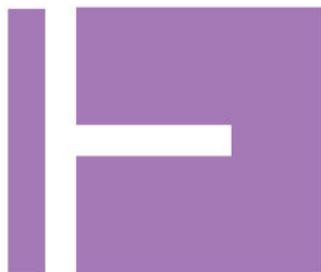


▲ EL PAÍS TEATRAL



EL TIEMPO DESPUÉS

OBRAS, ESCRITOS Y ARCHIVOS

BEATRIZ CATANI

 EDITORIAL
INTeatro

EL TIEMPO DESPUÉS

Obras, escritos y archivos



Beatriz Catani

Catani, Beatriz

El tiempo después : obras, escritos y archivos / Beatriz Catani. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Inteatro, 2023.

650 p. ; 22 x 15 cm.

ISBN 978-987-3811-87-6

1. Teatro. I. Título.

CDD A862

Ejemplar de distribución gratuita

Prohibida su venta

Foto de tapa: material fotográfico archivo obra *Infierno* intervenido por Sebastián Pirone. Post edición: Luis Migliavacca.

Consejo Editorial

Gustavo Uano

Nerina Dip

Gisela Ogás Puga

Carlos Pacheco

David Jacobs

Staff Editorial

Carlos Pacheco (Dirección editorial)

David Jacobs (Edición y coordinación)

Graciela Holfeltz (Producción)

Patricia Ianigro (Distribución)

Laura Legarreta (Asistente de edición)

Juan Ignacio Crespo (Asistente de edición)

Agustina Periale (Diseño de tapa)

Mariana Rovito (Diagramación)

Paula Galdeano (Corrección)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN 978-987-3811-87-6

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina.

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Reservados todos los derechos.

Impreso en Buenos Aires, mayo de 2023

Edición a cargo de EUDEBA

Primera edición

PRÓLOGO / por Beatriz Catani

Los textos incluidos en este volumen son, en su mayoría, producto de un trabajo conjunto de escritura y exploraciones escénicas a lo largo de estos años. Los primeros desde una estructura más teatral que fue deviniendo después en ensambles, dispositivos y montajes. Un trabajo en la búsqueda de una forma escénica.

En esas circunstancias valoré siempre más que un entendimiento totalizador –por otro lado ilusorio– las comprensiones sensibles y en consecuencia los mapas propios y singulares de acercamiento. Percibir una obra –durante el tiempo de su desarrollo– de modo similar a la contemplación de una pintura. Por eso me gusta pensar que hay tantas obras como público, tantas obras como personas que asisten a una presentación.

Ahora que estos textos se publican los estímulos varían, ya no están los propuestos por la obra –cuerpos, músicas, imágenes– sino que aparecen otros, el tiempo propio de la lectura y las decisiones de quien lee para saltar, volver, repetir, relacionar según su disposición. La apropiación como la condición de su funcionamiento.

En estas nuevas relaciones y en esos modos de leer con autonomía, de leer entre líneas, de leer a los saltos, de conformar un texto como un río, un viaje, una aventura, de leer todo dispersamente como decía Macedonio Fernández, es donde se produce la recuperación de una posibilidad del texto y donde se afirma esta publicación.

A su vez, desde el año 2019 estoy trabajando en el *Proyecto Atlas (de las obras perdidas)*, un ejercicio de memoria –que involucra a artistxs, equipos, allegadxs y público de obras de teatro ya realizadas– para repensar hechos y circunstancias del presente, en diálogo a su vez con otras producciones y otrxs artistxs. ¿Puede la memoria de una obra darnos una comprensión nueva, diferente y hasta más verdadera de nuestra vida y nuestro tiempo? Esta es de alguna manera la pregunta que nos impulsa.

En una charla con Carlos Pacheco, durante el aislamiento, surgió la posibilidad de una publicación que reúna gran parte de mi producción. Me pareció entonces que en su vinculación con el *Proyecto Atlas*, esta alternativa adquiriría una dimensión nueva, resultando un acompañamiento esencial.

Desde entonces nos pusimos a trabajar. Mientras seleccionaba y revisaba textos –y pensaba una introducción que intentara situar cada obra–, invité a

artistxs cercanxs a lo largo de estos años para que inscriban su memoria con un texto propio. Integran entonces este volumen junto a las obras seleccionadas, imágenes, datos de las puestas de cada una y los escritos mencionados. En el caso de *Cuerpos A banderados*, se incorpora también una versión digital del archivo.*

Ya en los inicios del *Proyecto Atlas* pensaba en el tiempo después de las obras. En la exploración del tiempo post funciones, no como una falta (un vacío que sobreviene a un momento vital) sino como una búsqueda deliberada de un reflejo fértil. Y ahora mientras escribía, leía y releía textos, pensaba otra vez en el tiempo después, en la forma en que esos comentarios (reescrituras y nuevas lecturas) se iban infiltrando en los textos como una abreviatura de tiempo, una superposición, una confluencia también de miradas diversas. De algún modo, esta actualización permanente, esta revelación íntima de un texto en diferentes tiempos y personas va generando nuevas memorias.

Escribo también este prólogo con el deseo de que estos textos se lean de ese modo, una orientación en el atlas de las memorias de las obras y un intento de salvar algo de ellas en el tiempo después.

Gracias Carlos y al Instituto Nacional de Teatro por esta publicación.

Gracias Alejandro, Luis, Fernanda, Carlos, Horacio, Juan, Germán, Alejandra, Ariel, Gabriela y José, amigxs y referentxs, por sus escritos y el acompañamiento durante estos años.

Gracias Óscar por el ejercicio de reflexión –análisis y a su vez invención– sobre los modos de leer las obras hoy.

Y un profundo agradecimiento a quienes de tantas maneras han sido parte de estas creaciones y de mi vida.

(*) Todos los archivos del *Proyecto Atlas* y sus actualizaciones están alojados en el Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). (www.centrodearte.unlp.edu.ar/fondo-beatriz-catani)

PRESENTACIÓN / por Alejandro Tantanian*

Beatriz Catani no se parece a nada.

Alguien podrá rebatir este argumento diciendo que nadie se parece a nadie, claro.

Que todos somos seres singulares.

Y blá.

Pero yo ratifico esa primera afirmación.

En la adocenada escena teatral Catani sigue defendiendo su lugar singular. Abismada y entregada de manera poderosa a sus obsesiones: la representación de lo real, el límite de lo teatral, la densidad de los cuerpos materiales, la historia argentina, la militancia, entre muchos otros tópicos, construyó una obra de una peligrosidad extrema –siempre en los márgenes: inacabada, completa, deshilvanada: como el Universo–.

Desde aquella primera aparición a fines de los 90 con *Cuerpos A banderados* hasta sus más recientes experiencias, la obra de Catani interpela de manera directa al espectador.

Recuerdo vívidamente las funciones en el C.C. Recoleta en el año 2000 de *Cuerpos...*: el humo, las ratas, las actrices haciendo pis en frascos de vidrio; todo aquel mundo “real” enmarcado en ese campo ficcional extraordinario que producía en quien asistía un grado de extrañamiento que permitía hacerse algunas preguntas sobre el estado del teatro, sobre los límites de esa práctica, sobre qué era y no era representable. Todas aquellas cuestiones fueron “plantadas” en aquella primera obra y Catani no hizo sino seguir trabajándolas: uniéndolas, separándolas, interpelándolas, proponiendo nuevas preguntas, alterando siempre el sistema teatral central, haciendo tambalear las convicciones más “firmes”.

Catani es parte de una generación de artistas teatrales que iluminan la escena independiente en los 90: Ricardo Bartis, El periférico de objetos, Rafael Spregelburd, Javier Daulte, entre muchos otros. Desde las márgenes del teatro estos artistas renovaron poderosamente la escena y ahí estaba Beatriz, desde su ciudad (La Plata) desde el margen del margen señalando lo que aún no se había pensado, lo que quedaba fuera de esa renovación, lo que aún estaba por venir. Catani desde su condición de mujer y artista, desde la periferia de la periferia, señalaba el camino. Su obra es el intento permanente del desvío, de

la búsqueda de senderos paralelos, caminos que se pierden en el bosque para hallar preguntas y alguna que otra respuesta.

Catani experimentó todos los géneros: supo vérselas frente a frente a un clásico shakespeariano: *Antonio y Cleopatra*, rebautizado como *Si es amor de verdad (me dirás cuánto entonces)* dentro del Proyecto Clásico organizado por el C.C. Ricardo Rojas allá por el 2011 entregando una poderosa mirada, una relectura extraordinaria de aquel clásico que casi siempre se presenta de manera desvenecijada, polvorienta, mohosa. Catani (junto a Quico García, inseparable compañero de aventuras) pergeñaron una obra sobre el alcance del amor y la pasión, sobre las esquilas que una pasión entre poderosos deja como herencia al mundo. El dispositivo escénico era también único y recuerdo hasta el día de hoy la iluminación mortecina, la manera en que Catani & García nos obligaban a mirar aquello que teníamos enfrente. También llevó a escena una ópera barroca: invitada por otra mujer única *inter pares* Frie Leysen, presentó *Gli amori d'Apollo e di Dafne (Metamorfosis de los sueños y las pasiones)*, ópera de Cavalli & Busenello en el maravilloso festival KunstenFestival Des Arts (creación de Frie Leysen y que permitió que toda aquella constelación de artistas argentinos presentásemos nuestros trabajos primero en Bruselas y luego en el mundo entero). Sus creaciones *site-specific* basadas en *La divina comedia* demostraron la maestría de Catani en esos desafíos. Y su teatro, claro: todos esos materiales aquí felizmente reunidos son pruebas contundentes de la singularidad de Beatriz Catani.

Tuve el orgullo de programar durante mi gestión al frente del Teatro Cervantes (Teatro Nacional de la Argentina) una de las últimas creaciones de Catani: *Cosas como si nunca*, una pieza que mezclaba el lenguaje del cine y las tradiciones literarias argentinas en una argamasa extraordinaria entregándole al espectador las herramientas para seguir pensando el presente de nuestro país.

Y yendo hacia atrás y adelante en el tiempo, sin orden ni concierto: su intervención en el ciclo Museos (curado por Vivi Tellas, en el icónico C.C. Ricardo Rojas de los 90) con *Todo crinado* junto a Luis Cano; la puesta en escena de la creación de la ópera basada en la novela de Selva Almada *El viento que arrasa* junto a Luis Menacho en el TACEC de la ciudad de La Plata; sus actuaciones (sí, Catani también es actriz ¡y es buenísima!) en obras icónicas del teatro independiente argentino: *El líquido táctil* dirigida por Daniel Veronese, en la que actuaban Federico León y Alfredo Martín, que conformaron durante un tiempo una compañía teatral extraordinaria y que produjeron espectáculos como: *del chiflete que se filtra* (de la que fue co autora y directora) y *Perspectiva Siberia* (un recorrido sobre la literatura de Dostoievski); su trabajo junto a Mariano

Pensotti en el ciclo Biodrama (también curado por Vivi Tellas y realizado en el Teatro Sarmiento de la Ciudad de Buenos Aires) *Los 8 de julio*, y que fue uno de los trabajos más radicales del ciclo poniendo en escena a diversas personas nacidas el 8 de julio; sus obras presentándose y sorprendiendo en teatros y festivales del mundo como Theater der Welt, Kunsten Festival des Arts, Theaterformen, Festival des Ameriques, Spierlart, Culturgest, Hebbel Theater, Casa de las Américas y Wiener Festwochen, entre muchos otros y, *last but not least*, su gestión, claro, al frente del teatro Princesa de la ciudad de La Plata, que rescató aquel edificio abandonado para transformarlo en sede de algunas propuestas extremas. Recuerdo particularmente una: *Finales*, una ceremonia situada en aquel teatro fantasmal, abandonado y fascinante, los espectadores compartíamos una noche de insomnio junto a un té humeante y éramos testigos de la agonía de una cucaracha: mezcla lisérgica de Kafka y Clarice Lispector, Catani proponía un viaje hacia los límites de la representación; una vez más nos confrontaba ante una de las preguntas más inquietantes que el teatro propone y sobre la que pocos creadores ponen el acento (Krystian Lupa, Tadeusz Kantor, Romeo Catellucci son excepciones a la regla; y Catani, por supuesto): ¿cómo vencer a la muerte? El arte, entonces, como un intento desesperado de aplazar la muerte, de llevarla más allá, un poco más lejos en el tiempo, separarla de uno aun sabiendo que será la gran conquistadora, la soberana de nuestras vidas; la intensidad del teatro permite aferrarnos al presente, único e irrepetible, percibir su aura, su singularidad, su empeño en declarar la intensidad de la vida.

Por todas estas razones repito
Beatriz Catani no se parece a nada.

(*) Es director, autor, docente, actor y cantante. Ha participado en más de 60 festivales internacionales. Ganador de numerosos premios nacionales. Cuenta con más de 100 espectáculos realizados en diversos roles. Sus piezas han sido estrenadas en Argentina, Uruguay, Francia, Suiza, España, Italia, Bélgica, Austria y Alemania y han sido traducidas al inglés, francés, italiano y alemán. Miembro del grupo “Caraja-ji” (1995-1997). Entre los años 1995 y 2001 formó parte de “El periférico de objetos”. Funda en enero de 2010 Panorama Sur. Director General y Artístico del Teatro Nacional Cervantes (2017-2020).

CUERPOS A BANDERADOS



El encierro, el ahogo, el aire irrespirable, la ratita, el cuerpo muerto,
eternamente insepulto.

Nos conocimos en 1999. En esa época vi algunos de sus ensayos y las funciones de *Cuerpos A banderados*. Recuerdo que lo primero que me pregunté fue ¿qué mira? ¿Qué está mirando Beatriz?

Sabemos que la mirada define buena parte de una obra escénica. En Beatriz, con quien compartimos gran cantidad de charlas y algunos escritos colaborativos, empecé a notar que tanto sus imágenes como sus ideas forman el origen de sus obras. Y que luego se trata de cómo atiende a sus ideas, de cómo mira sus propias imágenes para lograr dramaturgias literarias y escénicas.

Dije que en algún momento colaboramos escribiendo junto con Beatriz, y de ese tiempo recuerdo claramente su descontento con las palabras, su gran necesidad de cambiarlas, de corregirlas y, después, ¡de agregar muchísimas más!

No sé si alguna vez hablamos de “temas”, creo que no, porque no nos gustaba mucho filosofar. Era mejor hablar a través de la dramaturgia o del montaje. El montaje, medio esencial de la tarea de Beatriz.

Cuerpos A banderados es un claro ejemplo de obra de investigación. Beatriz Catani es una creadora que investiga la forma, investiga radicalmente sobre los aspectos físicos de la escena y sobre la palabra. Después de un trabajo minucioso que dedica a cada detalle, su obra se expresa siempre llena de misterio y siempre inasible.

El cuerpo casi inerte de Blas Arrese Igor en la escena de *Cuerpos A banderados*, por ejemplo, era de una potencia increíble. Un cuerpo testeado y sondeado a cada instante, con la delicadeza y exactitud de quien busca algo discordante, o acaso algo nuevo. La obra pasaba por otras situaciones y anécdotas, sin embargo, en ese cuerpo que era pura materialidad estaba la voz que afirmaba, la voz que se manifestaba.

Mientras escribo para el flamante libro de Beatriz, la imagino ahora mismo ensayando con un estetoscopio en la mano, muy cerca de su cara o colgando alrededor de su cuello. La imagino mirando atentamente, con sus *Ojos de ciervo rumano*, definiendo con precisión la siempre inacabada puesta en escena.

Cada vez que voy a las funciones de sus obras, desde el '99 hasta *Cosas como si nunca*, espero encontrarme con nuevas preguntas. Y en cada estreno ella vuelve a insistir y ahondar. Vuelve a mirar con extraordinario cuidado, curiosidad y delicadeza. También sé que al terminar los aplausos, cuando me acerque a saludar, siempre encontraré una sonrisa cariñosa y, de inmediato, sus

preguntas agudas levantando las cejas. Escucharé sus últimas inquietudes y sus planes para el trabajo por venir.

Ahora pienso que hablar de la mirada de Beatriz es como seguir el camino de los textos que ofrece este libro: una serie de interpelaciones, estudios y pruebas. Creo que es posible encontrar esa mirada personal reflejada en cada una de estas piezas. Si es así, este volumen logrará su anhelo teatral de estar en otras personas.

(*) Es docente y artista escénico. Entre sus trabajos, dirige *Mensaje bailado* (Premio Vivamos Cultura 2021) y *Chajá en Fiesta* CABA 2019 y FIBA 2019.

ACERCA DE CUERPOS A BANDERADOS / por Beatriz Catani

Cuerpos se desarrolla en una Cooperativa de un pueblo de la Provincia de Buenos Aires (Ravino), pueblo plagado de calamidades, alteraciones naturales, animales ahogados, y donde, además, no se permite ver los cuerpos de los muertos; por eso a los deudos solo se les entregan fotos. En esa Cooperativa hay una mujer que enuncia las leyes y que permanece inmóvil, enraizada al lugar y a su silla (sobre la cual se desplaza a los saltos). Y dos hermanas: una que también trabaja en la Cooperativa y otra que llega con el cuerpo de un hombre muerto (que ha podido rescatar en condiciones extraordinarias). Y ahí empieza a desplegarse una relación histórica de competencias y rivalidades entre las hermanas y una relación presente de amor pasional entre ellas.

Nos preguntábamos acerca de la realidad propia del teatro, cómo crear una realidad (teatral) que no represente ni reproduzca la vida real, y a su vez, cuánto podría sostenerse la ficción –sin que se rompan las tramas construidas– ante la presencia de elementos y tiempos de naturaleza real.

Por lo cual decidimos trabajar en un espacio no determinado escenográficamente y con “presencias reales” –elementos de incontrastable realidad– como el humo, los ventiladores, las dos ratitas en una pecera, la rata muerta colgando de un alambre, el pescado, el olor a fluido Manchester, y, también, entre otras acciones, las vinculadas a la manipulación de animales vivos y muertos y la de las dos actrices haciendo pis de la mano en frascos de vidrio a metros del público.

En lo que respecta a la actuación, exploramos intensidades, siempre a partir de la propia naturaleza del intérprete.

Y desde la dramaturgia propusimos una simultaneidad de escenas –como generadora de puntos de vista cambiantes–, y a los cuerpos, como el lugar donde se inscribe la historia: las señales de la maternidad (el angelito en el vientre de Aurora) y de la muerte (las mordeduras en la ingle).

Además (en *Cuerpos*...) el lenguaje define espacios, hay una textualidad en vértigo de Ángeles y un balbuceo, un decir eco, casi afásico de Aurora. Mientras que el de Amina, la que reglamenta y está fija al lugar, es un texto sin emoción, jerárquico, es quien distorsiona las leyes del lenguaje y la lógica del discurso (como con el prefijo negativo “a”) (Así el concepto de *Cuerpos A banderados* refiere a cuerpos que han sido despojados de su bandera, que también es su historia, y

juega a la vez con la noción de abanderados, que alude al que es elegido para llevar la bandera.)

Fragmento Masterclass Panorama Sur, Malba, 2012

Estreno

El Escudo, La Plata, 1998.

Presentaciones

C.C. Ricardo Rojas, 1999.

Fiesta Nacional de Teatro, Córdoba, 1999.

C.C. Recoleta. Mayo-Junio-Julio, 2000.

Comedia de la Provincia, 2000.

Teatro Princesa, 2000-2001.

Festival Wiener Festwochen, Viena, 2001.

Porto Alegre Em Cena, 2001.

Festival Internacional de Buenos Aires. FIBA, 2001.

Festival Theater der Welt. Colonia, Bonn, Duisburg, Dusseldorf, 2002.

Premios

Segundo Premio Nacional. Secretaría de Cultura de la Nación, 1997.

Premio a la Creación Artística, Fundación Antorchas, 1998.

Primer premio de la Comedia de la Municipalidad de La Plata, 1999.

Primer Premio Festival Regional de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, 1999.

Primer Premio Festival Provincial. Comedia de la Provincia de Buenos Aires.

Representante de la Provincia de Buenos Aires en la Fiesta Nacional de Teatro. Córdoba, 1999.

Terna Premio Argentores Teatro, 1999.

Publicaciones

Editorial La Comuna. Municipalidad de La Plata. Teatro Vol. 2, 1999.

Libros del Rojas (El Festival del Rojas), 1998-1999-2000.

Casa de América (Nueva Dramaturgia de Buenos Aires), 2001.

Traducción al alemán en *Theater der Zeit*, Alemania, 2002.

Beatriz Catani. *Acercamientos a lo real. Textos y escenarios*. (Compilación Óscar Cornago), Ediciones Artes del Sur, 2007. Presentado en el VI Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), 2007.

Revista Funámbulos (Nº 2 y Nº 50), Buenos Aires, 2019 y 2020.

Ficha técnica y artística

Actuación: Victoria González Albertalli, Rosario Berman, Susana Tale, Blas Arrese Igor

Colaboración artística: Silvia Castellano, Tania Coletti

Iluminación: Alfredo Nuñez

Traducción al alemán: Silvia Fehrmann

Asistencia de dirección: Pato Ríos, Diana Amiama, Magdalena Arau

Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani

Agradecimientos: Norberto Laino, Edu Maggiolo, Bioterio de Veterinaria de la UNLP, Fabricio, Gabriel Pérez y Eduardo Santamaría

CUERPOS A BANDERADOS

Un espacio real: Cooperativa agrícola de un pueblo de provincia (Ravino). Al ingreso, un cartel verde con letras prolijas: "COOPERATIVA AGROPECUARIA S.A.I.C.F.I.". Sobre la pared del fondo, apoyada en una ventana, una gran canaleta de chapa. Por esta canaleta chorrea, permanente, un hilo de agua. A uno de sus lados; muebles viejos, ventiladores, frascos de vidrio, dos mesas dispuestas geométricamente. Sobre una de las mesas, una pecera con dos ratas de forraje. En este lugar, una mujer, AMINA, enraizada al lugar, permanece todo el tiempo sentada y fuma. A veces conversa. A veces narra al espectador. A veces, simultáneamente, conversa y narra. Al otro lado, un escritorio. Frente a él, otra mujer, AURORA. También fuma.

ESCENA 1

AMINA controla los ventiladores. Canta. Se detiene. Lee un telegrama.

AMINA: –“LO TENGO A OLI. LO ENCONTRÉ. VOY PARA ALLÁ CON ÉL. ÁNGELES”. Ahí lo tenés, el telegrama. Yo sabía que iba a venir, tarde o temprano iba a venir. Ahí lo tenés... telegrama de Ángeles... hubo que esperar, sí, pero vino, y cómo no iba... Acá hay ventajas, se vive mejor...

AURORA: –¿Dónde acá?... ¿en RAVINO?

AMINA: –RAVINO, con v corta...

AURORA: –Sí, sí claro, con v corta.

AMINA: –Es un problema de rendimiento... (*Canta.*)... ¿Viste cómo quedó el cartel?, pintadito de verde... una preciosura...

AURORA: –COOPERATIVA AGROPECUARIA S.A.I.C.F.I.

AMINA: –Las letras, prolijas... parece que tienen relieve, pero no tienen, es por el efecto del trazado... (*Se interrumpe.*), COOPERATIVA AGROPECUARIA SOCIEDAD ANONIMA, INDUSTRIAL, COMERCIAL, FINANCIERA, INMOBILIARIA; SAICFI, SAIC. FI, no S.A.I.C.F.I... Y no es lo mismo. Una letra es una letra, y no es lo mismo. No te engañes. Acá hay ventajas claras... Mejorar el rendimiento... siempre. A nosotros nos gusta la música, claro, pero no escuchamos. No escuchamos mucho: ¿Escuchamos mucho? ¿Mucho escuchamos? No, no suena bien,

mucha, much, chch. (*Marca exageradamente la ch.*) Todo tiene que sonar bien. Todo en su medida. En armonía. Luz discreta. Es lo mejor. Debe mantenerse compensado el aire, con una corriente natural, que neutralice los niveles de humo. Nada complicado. Un horario de funcionamiento y una velocidad adecuada. Los pelos deben ser naturales, en lo preferente, largos. Higiene bucal: buche-bucheo (*Marca exageradamente la ch.*) y cepillo. Cuidar los dientes para conservarlos naturales. Se debe poner el esfuerzo en las cosas duraderas. Eso trae beneficios... rinde. El pelo, los dientes, las uñas no mueren. Ley de sobrevivencia celular. Creo que el semen tampoco. Naturalidad. Los nombres bíblicos o asemejarse: Ravino, Mateo, Poncio... A propósito, ¿te dije que viene Aurora?

AURORA: —Aurora soy yo.

AMINA: —Sí, sí, Ángeles... mi pibita caray...

AURORA: —¿Por qué me llamo Aurora?

AMINA: —No sé. Será por la mañana, el despertar, los gallos.

AURORA: —¿Y Ángeles?, ¿por la bondad?

AMINA: —Por los niños. Por lo blanco. El blanco es un color natural. Y los niños. (*Piensa.*) Los jóvenes también... Siempre fue A-dental, A-delantal, A-delantal, sí.

AURORA: —Adelantada.

AMINA: —No me corrigas. A-delantal, que no es uniformada, ¿entendés?... Si te digo A-diestra, ¿qué entendés?... que es A-diestra, que se maneja con la mano izquierda; zurda, bah.

AURORA: —¿Y que es A-urora, A-mina, Ángeles?, qué raro... ngeles.

AMINA: —No sé, preguntas todo... Angelita... qué felicidad... dio vueltas, vueltas, no entendía de rendimiento... Pero al final... vino a la cooperativa. Cuando uno entiende las leyes del rendimiento, y las aplica; se vive mejor. Tranquilo... En su cucheta, cada cosa en su cucheta...

Un ruido. Se abre la puerta y asoma una gran caja de cartón. Entra ÁNGELES, arrastra con dificultad la caja, la vuelca y cae el cuerpo de un hombre muerto entre pedazos de banderas.

ÁNGELES: —Ahí lo tenés, te dije que te lo traía, ¿no?, me costó, pero acá está: ¿es Oli o no?

- AURORA: –Sí, sí, es él... ¿Cómo estás vos?
- ÁNGELES: –¿Más gorda?
- AURORA: –No sé... no se te nota...
- ÁNGELES: –A vos decía, te veo más gorda, pero te queda bien...
- AMINA: –*(Al público.)* Yo, cuando dije que venía con Oli, pensé en un perro. Creo que me hubiese gustado más.
- AURORA: –¿Querés que lo pongamos... acá? *(Señala el escritorio. Se acerca al cuerpo.)* No pensé que iba a volver a verlo... está algo más gordo, él también ¿no?... y que lástima que se cortó el pelo... el muslo lo tiene destrozado...
- ÁNGELES: –Esa es la mordedura...
- AURORA: –Y el culo, qué blanco, como si se le notara una marca...
- AMINA: –A todos nos hubiese gustado más ¿no?
- ÁNGELES: –La noche anterior me reía por eso... Oli cuando tocaron timbre, dos timbres, como la abuela, ¿te acordás?, yo pensé que era ella, incluso pensé “qué cagada” porque no sabía que Oli se había quedado a dormir conmigo y... bueno, no importa. La cuestión es que Oli se levantó de la cama, y fue a buscar algo para ponerse, apurado, *(y se vuelve a reír)*, otra vez me da risa. *(Aurora la mira seria.)* Oli se enojó, me decía pará, boluda, vestite, pará, pero yo no podía, me daba risa el culo blanquito. El culo tan blanco...
- AMINA: –*(Se ríe.)* El culo, blanco, blanquito *(Se interrumpe.)*, bueno es gracioso. Silencio. Lo mejor: ahorrar los comentarios. Economizar. *(Sigue bajo.)* A-horrar, a-horro, horro, no.

Las dos arrastran el cuerpo y lo suben con dificultad al escritorio.

- ÁNGELES: –Estábamos en casa, sonaron dos timbres, como la abuela, ya te dije ¿no? No pensamos en nada, abrimos... y estaban allí. Salimos corriendo, separados, en dirección opuesta. Yo me perdí, me dormí agotada sobre un techo. Cuando me despierto, ya no había luz. Empiezo a caminar, camino, camino y me lo encuentro. Lo llevo, con mucha dificultad hasta el techo de casa. Viste cómo pesa ¿no?, y lo meto por la ventana del lavadero. Llegué antes que ellos. Tenía miedo, vomitaba; el cuerpo tenía un olor asqueroso, que se le fue perdiendo, curiosamente... *(Terminan de acomodar el cuerpo sobre el escritorio.)*

- AMINA: –Olor a fluido. Es inglés. Acabamos de echar.
- ÁNGELES: –¿No me decís nada, no te impresiona, no te?... Estás celosa.
- AURORA: –¿Qué decís? Sos el colmo.
- AMINA: –A-horror preguntas.
- ÁNGELES: –Hace como cinco años que no salías con él. Además, a mí me conoció primero.
- AURORA: –Y esperaste que me venga acá para levantártelo. Gracias.
- ÁNGELES: –¿Por qué? Si no pensás que no me iba a dar bola. Aurorita, “la inolvidable”. Mucho arrastre, pero después te quedaste con uno que... ¿seguís con Iñaqui?
- AMINA: –Es un hombre bueno, pobre. El nombre no lo ayuda, es nombre de mascota, mascotita. Por eso le puso Iñaqui a su lorito... el que lleva siempre en el hombro. Iñaqui y su lorito (Iñaquito).
- AURORA: –Y yo... pensar que tenía ganas de verte... (*En forma mecánica, se acuesta en el piso, delante del escritorio de Amina.*) Y sabía que iba a pasar esto, ¿eh?
- AMINA: –Se ahoga. (*Enciende un ventilador.*)
- AURORA: –(*Desde el piso.*) Mejor que lo aclare de entrada. Siempre vamos a estar juntos con Iñaqui. Eso es así... Bueno qué sé yo, ese es mi estilo, más familiar, más doméstico, si querés, pero mío. (*La mira desde el piso.*) Te veo. No pongas esa mirada de vaca dulce. Para vos soy una boluda, pero yo no me siento así. Para nada. Y no quiero sentirme juzgada por eso... (*Saca una botellita muy chiquita, toma, y se vuelve a su silla, tranquila.*)
- AMINA: –¿Viste?, cambió la botella por una más chiquita, un frasquito.
- AURORA: –Ahora estoy bien. Lo mejor fue aclararlo de entrada. Y a Oli lo dejé yo. Hijos... ¿tenés?
- ÁNGELES: –¿Qué?... no... Vos sí, ¿no?
- AMINA: –A-horror preguntas. Ya lo dije. Me obligan a repetirme. Y eso en mí es una contradicción. (*Silencio.*) No sé si me escuchaste, te dije que cambió la botella de agua por un frasquito.
- AURORA: –¿Te acordás cuando se me rompió bailando con Oli y se le clavaron los vidrios en el muslo?
- AMINA: –Eso porque la botella era demasiado grande. Se puede conseguir lo mismo con una más chiquita. Ley de Rendimiento.
- AURORA: –Era linda, chatita, pero un poco grande, sí. Ahora me he decidido por las menudencias, las miniaturas...

- AMINA: –Yo le dije, decidite por las miniaturas... Y eso le cambió la vida. Iñaqui tiene que ver con eso, con algo chiquito. (*Pausa.*) Iñaqui, Iñaquito.
- ÁNGELES: –Eso por andar apretando con él. (*Marca exageradamente la ele.*)
- AMINA: –Con él. (*Marca aún más la ele.*)
- AURORA: –Acá está la cicatriz, en el muslo izquierdo. La otra, la nueva, está a la derecha. Será así, ¿siempre aparecerá a la derecha? (*Inspecciona el cuerpo.*) Nunca había visto, se habla, se habla, pero verla... verla, no... y eso que yo trabajo acá, en registraciones. (*Se desentiende del cuerpo.*) Qué época. Qué vergüenza me dio. Me quedé como una hora con la cartera colgando para tapar la mancha... la pollera se me pegaba toda.
- ÁNGELES: –Y el calor que hacía esa noche...
- AURORA: –Como hoy. Esto es terrible. Si sigue así, va a secar todo. Y el humo que hay. Hoy a la mañana ya se veían animales muertos al costado de la ruta.
- ÁNGELES: –¿Y no los levantaron? Qué raro...
- AMINA: –No se da abasto. Hubo dos nacimientos, tres adopciones. (*Piensa.*) A-basto, que no es extenso, que es chico. Eso está bien, es bueno...
- AURORA: –Los fotografías salían en todas direcciones... Un montón de declaraciones, y un suicidio también.
- ÁNGELES: –¿Quién?
- AURORA: –El encargado de la finca de los Pelluzzi. Se le ahogaron todos los caballos con la última inundación. No lo resistió.
- ÁNGELES: –¿Y?
- AMINA: –Se ahogó él también. Exceso de a-hogo; (*Piensa.*) a-hogo... hogo, hoga, hogar, que no tiene hogar, que está solo...
- AURORA: –Llamó la mujer temprano, Eva Solaris, tiene veinte años menos que él. Parecía serena. Por el tono, digo. Pero no podía parar de hablar. Repetía siempre lo mismo: que su marido estaba escondido en la casa...
- AMINA: –Y que estaba escondido en la casa, y que estaba... Decime Ángeles, vos ¿qué pensás?, con una vez, ¿no era suficiente?
- AURORA: –Hubo que constatar. Pero no quedaron dudas. Encontraron el cuerpo y lo trajeron para acá. Eva Solaris, no quiso aceptar la foto, la rompió.

- AMINA: –Pobre, no le va a quedar nada; ni foto. Nada. No sabés el pelo que tiene esa mujer, natural, voluminoso, mullido... es una pena...
- AURORA: –No, ni siquiera la foto... el cuerpo se lo hubiesen sacado lo mismo.
- AMINA: –Pero la foto le correspondía, para la ceremonia. Por más que fue un suicidio, le correspondía. Y eso se respeta. Todos se quedan con su par de fotos.
- AURORA: –Al final es más higiénico, ¿no?
- ÁNGELES: –Vos no podés decir eso. Es algo horrible... una cosa... espantosa, una perversión, no sé... por algo te dan los cuerpos tapados. Vos entendés lo que es una foto, ¿eh?, entendés, ¿eh? Una foto es algo vivo... y un cadáver... no; pero te dan la foto de un cadáver, y ¿qué es esa foto?, ¿qué es?... es una imagen viviente de un cuerpo muerto. (*Piensa.*) Te lo dije clarito.
- AMINA: –Hay que ver que siempre es un cadáver pariente, o un cadáver amigo...
- AURORA: –Claro, no te vayas tan lejos... siempre trágica, extremista... una cosa monstruosa... una perversidad... Reíte un poco, total...
- ÁNGELES: –¿Total qué?
- AURORA: –Te va a hacer bien. No te cuento nada...
- AMINA: –Yo te cuento. La mujer esta, la del pelo mullido, Eva Solaris, parece que estaba cosiendo y sintió que él, el marido, cerraba la puerta, la saludaba, le tocaba la espalda y pasaba para la cocina. Eva miró la hora y eran las doce en punto. La hora que correspondía servirle la comida, así que dejó la costura y fue a la cocina. ¿Y?... No había nadie. Lo buscó y nada; lo llamó y nada. Entonces llegó Jesús, el hermano menor, corriendo... y le contó: parece que el hombre, antes que retiren a los caballos muertos, había logrado esconder a su preferido; un zaino de pelo alazán, portentoso, sólido. ¿Para qué?: se ató al cuello el cuerpo de su caballo muerto y se tiró en el estanque. (*Al público.*) ¡Qué imagen! (*A Ángeles.*) Se ahogó.
- ÁNGELES: –Impresionante.
- AURORA: –Pero no te lo contó bien. Lo impresionante es que se tiró justo a las doce en punto.
- AMINA: –No. Lo impresionante no es eso. Lo impresionante es que a la pobre Eva no le quedó nada, ni el cuerpo, ni la foto, nada, (*Piensa.*) n-a-da, bueno nada... Pero el hombre qué caballero ¿no?

- AURORA: —¿Por qué?
- ÁNGELES: —Claro, yo pensé lo mismo, vos ¿no entendiste? Eso fue una despedida, clarito ¿no? Digo, no sé, el hombre estaba muriéndose y al mismo tiempo saludando a su mujer... bueno, él o algo de él, parte de su energía... o si no, ¿por qué eligió para morirse el mismo momento que su mujer lo estaba esperando? Le ofreció su muerte... un acto de realismo amoroso...
- AMINA: —De a-rojismo amoroso. Porque el hombre se arrojó; al estanque, al arroyo, atado al caballo... y qué coherencia, porque a-rojo es precisamente sin sangre. Y murió sin sangre.
- AURORA: —Parece que se están entendiendo mucho ustedes... Están haciendo una alianza. Amina, Amina, a-lianza, a-lían,... que no pega, no cuaja, ata, no...
- AMINA: —¿Qué decís?
- AURORA: —Vos hablás así. A, por no, a-lía, no lía, no...
- AMINA: —Yo no hablo así, no seas boluda. Como te decía, lo más impresionante, todavía fue lo de Ángeles... Ángeles, como vos, sí... (*Mira a Aurora.*) sí no me mires así, como ella, como tu hermana. (*Pausa.*) pero varón, varón con v corta, un varoncito de dos años. También murió... pobrecito, muerte por asfixia, decía el parte... como una excepción le dieron el cuerpo. Pero eso sí, con el cajoncito blanco tapado. En el velorio, el padre, con un lorito en el hombro, tomaba caña en un rincón, borracho. La madre se acostaba mecánicamente en el piso, como si se ahogara y se levantaba. (*Se posesiona y hace una pequeña representación.*) En un momento, se escucha doce veces el péndulo de un reloj: “tan, tan, tan,” algo así, más o menos... (*Hace ruidos onomatopéyicos.*)... viento... (*Sentada, a pequeños saltos sobre su silla, avanza hacia el escritorio y se sienta sobre él*)... El padre que quiere cruzar hasta donde está su mujer, cae sobre el cajón y tira al hijito al piso. El lorito se escapa. La madre levanta al niño y lo empieza a acunar. En ese momento, estaciona en la puerta un auto y bajan unos hombres, vienen a buscar el cuerpo del niño. Son cuatro. No se lo pueden desprender. Tiran y tiran. Ella que le quiere dar teta, les dice, “mi hijito vivirá; murió porque yo no le pude dar buena leche... si me dejan darle teta, mi hijito vivirá”. “A-já”, le dicen los hombres. Ella lo aprieta contra el pecho. Ellos se

lo arrancan. Y en el tironeo, el cuerpito se destapa, y se le ve: una llaga terrible en la ingle. Todos: silencio. Uno, de pelo rizado, grita: “déjenselo”, “déjenselo”. Los hombres agarran un pedazo del cajoncito del suelo y “paf”, “paf”: le martillan la cabeza. Y se van. (*Baja del escritorio y vuelve, a pequeños saltos sobre su silla, a su lugar*) En castigo tampoco le dieron la foto. A ella se le reventó el útero cuando nació el bebé Ángeles. Tuvo tres días con hemorragias y sobrevivió. Ahora no quiere que su marido vuelva. El marido cree que si consigue la foto lo va a dejar volver. Y si no, no importa, se la quiere regalar, quiere hacer algo por ella. Y... ¿Oli?, ese ¿no?, yo creía que era un perro, me hubiese gustado más que vengas con un perro, ¿está muerto, también ¿no?...

- AURORA: –Sí, y esta vez tenemos un cuerpo, la mordedura está clara.
- ÁNGELES: –Entonces... querés, ¿me vas a ayudar?
- AURORA: –No, no sé... lo dije porque me apena, pero vos lo elegiste. Además ¿qué podemos hacer? No puedo arriesgarme. El cuerpo... en realidad hay que deshacerse de él... ya escuchaste, es peligroso. No lo podemos tener mucho.
- AMINA: –No, no podemos a-riesgarnos. A-fuera de la Cooperativa.
- AURORA: –Sacale una foto antes de entregarlo, y listo. Por lo menos vas a poder sacarle una foto desnudo y que la mordedura se vea bien.
- ÁNGELES: –Fotos ya tengo. Sabés que la fotografía es mi debilidad. (*Saca fotos de la caja.*) Fotos geométricas, de ángulos de codos; de cañerías de agua. Fijate qué estupidez, me clausuraron una exposición por obscena... Mi gusto por las fotos. Por hacerlas... experimentar y por mirarlas. Ese clic, clic del dedo sobre la cámara; y el instante hecho presente y escuchame bien, eterno. La foto te dice, esto ha sido, pasó, y a la vez es puro presente. Yo creo en el poder de la foto. A Oli le saqué veintisiete. Ahí están entre las banderas. Pero, las fotos solas no sirven, necesitamos el cuerpo. Por algo nos quitan los cuerpos mordidos, porque tienen algo para decirnos. En todas las novelas policiales dicen eso, el cuerpo habla; seguro tiene un buen mensaje; algo para descifrar.
- AMINA: –Yo creo en el poder de la foto. Eso me gustó. A-dentro de la Cooperativa.

- AURORA: –Vos está loca, siempre fuiste una delirante y una caprichosa, además. No me podés meter en esto a mí. Te pido te vayas, yo te ayudo, pero mañana te vas. Te vas. Y las fotos son bastante escandalosas. No sé si son codos.
- ÁNGELES: –Soy tu hermana, ¿cómo podés tratarme así? ... No me creés, acá están las fotos, veintisiete repeticiones de algo que no va a producirse nunca más.
- AMINA: –Me emociona veintisiete veces.
- ÁNGELES: –Está bien, me voy. Ayúdame. (*Bajan el cuerpo del escritorio.*) (*Silencio.*). Pero mirá que yo podría estar acá, en esta caja. (*Pone parte del cuerpo en la caja.*) (*Silencio.*) Aurora, escondamos el cuerpo. Vos, por tu trabajo, podés comunicarte con otros lugares; no sé, por ejemplo: sacarlo fuera del país... ahí podrían analizar la mordedura, con qué material está hecha... avanzaríamos mucho... estaríamos a salvo... Y si no, sigo yo sola. Si fallo, moriré con gloria.
- AMINA: –O juremos con gloria morir.
- AURORA: –No tenés fin, insistís, insistís... dije no. Siempre fuiste igual. Te quisiste quedar con el negocio de las banderas, y te quedaste; con Oli lo mismo.
- ÁNGELES: –Con Oli vos te fuiste, o él te dejó; ay no, no, no quise decirlo. El negocio de papá fue más una carga que un privilegio. Papá casi no se dedicaba a las banderas, eran su pasión, sí. Pero vos sabés, era científico y se la pasaba viajando... Y es muy pesado sostener la pasión de otro.
- AMINA: –Yo, por eso, siempre que puedo colaboro... con todo, con todos. Ley del esfuerzo mancomunado.
- AURORA: –Siempre querés tener razón... la mimada, la perfecta, la interesante. Yo acá me hice...
- ÁNGELES: –¿Qué te hiciste? Te hiciste mierda. Mirá como estás.
- AURORA: –Hice mi marido, eso hice... mi vida, mi casa, mi marido, este trabajo... ¿y sabés qué? Estoy bien. Envidiosa, sos, eso, envidiosa, envidiosa, diosa... Ya te dije: vos elegiste. No te quejés más. Ahora es así... y este (*Mete la cara adentro de la caja, se asoma.*) que también ya te dije que lo dejé yo; fue un flor de hijo de puta, (*Balbuca con la cabeza adentro de la caja. A Oli.*) Te hiciste negar durante dos meses, ¿eh? ¿Por qué?, ¿por qué?, ni una carta, ¿eh? (*Salé.*) Nunca me quiso.

- ÁNGELES: –Quedate ahí, quieta, quietita... (*Se acerca.*) Igualita... estás igualita... domingo a la tarde... te cepillo el pelo para que no te queden rastros de las bolas de chicle que te pegás en la cabeza y te entretengo contándote historias para que no pienses en mamá: “Te voy a pelar”, decía, “Si te agarro, te pelo”. Vos que tenías tan lindo pelo... No me hables mal de Oli, por favor. Es el único recuerdo bueno de un hombre que tengo.
- AURORA: –Conformate con que le pudiste sacar fotos, al menos son seguras. Con las otras, las que te dan, no sabés nunca si están trucadas o son de otros. Tenés la foto de la mordedura. Ampliala y movete con eso. Yo no voy a reportarlo. Es todo lo que puedo hacer. Qué lástima... Vos que eras tan tierna conmigo, no tuviste hijos. Qué lástima... A cuidarlos. En eso si te ayudaría, ves.
- ÁNGELES: –Tené los tuyos. Yo estoy bien así... No te entiendo. (*Patea la caja.*) ¿Por qué defendés esta porquería?, tan a pecho; si vos misma sabés que mienten, que falsean los datos, los documentos, las fotos. No te entiendo. Creo que ni tu marido los defendería.
- AURORA: –Te pido no te metas con Iñaki. Ya te lo dije de entrada. Es lo único que me importa...
- ÁNGELES: –Iñaki, Iñaki... es cierto, tiene nombre de mascota... Igual el problema no es él, ni vos... claro. Ustedes trabajan acá... pero que encima defiendas a los otros, no, no lo entiendo. Ya sabemos que tienen todo controlado. Pero rebelate un poco... Vamos a ver si pueden controlar las fuerzas naturales. Inundaciones, sequías, y el humo, el humo que hay. Ni respirar se puede. Si apagás los ventiladores...
- AMINA: –Pero no es solo una cosa de acá. Por favor. Interiorizate. Es mundial.
- AURORA: –Sí, es mundial. Tampoco los defiendo a todos. Pero no sé. Son puntos de vista. No me parecen mala gente. Se exagera. De los muchachos que yo conozco, por ejemplo:

Lleva una silla al lado de AMINA, se sienta y hace una pequeña teatralización para su hermana. AMINA la acompaña con algunas acotaciones musicales y juegos de palabras.

- AURORA: –Mateo, ama los animales. Lo veo. Ante mí. Acaricia chivas, doma potrillos, construye jagüeles, techa su casa.
- AMINA: –Techa su casa y techa la ajena y un techador techó...

- AURORA: –Poncio adoptó cinco chicos.
- AMINA: –Botijos, birijos, borijos...
- AURORA: –Pietro practica aviación; degusta té tibio y cuando vuelve de la recorrida, come masticables. Entona jingles.
- AMINA: –(*Canta.*) “Qué lindos que son sus dientes le dijo la luna al sol, y el sol contestó sonriente: Ja-Ja”
- AURORA: –(*Abandonando la pequeña teatralización.*) A mí siempre me regala de ananá. Lo único feo es la boca, le faltan dientes y tiene uno finito de metal. Parece que raspa algo... siempre lo tiene sucio en la punta. ¿Qué curioso, no?
- ÁNGELES: –No me conmovés... Aurora estás dolida, te entiendo. Te hice mal, hablaste desde el dolor, desde el desamor. Te hice mal, y quiero repararlo. Hace mucho que lo pienso, pero ahora se me reveló, lo siento con tanta claridad. Escuchame, hermanita, mi hermanita. Yo no vine solo por Oli. Ni para que me ayudes con Oli. Vine por vos. Para encontrarte, para aclararme todo esto que hace mucho me atormenta. Yo te amo, sí, te amo. A mí me pasa eso.
- AURORA: –No, pobre... pobrecita, vos también sufriste mucho, el dolor te confunde... pero cada una por su lado es lo mejor.
- AMINA: –Cada cosa en su cucheta, ya lo dije.
- ÁNGELES: –No, sí, sí, es así, te amo. ¿Cómo explicarlo?... Ofelia, ¿entendés?... Veo en vos ese instante... yo te puedo arreglar el pelo, las manos... es esa imagen, tengo esa foto acá, ¿entendés?...
- AURORA: –Calmate... Pará, me asustás cuando te ponés así, no sé qué decís que querés... A mí no me pasa lo mismo.
- ÁNGELES: –Ofelia, Everett Millais, eso me parecés. Ofelia tendida en el arroyo... Margaritas en el pecho, guirnaldas por el pelo, por las manos; esa delgadez como si sólo hubiese un poco de carne bajo el vestido extendido en el agua. Ese momento, antes que el peso del ropaje la sumerja... Ese instante, el clic, el clic... Así te veo ir, en esa tenuidad, esa calma... los ojos abiertos, ajenos al peligro; esa desesperación inerte y sin embargo disponible, ofrecida, amante. La provocación en la boca, en tu boca... inocente, viva. Quiero tu boca. Nadie te ha querido así.
- AURORA: –A mí no me pasa lo mismo.
- ÁNGELES: –No. (*Se lanza en un salto.*) Estoy tan segura de lo que siento. Mirá (*Le muestra el cuerpo muerto.*) ¿Lo ves?; lo voy a dejar en la calle, lo

voy a tirar ahí nomás en la vereda, para que veas que ninguna otra cosa me importa... *(Retrocede y se desenrollan metros de bandera.)*
Me voy a quedar solamente con vos. Nada más. Dejo todo por vos, por este amor... *(Levanta el cuerpo muerto y sale decidida, gritando.)*
Mateo, Poncio, Pietro: Acá hay un cuerpo, apareció hoy...

Las dos forcejean, se caen. El cuerpo de OLI rueda y desaparece.

Entran y se besan en la boca un largo rato.

ESCENA 2

ÁNGELES: –Tengo el brazo sancochado.

AURORA: –¿Qué?

AMINA: –Que se hizo mierda el brazo.

ÁNGELES dobla los pedazos de bandera que cubrían el cuerpo de OLI, los guarda en la caja vacía. AURORA arrastra una silla. Las dos se sientan. AURORA se da, uno tras otro, cachetazos en la cara. Lloro, babea y llora más.

AMINA: –Se pone mal.

AURORA: –Aurora *(Se vuelve a pegar),* Ángeles...

AMINA: –No te pongas así. Un error lo tiene cualquiera, yo misma te dije Aurora, no, no, Ángeles... ¿Ves?

AURORA: –Ángeles, lo perdiste por mí... Nadie nunca hizo tanto por mí, nunca voy a poder recompensarte... Yo no puedo hacer esos sacrificios, me siento inferior a vos. Nunca te puedo igualar. *(Se pega.) (Lloro.)* No te importó perder tu cuerpo, tu salvaguarda, tu salvoconducto. Esa única posibilidad que vos, escuchame bien, vos sola conseguiste para defender tu elección... Tu amor y el sentido, la trascendencia de tu vida... lo que da sentido, lo que estructura, la consistencia ¿no? El elemento unitivo, asociativo, lo más intrínseco a tu ser; el fondo de la trama; el secreto de tu telaraña; la baba hilante y espesa que va tejiendo la crisálida delicada de tu espiral; el festón, *(Sigue bajo.)* tegumentoso del embrión...

ÁNGELES: –A ver, Aurora decime por qué te ponés así, por qué hablás de esa manera.

- AURORA: –Porque intento, pero no hay caso (*Vuelve a pegarse y a llorar.*), intento, intento, pero... no hay caso.
- ÁNGELES: –¿Que decís?
- AURORA: –Intento parecerme en algo a vos.
- ÁNGELES: –No te hagas la boluda. Yo no hablo así.
- AURORA: –Si hablás así, todo eso de Ofelia, la tenuidad, tan poético, y a mí me salen cosas de renacuajos, de gusanos (*Llora.*) y no solo hablás así; toda vos sos así, heroica, sacrificial, de gestos dignos, de elecciones elevadas. Juana de Arco sos.
- AMINA: –Las mujeres somos así. La madre de Ángeles –el nenito– también. Sabés qué le dijo al esposo, que no volviera. “Andate... Sos joven, casate”, le decía. “Yo no puedo tener más hijos”. Con lo lindo que son los hijos, porque son la alegría de uno. (*Las mira.*) No, no les interesa.
- AURORA: –Yo, en cambio, ni siquiera te prestaba mi ropa. Y vos me la tenías que robar. (*Llora.*)
- ÁNGELES: –Tampoco es tan así, no te la robaba. (*Llora.*) Me la ponía para humillarme. Esos pantalones, esos “Miss...” no sé cuánto, del bolsillito chiquito atrás, que a vos te hacían un culo demoleedor; yo me los tenía que poner agarrados con agujas de gancho. (*Le muestra.*) Eran grandes de acá ¿ves?...
- AMINA: –No, no les interesa, está bien, yo me entretengo con mis ratitas. Son lo más parecido a los hijitos.

AMINA saca de la mesa del costado la pecera con las dos ratas y la pone delante de ella.
Fuma y llena de humo la pecera. Inquietante asfixia.

- AURORA: –Alfileres de gancho. ¿Gruesas?, ¿grandes?
- ÁNGELES: –Sí.
- AURORA: –(*Se pega.*) Por eso aparecían todos agujereados adelante. No sé si lloro por los pantalones o porque vos todavía no me pedís perdón.
- ÁNGELES: –¿Te parece...
- AURORA: –Porque vos no me pedís perdón o porque entonces era cierto que me sacabas la ropa y... (*Se pega.*)
- AMINA: –Basta.

AURORA se sigue pegando.

ÁNGELES: –Basta.

AURORA: –O porque no me sirvió para nada tener mejor culo que vos.

ÁNGELES le acaricia y le besa la cabeza. AURORA le da una cachetada.

AMINA enciende el ventilador.

AURORA: –No puedo resolver todo junto. El pasado y el presente. Dejame.

ÁNGELES: –Dejate de joder con la ropa, por algo me atraía tanto, quería tu ropa porque me excitaba, porque...

AURORA: –Es mucho. Oli, perdido; seguramente arremolinado con los peces en la red intermunicipal; vos con declaraciones amorosas; el recuerdo de los pantalones pinchados... aceptar que tus manos que hoy me declaran un amor... (*Piensa, titubea, como eligiendo las palabras.*) inagotable, inmensurable, una inundación de amor... (*La mira fijo.*) son las mismas que me pinchaban los pantalones. Demasiados, demasiados elementos interactuando en mi corazón.

ÁNGELES: –Pero vos y yo juntas, unidas por el amor, el destino y la sangre. Como Rómulo y Remo, como...

AURORA: –Rómulo y Remo no eran amantes.

ÁNGELES: –Remo y la loba. No importa.

AURORA: –Decime, ¿vos lo amaste a Oli?

ÁNGELES: –Sí, tal vez equivocadamente, pero lo amé.

AMINA: –Oliverio no es un nombre bíblico.

ÁNGELES: –Oliverio no, pero qué nombre importante, de poeta. Yo quería llamarme Oliva y el Olivo; quería estar unida por un mismo nombre; pero él decía que le gustaba Oli, y que yo sea Ola u Olita. No acepté. Tal vez si lo hubiera amado plenamente lo hubiese hecho. Ahora que lo pienso, me doy cuenta que no estaba dispuesta a todo con él. Con vos es diferente. No hay límite para mí y vamos a sacar ventaja juntas de tu culo, juntas nos completamos, juntas no nos vencerán.

AMINA: –Juntas no nos vencerán. Iuju, como me gusta.

AURORA: –Pero si ya ni tenemos el cuerpo, ¿qué vamos a hacer?

ÁNGELES: –Conseguir más cuerpos, otros cuerpos. (*Miradas entre ellas.*) Calcarles la herida. Sacarles fotos; diez, veinte, cien, las que sean necesarias. Y con esas fotos: organizar una exposición; empapelar la rambla, la cooperativa; irnos; no sé...

AURORA: –No te inflames tanto, tu corazón flamea, tu espíritu se irgue.

ÁNGELES Y AMINA:

–Se yergue.

AURORA: –Se irgue o se yergue, no sé, pero yo tengo el buen culo en la tierra.
(*Se sienta.*) No voy a matar a nadie, moriré virgen.

Se miran.

AURORA: –No te rías. Malraux lo decía. Yo también sé citar. Uno es virgen hasta que no mata, o si mata, en el sentido de ser nuevo, de lo virgen de... (*Se vuelve a pegar.*) que no quiero caer ni un paso más allá en esta carrera demencial que me proponés de degradación creciente, de decreciente descascaramiento. Ni aunque hables de ideales nobles, faros y símbolos del bien o de la baba deshilachada del...

ÁNGELES: –Pará, y deja de intentar... imitarme. No hay que matar a nadie. Solamente conquistar, seducir. Lograr que nos presten el cuerpo por un ratito. Somos hembras, ¿no?... Nada grave, elegimos a algunos muchachotes, te los levantás. Entro, yo, con alguna excusa, en medio de la sorpresa, un golpe bien dado y a dormir por un rato. Tenés somníferos, ¿no?... Somníferos ¿tenés?

AURORA: –Sí...

ÁNGELES: –Bueno, eso. Nada difícil. Pintar la herida y fotografiar la obra de arte que supimos conseguir.

AMINA: –Amén.

AURORA: –No es una herida fácil. (*Pausa.*) Pero tenemos a nuestro favor que la vimos en un cuerpo verdadero.

ÁNGELES: –Sí; yo le apreté esa bandera, a la pierna de Oli, y ahí quedó el dibujo seco. La mordedura... una figura bastante exacta de los bordes, filosos y asimétricos. Calcamos la forma de allí y completamos el dibujo con las veintisiete fotos que tengo tomadas desde todas las posiciones. No es por restregarte la herida, pero algunas aptitudes para el dibujo tengo. Acordate del premio de bellas artes.

AURORA se pega.

ÁNGELES: –Vos eras bastante buena en música.
AURORA: –Pero ¿qué premio gané yo? ¿eh? Nunca...

ESCENA 3

Un ruido. Por la canaleta cae un pesado bulto envuelto en una red: el cuerpo muerto de OLI, entre algas, unos pescados, asoma un pie. AURORA mira fijo el pie. Por momentos, AMINA levanta por la cola a las ratas que caminan por el borde de la pecera. Parecen poder escapar. Pero es inútil, vuelven a caer en el interior de la pecera.

AMINA: –(*Mira el cuerpo de Oli. Al público.*) Está igualito.
AURORA: –Yo me voy. Están avivados, o si no decime por qué van a tirar el cuerpo acá. Nos están probando. Este no es el depósito. Sería mejor irse.
AMINA: –Ah, claro... ahora la dejás. Vos misma dijiste que nunca nadie había hecho tanto por vos. ¿Y?... Te quedás. Ley de retribución compensada. El depósito está irrespirable, por eso lo tiran acá.
AURORA: –¿Y vos te crees que eso a él le importa? (*Mira a Ángeles.*) Nunca pensé dejarte. Nos vamos juntas.
AMINA: –No, no, yo no puedo, tengo muchas cosas que hacer... los ventiladores, el humo....
AURORA: –No pensaba en vos...
ÁNGELES: –(*Saca un pescado entre la red que recubre al cuerpo muerto.*) No te preocupes. Yo sé qué hacer. Habría que... (*La miran.*)
AURORA: –No, pará. Basta. Ahora me vas a decir que hagamos una hermosa escultura, usando los materiales a mano. Por ejemplo (*Intenta imitarla.*) hacer una cocción con barro, las escamas del pescado y el lienzo de la bandera. Algo simple, con la pasta modelamos una escultura, una escultura maravillosamente real, conmovedoramente humana, (aunque “artes en relieve” no me acuerdo que hayas estudiado), una especie de maniquí lo ponemos en la red y una vez recuperado el verdadero cuerpo lo arrastramos a través de...
ÁNGELES: –¿Estás bien? ¿Estás afiebrada? Aunque te aclaro que sí, sí, cuando estuve en las reservas indígenas de Oruro, estudié

objetos totémicos humanizados. Pero no, no es eso. Ya tomé una decisión. Yo ya pagué con el cuerpo. Si ese es el costo, está bien. Quiero estar con vos. Y si vos lo necesitás, te lo voy a seguir demostrando. (*Arroja el pescado sobre el cuerpo de Oli.*)

AMINA recoge el pescado del piso. Lo mira. Lo mueve.

ÁNGELES: –Y lo volvería a dejar tantas veces como lo necesites. Ya te conté mi plan: “La exposición de fotos”, conseguir otros cuerpos. Avancemos sobre eso.

AMINA: –Paso adelante. (*Piensa.*) A-delante, de late, de latado...

AURORA: –Entonces, no vas a intentar nada, tenés el cuerpo ahí, otra vez, y no vas a intentar nada.

ÁNGELES: –Nada. Te parece poco. Su masculinidad está muerta para mí. (*Piensa.*) Lo digo como una metáfora. Y tu femineidad viva, me inquieta y me desbarranca. Caigo, me siento caer al éxtasis, a la piedad, a la locura. Me caigo (*La empuja y caen sobre el cuerpo de Oli envuelto en la red.*) Solo en tu ternura tendré reposo. Durmamos. (*Largo beso.*) Ya está hecho.

AMINA: –(*Muerde el pescado.*) Así hablaba Lady Macbeth.

ÁNGELES: –Claro, porque en Macbeth (*Se levanta.*) era siempre de noche, pero acá no... está oscuro porque hay humo, por eso está oscuro.

AMINA: –En Ravino la hora que preferimos son las doce del mediodía. (*Cuelga el pescado de un alambre delante de su mesa-escritorio.*)

AURORA: –No vas a intentar nada. No sé si me halaga o me decepciona. Siempre espero demasiado de vos. Eso es lo que me pasa a mí. Tendría que repensar esto. Quizá me haya quedado fijada a una imagen demasiado poderosa de vos. Como los pies. (*La miran.*) Es una vieja historia...de una bolsa de agua caliente. Y no voy a decir nada más.

AMINA: –Ella te quiere Aurora, lo que pasa es que tiene demasiadas cosas en la cabeza.

ÁNGELES: –Sonsa, tontita. (*La levanta.*) Apoyate en mí. Confía en mí. ¿Soy la mayor no? Pero ahora somos una. Escuchá como llueve. Vení. Te voy a contar una historia, como cuando te leía en voz alta cada noche.

AURORA: –Lo del pelo y mamá, no.

ÁNGELES: –No tengas miedo. Yo puedo pensar qué hacer. Vos recostate acá y descansá. No pensés.

AURORA: –Ves que vos me tratás como una tonta. Sos vos, es claro.

ÁNGELES: –¿Yo?

AMINA: –En eso tiene razón.

AURORA: –A ver decime algo mío que te guste, algo en lo que yo sea mejor, algo que te haya dañado y te haga sentir una tonta, una cucaracha.

Silencio.

AURORA: –Tanto tenés que pensar. No tuviste mucho éxito con los hombres. Vos no sabías hablar con los hombres. Ahora me vas a decir que es porque no te interesaban, que los hombres. (*Vuelve a llorar.*)

Silencio.

ÁNGELES: –Sí, soy fea. Vos sos mucho más linda que yo. Oli una vez me dijo que tenía cara de ratón. Fue una tarde en el living de su casa. Y había gente. Yo andaba atrás de él, buscaba alguna señal, viendo si tenía posibilidades, si...

AURORA: –Si le gustabas o no, concretá.

ÁNGELES: –(*Llora.*) ¿Ves?, ¿ves que fácil lo decís vos? Sí, eso, si le gustaba. Y me lo dijo así, sin nada de ternura. Seco. Un ratón. Cara de ratón. Yo me miro al espejo y puede ser... por las fosas de la nariz muy abiertas, por los ojos redondos, desproporcionadamente redondos; por las cejas peludas... vos sos mucho más linda que yo.

AURORA: –No, no... me parecés fea. Tal vez no pongas demasiada atención en tu arreglo, pero gracias tenés.

ÁNGELES: –Gracias. Me esmero, me esmero... pero no se nota. La vergüenza que digan: “qué raro dos hermanas y no se parecen, tal vez un aire, mirando bien algo tienen. Pero son dos bellecitas muy distintas”. ¿Cuál era mi belleza? Por favor. Todos comparándome con vos. Eso es insoportable. Vos la mina, la mujer. Todos los encantos para vos, los placeres, los artilugios femeninos para vos.

AURORA: –Sí, los embelesos, los hechizos, los sortilegios... Cansás. Bajá un poco.

- ÁNGELES: –Los miles de orgasmos que me contabas tenías, mientras a mí se me acalabraban los pies, pajeándome. Pero ya está, ya lo acepté. *(Llora.)* Ahora estamos acá, y podemos empezar de cero.
- AURORA: –No, todo sigue. El destino te puso otra vez el cuerpo de Oli adelante, a tus pies. Mirá que no es común tener dos oportunidades. Vos te quejás, te quejás pero tenés un... una suerte que... En serio, pensalo.
- ÁNGELES: –Nada que pensar.

ÁNGELES levanta los pies del cuerpo de OLI y arrastra el cuerpo hacia afuera.

AMINA pone un frasco con un poco de agua sobre su escritorio, levanta del cuello una de las ratitas de la pecera y la sumerge en el frasco. La ahoga.

Tiempo.

- AURORA: –¿Lo abandonás y no te importa? En serio... Me elegís, entonces. ¿Sí?... Quiero que sepas que fuera de vos no tengo nada, ni un hijo, ni un lorito. Nada. Y esta vez sí, esta vez él, ¡él es el abandonado!

AMINA saca la rata del agua, la sacude, le ata un hilo al cuello, y la cuelga del alambre, junto al pescado delante de su mesa-escritorio.

- AMINA: –A-bandonado, bando-nado, b- ando-nado, que no anda, que no nada, él, si...
- ÁNGELES: –Mañana empezamos con Jesús. Cuántos años tiene, qué le gusta. Datos. Dame datos.
- AMINA: –Pelo tupido, salvaje.

ESCENA 4

En penumbras, ÁNGELES cuelga fotos alrededor del escritorio.

AURORA se viste con las banderas. Las dos mujeres rodeadas de fotos.

Al otro lado, con luz, AMINA en la silla, con la rata ahogada y el pescado.

Ambos cuelgan delante de su escritorio.

AMINA: —Todo es un gran rumor, de la mordedura en la ingle se habla, se habla... pero verla, nadie la vio. En las fotos, los cuerpos siempre aparecen, (a-parecen, que no parecen, son), vestidos. Y tienen la cabeza un poquito peladita. Un dibujito geométrico, bastante gracioso. A dónde van a parar los pelos tampoco se sabe, a los familiares no se lo entregan. Ustedes no sé si escuchan por los ventiladores, pero hay mucho ruido, y claro, la lluvia, el viento, los animales que golpean. A veces se cae un pedazo de pared, pero mantenemos todo cerrado, lo tapamos enseguida, por el agua y el humo. Mejor que no entren. Estamos un poquito encerrados, pero estamos bien. La exposición de fotos ya es casi un hecho. Al primero que le sacaron fotos fue a Jesús, lo engañaron enseguida. Claro, Aurora es atractiva, (tractiva, no tractiva), bueno vistosa, así que Jesús se prendió rápido. Después le sacaron a Eva Solaris, claro... prometieron conseguirle la foto del marido. La que rompió, y bueno también la convencieron. Y así están, prometiendo y mintiendo a todo el pueblo. Yo creo que no es un buen camino. ¿Cuánto tiempo les va a llevar? Y tanta pelea entre ellas... no es a-morosa, no es rápida, es lenta, no va. Retarda la resolución. No rinde. La verdad es más simple. Seguro hay una Ley del rigor. En el sentido de exactitud. Ahora quieren conseguir la foto de un niño. Y están investigando sobre el niño Ángeles.

Las dos rodeadas de fotos. Ahora con luz.

AURORA tiene una bandera enredada al pecho, con una larga cola, y una atada a la cabeza, como un gorro frigio.

AURORA: —¿Y salieron bien?

ÁNGELES: —No tenés estilo.

AURORA: —Las fotos las sacaste vos.

ÁNGELES: —Cómo le vas a decir así, directamente esas groserías.

AURORA: —¿Cuáles? ¿Qué me gustaba que me bese?

ÁNGELES: —No te hagas la idiota, (*Casi no se entiende lo que dice.*) lo del chupón y todo eso. Hacete desear un poco. Con razón te abandonaban. Mirá cómo te vestís. Te manejas mal, como una cualquiera.

AURORA: —Yo no estoy buscando un hombre en serio. Necesitábamos que sea lo más rápido posible, que se enganchara.

- ÁNGELES: –Sí, está bien. Pero si no fuese por esto, si lo hubieses conocido por tus medios, en la vida... no sé cómo decirlo mejor. Hubieses hecho lo mismo. Y eso me molesta. Te conozco. No sos confiable. Vivís en función de los hombres, de los deseos de los hombres.
- AURORA: –¿Te parece?
- ÁNGELES: –Perdoname. Está bien lo que hiciste. Pegame. Haceme doler. Pegame. Te hago mal. Otra vez te hago mal. Así fue como te alejé de los hombres, de todos tus novios. Por envidia, por celos. Es espantoso... ¿y si sólo te amo porque no puedo aceptarte como una hembra completa deseosa, deseante, des?... Dejame sola. Soy ruin.
- AURORA: –No, yo te agradezco. Tus consejos me ayudan. (*Se arranca las banderas, le ofrece su pecho. Ángeles se lo pellizca.*) Es la primera vez que alguien me demuestra así su amor. Es la primera vez que alguien se sacrifica por mí. No sos ruin. Quiero estar con vos. Pero Primero: Tardás demasiado con la pintura. Segundo: Puede llegar una inspección a mi oficina. Tercero: Se van a dar cuenta. Y se acabó el somnífero.
- ÁNGELES: –Cuarto.
- AURORA: –¿Qué?
- ÁNGELES: –Cuarto, se acabó el somnífero... y se acabó todo. Me voy. Mirá esta es la única foto que sacaste vos. Y ni se ve la herida, ¿qué querías?, ¿un recuerdo de sus genitales? Lo único que se ve es esa cosa peluda.
- AURORA: –No, no. Quinto, vení. Quinto, dale vení. ¿Con quién seguimos?
- ÁNGELES: –Y en ésta, encima estás vos.
- AURORA: –No puede ser, estás confundida. A ver.
- ÁNGELES: –Cómo para equivocarme, tenés ese angelito espantoso en la panza... qué otra persona podría tener eso... ahí.
- AURORA: –¿No te gusta?, entonces... me mentiste.
- AMINA: –Se pone mal. Muy mal.
- ÁNGELES: –Tampoco es para que te pongas así. No hablo de vos, tu cuerpo, tu panza... es el dibujo... no es que no sea lindo, que, la verdad no es... es feo, sí
- AMINA: –Es hora que sepas, en una verdadera familia no hay secretos. Ley vincular. Aurora tuvo siempre problemas con los hijos.
- AURORA: –Quedamos que no le contabas nada, ¿no?

- AMINA: –Que estaba embarazada, que no estaba. Nunca sabíamos bien. Al final quedó.
- ÁNGELES: –¿Y?
- AMINA: –Más gorda, más gorda. Pero bueno, tuvo el hijo y, claro tanto lío, tanto lío, se le reventó la barriga, el útero ¿no?... Ella, chocha con su hijo. Era varón, bien varón. Le puso Ángeles.
- AURORA: –Por la colección de miniaturitas, por eso fue.
- AMINA: –Para mí, por lo que vi, era una forma de tenerte, su forma... Ustedes son... un poquito...
- ÁNGELES: –¿Qué?
- AMINA: –Nada, nada... Ya desde el embarazo andaba mal con el marido; y con el nacimiento del hijo peor. Para mí lo del nombre también tuvo que ver. No sé, bueno discutían, él empezó a tomar... el chico vivía todo eso. Tu hermana flaca, flaca. De no creer. El chiquito se enfermó. Problemas respiratorios. A los dos añitos se murió. Muerte por asfixia, decía el parte. En el velorio...
- AURORA: –Otra vez no, otra vez “paf-paf” no. (*Imitando el relato de Amina del velorio.*)
- AMINA: –Ahí fue donde ella se pintó esa señal, el angelito ese de la panza. “Estoy estigmatizada”, gritaba, “Estoy estigmatizada”, una especie de marca... sería, no sé, como para que sepan que fue madre. Un testimonio. Más o menos como lo de las fotos, los dibujos, las banderas. Casi una marca de familia. (*Mira a Ángeles.*) Y en esto me parece que fuiste un poco dura con ella, porque más allá que el dibujo es horrible, tiene un valor simbólico. Y bueno sí, ya lo sabés. Ella, Aurora... lo ocultó. No quiso ponerte mal. Un gesto que habla bien de ella de alguna manera.
- ÁNGELES: –Que habla bien de ella. ¿Así lo decís? La enaltece. La eleva. Aurora, Aurorita... nunca creí... perdoname, perdoname todo...
- AURORA: –Perdonarte ¿qué?, específicamente ¿qué? Yo podría conseguir otro marido, otro hijo, propio no, pero bueno ajeno, y hacerlo mío. Pero otra hermana, otra hermanita ya no podría tener nunca. Mamá es muy mayor.
- AMINA: –Eso me parece que lo leí en Antígona. (A-ntígona, es raro, pero rima con A-ngeles.)
- AURORA: –Tenemos un plan y estamos juntas. No nos detengamos más.
- ÁNGELES: –Me ahogo de amor, mi amor, mi hermana... (*Se acercan, casi besándose.*)

AMINA: —Bueno basta, ya escuché demasiado. Ustedes están sumergidas en una pasión que las a-gota, claro, a-gota que no es sólida. Ni líquida tampoco. El amor, la pasión no rinden. Puro despilfarro de energía. Lloran y lloran y se besan y ¿para qué? Todo es en exceso. Efervescencias propias de un placer a-rrebatado, ¿rebatado, rebatado?, bueno no sé. Yo creo en las fotos. Y ya lo dije en su momento. Pero no es lo adecuado. Hay que usar el método adecuado para cada caso. Cuestión de sistemas, no de corazonadas. Yo creo que hay que decidirse. Tomar decisiones.

AMINA saltando sobre su silla, vuelve a pasar al escritorio. Se sienta sobre él. Saca del bolsillo de su guardapolvo una prótesis dental y se la pone.

AMINA: —La prótesis dental. El molde de diente de Poncio, lo trabajé y lo reconstruí. Analicé la herida en el material de calcar, la comparé con las fotos de los archivos, tomé medidas. El diente parece coincidir bastante. En el subsuelo hay una impresión dental completa de todos los muchachos. Combiné todos estos elementos y elaboré estas maravillosas prótesis. Hice tres. *(Saca otros dos aparatos de prótesis dentales de su bolsillo, y se los pasa a Ángeles.)*

ÁNGELES: —*(Toma los aparatos, le pasa uno a Aurora.)* Qué decía yo... ¿qué decía?: se pierde demasiado tiempo con la pintura.

AURORA: —*(Mira el aparato, y se lo devuelve a Ángeles.)* Ni pienses que yo...

ÁNGELES: —Sí, bueno, me pregunto si es ir demasiado lejos... a ver *(A Aurora.)* vení un poquito *(Le pone el aparato.)*, pero se ganaría realismo. Yo misma me preguntaba ¿cómo percibirá estas fotos, alguien que nunca vio una mordedura?, ¿podrá creernos? Por más que les pintemos una linda mordedura, altamente traumática, y después le saquemos una foto... la imagen fotográfica, las distancia, las apacigua. ¿Por qué? Porque son fotos de dibujo. No va.

AURORA: —Si te empezás a cuestionar todo va ser muy difícil. Hay que tener creencia. Vos siempre lo decís.

ÁNGELES: —*(Se pone la prótesis bucal.)* Pero esto no es una cuestión de creencia sino de imagen. Mirá la foto de Jesús, la de Eva, una mordedura, sí, una mordedura, pero no lastiman, no punzan. Si se es parcialmente auténtico, se es totalmente falso. Y ya sé que me vas a decir extremista y... Pero es así.

AURORA: —Pero se parecen bastante a una mordedura...
ÁNGELES: —Y eso es peor que no parecerse en absoluto. Mirá. Es un artificio, está... domesticada... una ilusión. No hay escándalo, no hay excepcionalidad, no hay...
AURORA: —No hay nada que hacer. *(Se ajusta la prótesis.)* No te esfuerces más. Estoy con vos. Mordamos. Pero ¿a quién?, ¿cómo?
ÁNGELES: —*(Se quita la prótesis.)* No sé, no pensé. En realidad no creí que me ibas a decir que sí.
AMINA: —*(Volviendo a su lugar.)* Vamos, somos hembras. Y estamos solas. *(Llega al escritorio y habla a público.)* Siempre quise decir esto.

Las dos en penumbras, delante del escritorio. Con las prótesis en la boca.

ÁNGELES: —La última vez salió mucha sangre.
AURORA: —Hubo que calar hasta el hueso.
ÁNGELES: —No tendremos suficientes me pregunto.

ESCENA 5

Ruido de choque de hierro. Vuelve a caer el cuerpo de OLI, por la canaleta, y de inmediato otro ruido y cae un pesado paquete como de diarios viejos, mojados. Son fotos. Otra vez un estruendo. Otra vez polvo.

AMINA: —A-dentro de la Cooperativa. *(Les muestra fotos donde se ve a Ángeles y Aurora.)*
AURORA: —Otra vez. ¿Y esto? Está trucado. No entiendo. No sé... Yo no soy pelada... y las piernas todas mordidas... mirá.
ÁNGELES: —Estamos muertas.
AURORA: —No.
ÁNGELES: —Tal vez estemos hablando, vivas, y estemos muertas. Hay poca diferencia.
AURORA: —Sácate eso, no te entiendo.
ÁNGELES: —*(Se saca la prótesis.)* Que estamos vivas pero estamos muertas.
AURORA: —No, no entiendo.
ÁNGELES: —Nos van a matar. Es claro. Es un signo claro. Nos están avisando. Casi una delicadeza.

- AURORA: –Dejate de joder, no es momento... dale, pensá, vos siempre decís que hay que reflexionar, dale, pensá... pronto.
- ÁNGELES: –Y... podríamos... hacer algo juntas, lo más importante es eso: que no nos puedan separar... a ver... ya sé: tengamos un hijo. Un hijito.
- AURORA: –Y yo que te creía coherente... que pensaba que podía confiar en vos, apoyarme, que...
- ÁNGELES: –Pará, lo digo en serio. Claro que pienso. Mirá, no sé si vos sabés, pero el esperma de un hombre muerto sigue siendo fértil, es decir de alguna manera está vivo.
- AURORA: –Semen de un cadáver. ¿Decís?
- ÁNGELES: –Sí, no lo sabías, hay mucho escrito sobre esto. Amina también lo dijo, como el pelo y las uñas son tejidos, que...
- AMINA: –Ley de sobrevivencia celular, ya lo dije.
- AURORA: –No, mirá vos, no lo sabía, el semen ¿no?, pero y con eso ¿qué?
- ÁNGELES: –¿No entendés? Algo nuestro, un hijito, que nos sobreviva. Dale, ayudame.

Trasladan el cuerpo de OLI. Lo suben al escritorio.

- ÁNGELES: –Una vez que consigamos el semen de Oli, lo inyectamos en un óvulo nuestro y una vez fecundado, es fácil, lo metemos en el vientre de ella, de Amina.
- AURORA: –No, no sé, no entiendo.
- ÁNGELES: –De ahí, ahí... (*Señala con distancia en el cuerpo de Oli*) extraemos esperma de Oli, del epididimo, unos tubitos que están atrás...
- AURORA: –De los huevos, decilo. (*Se acerca a inspeccionar el cuerpo.*)
- ÁNGELES: –Bueno sí, ya sabés, que a mí me cuesta más todo eso... de ahí...

Silencio.

- ÁNGELES: –No los toques tanto. Tanto, tanto...
- AURORA: –No. Lo que pasa es que se hace así... hay que apretarlos un poco, estimularlos. Darles un poco de calor... (*Mira a Ángeles.*)... ¿Tanto? No, un poquito, ves así.
- ÁNGELES: –Sí, tanto... y con esa... facilidad... familiaridad... eso si entendés, eso te gusta ¿no? Bueno ya está, basta. Es una preparación, nada más. Deja... eso. Basta. El óvulo. Vamos al óvulo.

- AURORA: —¿Mío o tuyo? Porque yo no tengo útero, pero óvulos tengo, y tengo tanto derecho...
- ÁNGELES: —Mellizos.
- AMINA: —Descomprimir la uretra.
- AURORA: —¿Qué?
- ÁNGELES: —Sí, claro. Lo primero es hacer pis. Para la preparación del óvulo, primero hay que... a ver dónde...

AMINA le da a ÁNGELES dos frascos de vidrio, iguales al que usó para ahogar su rata. Y ella le pasa uno a AURORA.

- AURORA: —¿Te parece...

Se colocan delante del escritorio, agachadas cada una sobre un frasco. Se dan la mano.

- ÁNGELES: —Tranquila, si no, no vas a poder, probá, como yo... (psh, psh).
- AURORA: —Pero necesitamos un médico, no nos queda tiempo, no sabemos si Oli estaría de acuerdo, es un abuso, no va... (*Llora.*) como te sobrevaloré, te sobrevalué, te sobretasé, te sobredimen... Decís pavadas... qué triste final, morir solas, acá, ignoradas, ahogadas de humo, sin sentido, sin que nadie lo sepa, sin rastros, sin pisadas, con la cabeza pelada y las piernas todas mordidas, en este encierro, destierro, perro...
- ÁNGELES: —No te hagas la profunda... Y meá.
- AMINA: —Sí, meen. Meen. A ver las fotos. Yo entiendo de esto. Las puedo ayudar. Ah, ajá, Ah, (*Mira las fotos.*) Sí, sí... Todo el aspecto de un próximo ahogo. En definitiva lo más natural, considerando la ocasión y el lugar... Ravino, ¿entienden?, con v corta... Lo más natural sería el a-hogo, ¿no? Aurora no te pongas mal, a ver contestame, ¿vos no te ahogás a veces?
- AURORA: —Sí.
- AMINA: —Es por eso, el lugar. Yo puedo colaborar, decime y desde lo de tu hijito más ¿no?
- AURORA: —Sí... ¿por qué?... ¿nos vas a ayudar?
- AMINA: —Sí, tienen que hacer lo que yo les diga, es así, si no... ustedes deciden.
- AURORA: —Sí, por favor.

- AMINA: —En primer lugar se separan. A ver... los tarritos.
- ÁNGELES: —No, no eso no, yo me quedo acá, Aurora prefiero tenerte cerca, si no, no puedo...
- AURORA: —Hagámosle caso, por favor...
- ÁNGELES: —No.
- AURORA: —Te doy algo mío, ¿qué querés?
- AMINA: —Pasenmé los tarros de una vez.
- AURORA: —El tarrito, tomá. Andá por favor.

ÁNGELES va al escritorio con el frasco de vidrio de AURORA.

AMINA enciende el ventilador de pie.

AURORA sigue agachada.

- AMINA: —Eso, así, se sueltan un poquito, ya estuvieron bastante... son grandes... qué cosa... Ángeles, vos vení aquí, a la izquierda, como corresponde, cada cosa en su cucheta, vos, Aurora, ahí, agachadita, así estás bien, tranquila, como corresponde, en su cucheta. Yo, en el medio, ¿no estamos mejor así? Todo el tiempo, lo estaba pensando. A Oli, corrémelo un poquito, preferiría no verlo, a ver, sí, así. (*Ángeles baja el cuerpo de Oli del escritorio. Sólo asoman sus piernas.*) La mirada, siempre adelante... Ahora esperen, puede pasar un tiempo, pero ya van a venir, ustedes calladitas; yo testimonio por ustedes. Explico todo. No va a ver ningún inconveniente. Acá lo que se necesita es alguien que se ocupe de las banderas. Pasámelas, Ángeles, yo me ocupo. (*Ángeles junta todas las banderas y se las entrega.*) Tres abanderadas, a-banderadas, ¿banderadas?: Con banderas, a-banderadas que no tienen banderas, sí, eso tiene que ver con el rendimiento. Ley de Rendición, no miento, rendimiento. Esta colgala atrás. (*Ángeles cuelga una bandera de la canaleta.*) Fuerte. Un poco de aire, están bien ¿no?, ya van a ver, ya pronto van a ser las doce...
- AURORA: —Estoy cansada, no puedo más... ¿cuándo vienen?... creí que había encontrado un lugar, creí que no iba a estar más sola, que podía confiar, un lugar para...
- ÁNGELES: —Aurora, pero sí que podés confiar, mirame Aurora...
- AMINA: —La mirada hacia adelante.
- ÁNGELES: —Aurora, dame una mano, tocame, Aurora.

- AMINA: —Respeten las posiciones.
- AURORA: —¿Cómo estoy? ¿Cómo me veo? Se está bien aquí, calentito, ¿no? Estoy tan cansada, no sé de qué hablo, qué digo. Algo me ahoga aquí. Qué lindo... recuerdo que siempre busqué un lugar así, para tirarse y... descansar... recuerdo...
- AMINA: —Sin recuerdos, por favor. El rinde del recuerdo es a-ventajoso. Si hay recuerdo, ya se perdió algo. Es pura pérdida. Por favor, sin recuerdos, es claramente, a-ventajoso.
- AURORA: —Ya comprendí, comprendí todo, “cuando comprendas no vas a tener más miedo”, Ofelia murió ahogada, en el arroyo, qué lindo, Eva Solaris también, no Pelluzzi, o el caballo, o la oveja, que sé yo... esa delgadez... esa tenuidad... “La boca, la boca”... no, no me acuerdo... pero sí, sí... comprendí...

AURORA se levanta. Queda su frasco. Se acuesta delante de la mesa-escritorio.

- AURORA: —Qué soy yo... una boluda...
- ÁNGELES: —Basta, Amina. Vine por ella, y nos vamos a ir juntas. Nos vamos. *(Intenta irse hacia su hermana, tendida en el piso, con el tarro en la mano.)*
- AMINA: —*(La toma de la boca del tarro.)* No es prudente que te vayas, llevándote a tu hermana así.
- ÁNGELES: —Así ¿cómo?
- AMINA: —Se murió. Se ahogó, bah. Como mi ratita. “Tode Des Ertrunkens”.
- ÁNGELES: —¿Qué decís?
- AMINA: —“Muerte por ahogo”, lo que sentencia el padre al hijo en “La Condena” de Kafka.
- ÁNGELES: —Y el hijo se tira al río...
- AMINA: —Se arroja. *(Le saca el tarro.) (La mira.)* Y ahora sí: podés ir.

ÁNGELES sube con dificultad por la canaleta. Se arroja. Su cuerpo cuelga.

- AMINA: —Mis ratitas caray... son lo más parecido a los hijitos... *(Canta.)*

FIN

OJOS DE CIERVO RUMANOS

TEXTUALIDADES PERFORMATIVAS EN OJOS DE CIERVO RUMANOS / por Fernanda Del Monte*

Si exploramos la escena teatral contemporánea, encontramos que hay una transformación radical del lugar del texto en la escena; desde este lugar de la escritura, mi interés se centra en analizar cómo se han ido transformando las textualidades, o escrituras para teatro, a partir de propuestas particulares de creadores y creadoras escénicas.

Desde esta curaduría, podría llamarla, he notado que hay en ciertas escrituras, una independencia poética con respecto al montaje, lo que vuelve muy interesante pensar en la escritura dramática como un campo artístico en sí mismo.

Cuando viajé a Buenos Aires en el año 2016, Ariel Farace me mostró una serie de obras publicadas de forma casera, entre las que se encontraba *Ojos de ciervo rumanos*. Después de leerla y estudiarla, decidí en el 2018 trabajarla como referente de escritura performativa.

En esta ocasión Beatriz Catani me invita a compartirles parte de ese análisis, haciendo eje en que yo no vi la puesta de *Ojos...*, y que mi acercamiento a la obra es, precisamente, la lectura del texto.

La estrategia textual que propone Catani con esta pieza es agrietar la estructura en varios niveles: en principio habría que hacer notar el lugar de la palabra y la producción en deriva de un discurso poético abierto, que propone un significante imposible desde donde brota lo indecible.

En segunda instancia, lo que produce esta escritura es un texto que posiciona a los cuerpos en un presente performativo donde, en una especie de tándem, se crea un espacio metafórico a nivel literario, al tiempo que unos cuerpos en presente respiran entrecortadamente.

Este tipo de escritura se puede analizar en varias obras de Catani. Esta forma de escribir con el cuerpo y desde el cuerpo genera una especie de ritmo taquicárdico que provoca en la lectura un rechazo en principio de la mirada. Es una escritura provocadora. Es una puesta en escena que invita a cerrar los ojos ante el horror. Sin tener que poner ahí el espanto mismo, desde la evocación de situaciones absurdas logra mostrar lo imposible, y lo hace a partir de un lenguaje estilizado que cruza los cuerpos.

Esta conjunción de cuerpos hechos de palabras no representan personajes del todo, median como cuerpos performativos, es decir, afincados en un

territorio de lo real desde donde es posible lograr decir sin hablar, mostrar sin nombrar.

Dicho corrimiento de una escritura dramática hacia una performativa encuentra las estrategias adecuadas para hacer surgir destellos simbólicos de una experiencia traumática, pero que de absurda bordea lo verdadero, lo cómico, lo trágico.

Cuando uno lee *Ojos de ciervo rumanos* comienza a suceder en la introyección del texto una contradicción: muchas de las imágenes poéticas no son representables en términos teatrales, sino que suceden en la ficción generada por el mismo texto. Esta relación no dialéctica entre acción performativa, imagen simbólica y escritura literaria producen la poética de la pieza textual, independientemente de cómo ese texto se lleva a escena; se trata, por tanto, de una propuesta autónoma de universo performativo y poético.

Algo que marca quizá la escritura de esta autora es la temática que aborda y la forma concreta en la que la aproxima: la madre, el nacimiento, los hijos, el cansancio, la tristeza y la muerte son cruentos. El trabajo que hace sobre el lenguaje de las mujeres y los hombres es particular: Parece que no es posible y sin embargo genera verosimilitud a partir de la escena teatral. Lo verosímil no es el lenguaje, sino el cuerpo en presente que lo hace posible.

Dicha escritura genera signo en el intersticio de la significación de la palabra; esto convierte a la obra en un texto que *está siendo*; esos cuerpos hechos de palabras están atravesados por un decir que los corta, los lacera, los posiciona como campos corpóreos expandidos, afectados, y por tanto, cuerpos como territorio en movimiento de una palabra que produce una dimensión poética en deriva: nada es fijo, hay una fluctuación del sentido.

Ojos de ciervo rumanos invita al lector a una vivencia, a una experiencia performativa, por tanto. Propone otro modo de imaginar al tiempo que se lee, ya que mucho de lo poético queda en el lenguaje mismo de la lectura y su introyección. Es decir, el lenguaje no denota la cosa: la cuestión está entre el espacio del texto y el cuerpo que lo lleva a escena. Pero el texto también inscribe una poética que seguramente se pierde en la escena. Por esto es que el texto en sí mismo performea, acciona, nos mueve como lectores a una configuración de un significante absolutamente personal.

En términos de Derrida, se trata de una escritura que es un juego del lenguaje, donde desde esa apertura del movimiento estamos en el devenir-inmotivado del símbolo. La inmotivación de la huella debe ser ahora oída como

una operación y no como un estado; como un movimiento activo, una desmotivación, y no como una estructura dada sino una dramaturgia fluctuante.

En toda la escritura de Catani, la sensación que queda es la de una escritura paradójica y exhausta, como si a partir de la lectura se liberase algo que en el mundo concreto quisiera olvidarse; dar cuenta de ese espacio de existencia dolida a partir de escrituras en rodeo que producen personajes-performers ubicados en mundos dislocados y metafísicos.

En este sentido, Catani logra generar escrituralmente un texto a distintos niveles de significación que generan un movimiento conjuntivo por parte del o la lectora. El texto nos deja fuera del habla. Nos deja fuera de lo vivo. Pensar en mujeres-planta, o padre que descuelga a la hija de un árbol para plantarla y contarle el día de su nacimiento. Relatos sobre la grieta en la pierna. La madre, el accidente. Situaciones imposibles pero que la escritura hace aparecer y configuradas de forma teatral construyen en el imaginario una otra forma de concebir la literatura, la ficción.

Podría ahondar muchas más páginas sobre el trabajo de Catani, pero terminaré escribiendo una última frase: me parece que su escritura construye una poética que proyecta un real en un plano multidimensional, que posibilita a través de imágenes performativas, hechas de palabras, un eclipse sensorial.

(*) Es escritora, dramaturga, investigadora y artista multidisciplinaria mexicana. Magister en Dramaturgia en la Universidad Nacional de Artes (UNA). Realiza estudios de Doctorado en 17, Instituto de Estudios Críticos donde desarrolla el concepto de dramaturgia maquinal.

ACERCA DE OJOS DE CIERVO RUMANOS / por Beatriz Catani

Ojos de ciervo rumanos se estrenó en Teatro del Pueblo en diciembre de 2001. O sea, a metros del Obelisco, y de los cacerolazos.

Imposible que la obra no se haya tensado con esa realidad.

En uno de los últimos ensayos (diciembre de 2001) a días del estreno salimos del sótano del Teatro del Pueblo (Diagonal Norte y 9 de julio), en medio del combate y la ciudad de Buenos Aires tomada. Esa noche, el entonces Presidente de la Rúa abandonó la Casa Rosada en el emblemático helicóptero.

Unos días después del estreno, en la segunda o tercera función, volví a casa en medio de una lluvia que había dejado completamente inundada la Ciudad de La Plata. El micro no pudo hacer el recorrido habitual, desvió en calle 13 y avenida 44, y pude bajarme en calle 17 creo recordar. Llegué a casa caminando con el agua cubriéndome por completo las piernas, los zapatos en la mano, con la extrañeza y el miedo de no ver dónde pisaba. Parecía un sueño. La ciudad bajo el agua en medio de la crisis. Y yo, estrenando *Ojos...*, mi segunda obra, en Buenos Aires.

La obra hablaba entre otras cosas de una familia en reducción: de una plantación de naranjas a algunas plantas en un departamento, tomadas a su vez, por una plaga que las iba secando. Al tiempo que la empresa textil de mi familia, que ya venía deteriorándose, quebraba definitivamente.

Y *Ojos* de algún modo quedó asociada a la crisis. Algunas de las críticas que encuentro apuntan a eso. “Macetas ruidosas”, “La Argentina a flor de piel”, un diario de Hannover dice: “Uno puede ver cien documentales y permanecer indiferente. Pero uno no puede ver *Ojos de ciervo rumano*, sin entender a los argentinos, sin sufrir con la Argentina”.

Fragmento entrevista Universidad Nacional de La Plata (UNLP)
Breviario, Editorial Papel Cocido

Co-producción del Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires y Theaterformen 2002, Hannover Alemania.

Estreno

Teatro del Pueblo. Buenos Aires, 2001.

Presentaciones

Kunsten Festival des Arts. Bélgica, 2003.

Festival de Théâtre des Amériques. Montreal, 2003.

Culturgest, Lisboa, 2004.

Casa de América. Madrid. Ciclo Hispano-argentino de lecturas dramatizadas.

AAT - Argentores, 2006.

Teatro Princesa, La Plata.

Premios

Primera Mención Concurso de Obras de Teatro del INT, 1999.

Premio a la calidad Instituto Nacional de Teatro, 2001.

Seleccionada para “Teatro Lido”. Ciclo de Lecturas de Obras Contemporáneas de América Latina. Espaço Mezcla, Ciudad de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2003.

Publicaciones

Beatriz Catani. *Acercamientos a lo real. Textos y escenarios*. (Compilación Óscar Cornago), Ediciones Artes del Sur, 2007.

Texto traducido al alemán, francés, neerlandés y portugués.

Cuadernos Escénicos, Volumen 6, Casa de América, Madrid, 2005.

Libros Drama, Volumen 15, Buenos Aires, 2014.

Teatro entre diagonales, Ed. Unicen, Tandil, 2023.

Ficha técnica y artística

Actuación: Paula Ituriza, Ricardo González, Blas Arrese Igor

En Culturgest Lisboa: Ariel Farace, Ximena Banus y Ricardo González

Iluminación: Gonzalo Córdova

Escenografía: Margarita Dillon y Andrea Scharzman

Música: Carmen Baliero

Asistencia de dirección: Jazmín García Sathiq

Dirección y dramaturgia: Beatriz Catani

Agradecimientos: Teatro Princesa, Roberto Romanelli



Entre las plantas de naranjas, Dacia, con sus piernas enterradas en una maceta. El ojo cubierto. La vista baja. El Padre amaba a su hija igual que a sus plantas. Ni más ni menos.



Agnes de Jan Saudeck. Imagen usada en el catálogo del Kunsten des arts y en la portada de *Acercamientos a lo real*. Dacia: una hija que nace de padre. Una hija que es una planta.

OJOS DE CIERVO RUMANOS

Noche de lluvia en la ciudad. Un mono ambiente. Todo cubierto de maceteros con plantas de naranjas altas y frondosas. Al fondo un árbol-naranja, viejo y seco.

Del árbol, cuelga un pulóver.

En el centro, en medio de las hileras de plantas, sólo un sillón: lo que ha quedado de las sucesivas mudanzas familiares.

Sobre la pared de atrás, una construcción de madera verde y enrejillada. Unas celdas romboidales a modo de confesionario. En ese cajón-invernadero hay más plantas de naranja en distintos momentos de proceso, instrumental diverso y un ventilador de aire caliente.

Sobre la derecha, una pared verde de naranjos y detrás de ella un hombre, BENYA, apoyado en un combinado (mueble compuesto por un tocadiscos con altavoces integrados).

En el cajón-invernadero están PADRE y DACIA.

El pasado se repite en una dimensión reducida, en una escala ínfima. PADRE, DACIA y BENYA nunca saldrán de escena. No hay salida, no hay afuera. Sus encuentros, hasta la última escena, son fragmentos que podrían suceder en este orden o en cualquier otro. Ininterrumpidamente se encuentran y se pierden. Se encaminan a un nuevo orden que desconocen. Todo parece desencadenarse a la tragedia. Sin embargo, la lluvia se detiene (como había sucedido antes) y acontece un nuevo orden. Una nueva asfixia.

Escena 1. El paseo-injerto

El padre trabaja con las plantas, la hija dentro del cajón-invernadero.

DACIA: —Papá, no entendí nada.

PADRE: —Que hace 35 años, llueve, temporal digo... Llego a casa de las plantaciones...

DACIA: —No. No entiendo por qué dijiste ciervos.

PADRE: —¿Ciervos? Y porque aparecían ciervos ahogados, débiles... Se caían a los arroyos, o por los vellos, las rumanas son así: peludas. No, no sé.

DACIA: —¿Pero era un 13 de julio como hoy?

PADRE: —Sí, sí, 13 de julio... Pero no es el día de tu nacimiento, o un poco sí, digo, (no exactamente)... el primero podría ser...

- DACIA: —¿Ves, papá? No se entiende nada. Ves cómo sos. Vos me dijiste que me ibas contar todo porque era mi cumpleaños. (Mi cumpleaños 35.) Contame del 13 de julio cuando yo nací...
- PADRE: —Que ese día, el 13 de julio... Dacia, yo te robo.
- DACIA: —Papá, ¿me robás? ¿A quién? ¿Cómo? No entiendo... No... Hace 35 años...

El PADRE va hasta el cajón-invernadero y sale con la hija en brazos y la engancha al tronco del árbol.

- PADRE: —Hija, paseemos...

El PADRE sube al árbol y descuelga el pulóver.

- DACIA: —¿El pulóver? ¿Me das el pulóver? Gracias. ¿Es mi regalo de cumpleaños? ¿Es eso? Me vas a contar... Paseemos en dirección Sudoeste.
- PADRE: —El mismo pedido de tu madre.

DACIA enganchada al tronco del árbol. En brazos del PADRE.

- PADRE: —Vamos en auto. Con tu madre. El auto se desliza a una velocidad de 60 kilómetros por hora. Camino despejado. O parece. Quiero decir vamos bien.
- DACIA: —(A la vez.) Sí, en auto, con mamá, 13 de julio. Vamos bien.
- PADRE: —Ella, quiero decir tu madre, tiene un vestido natural de jersey muy corto (Beige, de jersey beige). Le toco la panza, y te toco a vos.
- DACIA: —Beige. Corto (como el mío). Yo estoy ahí, en la panza... Pongo la radio.
- PADRE: —Esperá. Ahí, me mira con los ojos fijos...
- DACIA: —¿Mamá? ¿Qué expresión?
- PADRE: —Entre agradecida y prometedora.
- DACIA: —Y los ojos, ¿cómo son los ojos?
- PADRE: —Uno amarronado y otro virando al verde. Está ausente, como siempre, pero igual me mira y los ojos...
- DACIA: —Uno verde y otro marrón. Sensación de desasosiego, de vergüenza.
- PADRE: —Prendamos la radio.

- DACIA: –Sí.
- PADRE: –Visibilidad escasa, pronóstico más lluvias, tormentas eléctricas...
- DACIA: –Lluvias... Eléctricas... ¿Qué más?
- PADRE: –Música.
- DACIA: –¿“Trasponiendo cielos”?
- PADRE: –Sí, el disco de tu madre, el más famoso.
- DACIA: –Cómo me gusta escucharla, cómo me gusta el rumano... es tan oblicuo.
- PADRE: –¿Oblicuo?, no. Obtuso, obtuso e inentendible. Me irrita no entenderla, no entenderte; “no cantés en rumano, cantá en castellano”, le pedía. Nunca pude convencerla de nada.
- DACIA: –¿Pero la amabas? Porque la amabas, ¿no?... ¿Por qué ella? ¿Por qué rumana?
- PADRE: –Por la tierra, eso fue lo que me llevó a tu madre. Dos países con buena tierra, tierra bendita, eso dará buen fruto, pensé.
- DACIA: –¿El buen fruto soy yo o las naranjas?... Mirame, papá.
- PADRE: –Basta. Se acabó el paseo.

El PADRE intenta descolgarla del árbol.

- DACIA: –(*Colgada del árbol, resistiendo.*) Paseemos, ahora que me diste el pulóver. No me ibas a contar qué pasó el 13 de julio, cuando yo nací, de qué robo hablaste...

El PADRE la traslada en brazos hasta una de las macetas donde la introduce. La planta. Pequeña resistencia de DACIA.

- DACIA: –(*El Padre la planta.*) Hacé bien el hoyito. No necesito tierra. Estoy bien. Hacé bien el hoyito. Paseemos, por favor paseemos.
- PADRE: –Tenés los ojos secos, raros. Necesitás jugo. (Creo que todavía puedo.) (*Le saca el pulóver.*) Ya vuelvo.

El PADRE va al cajón-invernadero.

- DACIA: –Papá... No... El pulóver, papá... Años que me prometés, años: “Dacia no va a haber paseo como el del pulóver”. Así me decías.

Pequeño canto rumano.

- BENYA: —(*Entra por la pared de naranjos con un combinado.*) Yo nací y llovía. (*Escupe el suelo.*) Perdoname. Tenía que decírtelo... La voz de mi mamá. Su mismo canto. Me acerca. ¿Puedo conocerte?
- DACIA: —¿Te gusta? Es un tartamudeito, nada más. Un impulso canto.
- BENYA: —Siempre paso por las disquerías, y ayer justo con lo que llovía te vi; bueno: te escuché. (*La ve enterrada en la maceta.*) ¿Estás bien?
- DACIA: —¿Por esto? No es nada. Un problemita en la columna de nacimiento... La tierra cura, ¿viste?
- BENYA: —Y la música. Acá los tenés. (*Abre el combinado.*) Impulso, ¿dijiste impulso?
- DACIA: —Impulso, imposición, imperativo, impropio, imprecativo. (*Pausa.*) Soy imprecisa, ¿no? Digo, no es mi propia decisión, canto.
- BENYA: —Y después me dijiste que te llamás Dacia. Demasiado.
- DACIA: —Dacia, te gusta, es un nombre raro, sí. Lo raro es que no nos hayamos cruzado antes. Todos los días recorro casas de música, discos, esas cosas...
- BENYA: —Dacia, entre otras cosas, es la provincia más antigua del Imperio Romano. Y no exactamente, pero es muy parecido al territorio actual de Rumania. Además, ahí nace, del latín, ¿no? La lengua rumana. Y yo también: Yo nací en la lengua rumana.
- DACIA: —Cómo sabés.
- BENYA: —Acá los tenés. (*Saca discos.*)
- DACIA: —Tratémonos como hermanos. ¿Querés tomar algo?...

BENYA se sienta en el sillón. El sillón se desarma, cae tierra.

- DACIA: —¿Un jugo de naranjas?... En la última mudanza se rompió y papá lo rellenó con tierra. Hay que saber sentarse, si te apoyás... ¿Un té de naranjas?...
- BENYA: —Está bien, no te preocupes.
- DACIA: —¿Jugo de naranjas, té de naranjas...?
- BENYA: —Té, está bien. ¿Hermanos? Dijiste hermanos, ¿no?... Yo... prefiero sentirte mamá.
- DACIA: —Mamá es Rumania. Té de naranjas, ¿no?

- BENYA: –Para mí Rumania es lluvia. O la lluvia Rumania. Sí, gracias, de naranjas está bien, muy bien. Para otros será París. (*Le pasa discos.*)
- DACIA: –O Londres.
- BENYA: –Sí, o Londres... Magda, Zaharia, Lucian Blaga... María Luca...
¿Y el té?
- DACIA: –No. De Iris, dame de Iris.
- BENYA: –Dragomir, es varón pero es excelente... ¿Iris?
- DACIA: –¿Pero son rumanos? ¿Rumanos de los ‘50?
- BENYA: –Sí. (¿Y el té?)
- DACIA: –¿Y cómo no hay de Iris? No entiendo...
- BENYA: –Iris, Iris, no... No... ¿Estás segura que es rumana?
- DACIA: –Por favor, la cantante más famosa de los ‘50. Quedamos en eso. Traías toda tu colección de música popular rumana de los ‘50. No conocés a Iris... No te hablo más.
- BENYA: –No te pongas así, es una colección de cuatrocientos nombres.
- DACIA: –Iris es mi mamá.

Silencio.

- BENYA: –Bonito el nombre, digo... para madre. Iris... es nombre de flor o de diosa... En la mitología antigua Iris es la unión del Cielo y la Tierra, entre los dioses y los hombres, como el arco iris. Hija de Taumante y Electra, pertenece a la raza del Océano por línea paterna y materna y por consiguiente hermana de las Harpías...
- DACIA: –Bla, bla, bla. Pará. Todo el tiempo, bla, bla, bla... Yo tenía su disco más hermoso, “Trasponiendo Cielos”, y lo escuchaba todas las noches cuando papá salía a hacer la última recorrida por las plantaciones. Los escuché tanto que los rayé, los rompí... No sé... Tantas mudanzas, tantos cambios, se me fueron perdiendo. No los supe valorar. Cuando uno es chico... es así... no valora.
- BENYA: –¿Y no será por eso qué cantás? Cuándo decís impulso, ¿no será eso? (*Dacia lo mira.*) Tu papá se va, no está, va a trabajar o pasa algo, no sé, se enoja, y ahí (*Le imita el pequeño canto rumano.*) Es coherente, como decirle “No sos lo único que tengo” (*Imitación más corta.*) Más que a él, como decírtelo vos misma... Una afirmación... (*Imitación corta.*)

- DACIA: –Desencandilarse. Ir hacia la fertilidad de las luminarias... O hacia una luminosidad no estéril... O una fertilidad luminosa aria... Lumina Asia Aria.
- BENYA: –Yo decía... No esperar. A tu papá, ¿no? Pero es lindo... A ver, pensemos: Luminosidad no estéril sería: (*Tiempo*.) iluminar el futuro. Futuro por los hijos... que están oscuros. Que una luz madre dé hijos... que los hijos estén a la luz. Porque vos dijiste fertilidad y “dar a luz” es parir: vos querés decir o decirle: Iluminar el Futuro.
- DACIA: –Yo no quiero decirle-me nada. Yo te digo que tengo un impulso canto. Algo simple, coherente, lógico. Y si no lo entendés... Es un impulso, un pequeño... No lo puedo continuar, un tartamudeo. Un tartamudeíto, nada...
- BENYA: –Tengo más. Son 400... Alguno de Iris tiene que haber... Iris, ¿así? ¿Solo?
- DACIA: –Iris es el nombre artístico. Se llamaba Sofía María Banus. También lindo nombre, ¿no? Sofía María Banus... Sí, qué lindo... Pero no me dice nada... Conozco más a Iris. Iris. Iris, una cantante famosa. La veo en un escenario, canta a todos. La aplauden. ¿Te das cuenta? Más de todos que mía.
- BENYA: –Estás hermosa.

Se acerca. DACIA le da una cachetada.

- DACIA: –Vos me haces ver cosas tristes. ¿No ves que hablar con vos me hace mal? ¿Ves? Vos, sos vos que me hacés ver cosas tristes. Andate.

BENYA se va.

El PADRE sale del cajón-invernadero y trae naranjas. Aprieta una naranja entre su axila y brazo. El jugo cae en su mano. Viene con el pulóver atado entre las piernas.

DACIA chupa el jugo entre los dedos de su padre.

- PADRE: –Tomá.
- DACIA: –Ay, papá, vos me vas a ayudar, ¿no? Iris fue más de todos que mía. Y eso es triste... y yo ni siquiera puedo conseguir un disco suyo, ni siquiera... cantar una canción... entera.

- PADRE: —Son los ojos, Dacia, se te están secando. Tomá. ¿Ves que puedo? Tomá.
- DACIA: —Basta. Papá, no quiero más...
- PADRE: —No, no, no. Dacia, tenés que nutrirte. Ahora que todavía hay. ¿No entendés? (No hay tiempo.) Estamos en una situación delicada. A ver, un poco más. (*Dacia casi ahogada.*) Sigamos con el paseo.

El PADRE se sienta dentro de una maceta grande. DACIA se recuesta sobre él.

- PADRE: —El mismo gesto de tu madre.
- DACIA: —¿Cómo son sus gestos, papá?
- PADRE: —Así... livianos... sin preocupación, sin peligro.
- DACIA: —Sensación de amparo. Me siento leve, despreocupada. Desapareció todo. El mundo es el interior de este auto desplazándose bajo la lluvia... Estoy contenta.
- PADRE: —Yo también. Y no me avergüenza decirlo: contento, Dacia. Esta felicidad chiquita, de la capacidad de un auto... mediano. Así, así fue el clima de tu nacimiento. Hace 35 años. De tu primer nacimiento, para ser precisos.
- DACIA: —Me mojo, no entiendo... Siento algo tibio. Me mojo. Me voy a quedar seca, papá... Me mojo...

El PADRE mira entre las piernas de DACIA. La levanta. Le chorrea un jugo blanco. El PADRE observa el jugo entre sus dedos. Se los lleva a la boca.

- PADRE: —Maduraste, Dacia.
- DACIA: —(*Llora.*) ...

El PADRE corta hojas y cáscaras de naranja. De manera automática prepara como un colchoncito, le baja la bombacha y se lo pone.

- PADRE: —Una madre te hace falta. ¿Te das cuenta? Decime si ella no tendría que estar acá. No es nada... Es un jugo... Es normal; natural, quiero decir. Tenía que suceder.
- DACIA: —¿Qué es esto?
- PADRE: —Una savia concentrada, blanca... pesada. Nada más.
- DACIA: —¿Me rompí? Es eso, ¿no? Me rompí.

- PADRE: —Estás creciendo, Dacia. (Sos señorita.) Una naranja puede ser de maduración temprana, intermedia o tardía. Bueno, es eso. Vos sos tardía.
- DACIA: —¿Me voy a secar, papá?
- PADRE: —Una maduración en la tercera quinta parte de la vida. Es eso. ¿Entendés? Maduración tardía, Dacia. El tiempo de la naturaleza.
- DACIA: —Sí, más o menos... Sí, bueno, sí... Ya estoy bien... Una savia concentrada, pesadita...
- PADRE: —¿Sabés que esto puede ayudarnos? Naranjita tardía. Me entusiasman las señales de la naturaleza. Es una buena señal. Si se retrasan las maduraciones vamos a poder llegar a completar las injertaciones antes que el floema...
- DACIA: —Sí, papá, no te detengas, no frenes... Blanquita...
- PADRE: —Y además vas a entender. No interrumpas más. Y yo voy a poder contarte todo, y más, contártelo con alegría. (*Desata el pulóver de su pierna y se lo da.*) Sigamos con el paseo.
- DACIA: —¿Con el pulóver? ¡Me vas a contar todo! Paseemos en dirección Sudoeste.
- PADRE: —(*La levanta en brazos.*) El mismo pedido de...
- DACIA: —Pero contame bien. ¿Qué pasó en el auto? (*Van al árbol.*)
- PADRE: —Tu madre anuncia un vómito. (*Gesto de parir.*) Yo apago la radio.
- DACIA: —¿“Transponiendo cielos”?
- PADRE: —Sí, y preparo el pulóver. (Sin indecisión.) Quiero decir, me lo saco.
- DACIA: —Ausencia de nerviosismo. Y de música.
- PADRE: —Exacto. ¡Entendés! Pero un momento francamente tenso. El auto se mueve por el viento, se bambolea, temporal. Lluvia. Tu madre empieza a contraerse, gira, salta... La sostengo con el brazo izquierdo y con el derecho estiro mi pulóver sobre el asiento delantero. (*Sube al árbol.*)
- DACIA: —Estoy por nacer... Ay, papá, vení conmigo.
- PADRE: —(No puedo, no puedo, escuchame.) Ella se yergue. Majestuosa. Golpea la cabeza contra el borde superior del parabrisas, da un rebotecito sobre el tablero, salta sobre el asiento y queda en cuclillas.
- DACIA: —¿Será una danza rumana? ¿Baila? Mamá digo, ¿baila?
- PADRE: —Los brazos, agarrados del pasamanos derecho, bien extendidos. Y la boca, Dacia, muy abierta. La punta de la lengua tensa, (*Saca la lengua.*) perpendicular al parabrisas.

- DACIA: —¿Y los ojos?
- PADRE: —Altos, erguidos, fijos a la luz del techo. Extrema atención al farolito.
- DACIA: —Las cantantes famosas están acostumbradas a la luz, al brillo. Pedile que cante.
- PADRE: —¡¡¡Shh!!! No molestes a tu madre ahora. Ahí está: en cuclillas sobre el asiento, agarrada del pasamanos, con la lengua afuera y los ojos fijos al farolito y viene: es un chorro, como un vómito que expulsa de la vagina al pulóver. Un jugo espeso y condensado... Jugo tipo Fisher rugoso o Hamlin red...
- DACIA: —(Papá... yo) Cada vez me mojo más. Me enceguece el brillo, el resplandor. ¿Un jugo-madre? Nunca vi tanto... ¿Cómo se dice luz en rumano, papá? (*Grita.*) Tapá el farolito, tapalo. Es la llama de un relámpago.
- PADRE: —Sí, llueve. Es día 13 de julio. Once menos cuarto de la noche. Sí, Dacia, lo tapo, ya lo tapo... Y ahí (*En ese momento.*)... te robo. (*Baja un poco, hasta Dacia.*) Lumina, se dice lumina.
- DACIA: —No entiendo.
- PADRE: —Luz: lu-mi-na, se dice.
- DACIA: —¿De qué hablás, papá? ¿De qué robo hablás?
- PADRE: —Del pulóver. Lo robo porque te cubre a vos, ¿entendés? Vos estás ahí adentro, desparramada. Prematura.
- DACIA: —¿Con mamá qué hiciste? El pulóver, así, ¿se lo arrancaste?
- PADRE: —¿Qué querés que hiciera, que te dejara chorrear por el piso del auto?
- DACIA: —Mamá...
- PADRE: —¿Eso preferís?
- DACIA: —Preferiría mi mamá... Mi...
- PADRE: —¿Tu mamá? Tu mamá sigue ahí, con los ojos fijos al farolito. Quiere luz; lumina, si preferís digo lumina. Yo lo único que puedo hacer es aplicar todas mis técnicas, mis conocimientos: el injerto. Nodrizo, puenteado. Cúpula no, porque el grosor del pie y el vástago tiene que ser idéntico.
- DACIA: —¿Y yo? ¿Dónde estoy ahora?
- PADRE: —En el pulóver todavía. Te tengo con la mano izquierda. Con la derecha rompo las costuras del pantalón. No tengo herramientas para el injerto, y cuando pienso en el espejito del auto y lo

estoy por arrancar, ahí, tu madre, encandilada y todo, le da un cabezazo y lo rompe. Encima astilla el parabrisas –un enchastre–, es peligroso, yo tengo miedo por el pulóver. (Estás vos ahí, prematura.)

DACIA: –Tené cuidado, con las dos. Cuida-me-la

PADRE: –¿Te das cuenta cómo es tu madre? Se nota que no quería que use el espejo. Y me da un disco...

DACIA: –¿“Transponiendo Cielos”?

PADRE: –Sí (de dónde lo saca no sé, de abajo del asiento, de un bolso, eso no lo sé), lo parto contra el tablero...

DACIA: –¿“Transponiendo cielos”?

PADRE: –Y con el filo me abro de una vez el muslo.

DACIA: –Me mareo. (Encandilo, arañó, resbalo, desmembrano, disuelvo.)
Me mojo.

PADRE: –Por favor, esperá, ahora no hay tiempo: estoy con el muslo abierto. Con el filo me voy rebanando capas de piel y carne de dos centímetros de ancho. Hay que preparar la carne, es importante que se conecten los jugos... Necesitamos una superficie lisa y desprotegida de piel para hacer los cortes propiamente dichos, las incisiones.

DACIA: –Papá, ya está. Me mojó toda. (*Colgando del tronco.*)

PADRE: –¿Ahora? Justo que estábamos llegando. (*Baja del árbol, la examina.*) Algo falló. ¿Será que estás débil?... Vos también... y es mi culpa. (*La lleva a la maceta.*)

El PADRE vuelve a plantar a DACIA en la maceta.

DACIA: –¿Qué me pasa? ... El baño barquito no. Hací bien el hoyito. Sigamos con el paseo.

PADRE: –(*Prepara elementos de trabajo.*) Estás débil... No te preocupes, es debilidad, si no, no tendrías tanto jugo, es natural. Las plantas aumentan su producción de jugo para defenderse de las carencias nutritivas de la tierra.

DACIA: –Sigamos con el paseo. No entendí bien todavía.

PADRE: –(*Le sube el vestido, empieza a trabajar.*) Sí, sigamos. Primero vamos a cambiar el elemento de sujeción. (Las hojas fallaron.) Después un poco de jugo. Eso es lo que necesitás...

DACIA: –Pero sigamos con el paseo... Necesito mamá, ¿dónde está?

DACIA llora, se mueve, lo molesta con las mangas del pulóver.

El PADRE le ata las manos con el pulóver.

PADRE: –No puedo pasear con vos, arreglarte la sujeción (Así no perdés más jugo y no te asustás.) y preocuparme por tu mamá...

DACIA: –Está bien, paseemos solos. Pero, ¿y yo dónde quedé, dónde estoy?

PADRE: –*(Le pasa una venda-cinta a modo de sujeción entre las piernas.)* En el pulóver, todavía estás en el pulóver, pero yo ya tengo la pierna preparada. Hago las dos incisiones sobre el muslo: una izquierda y otra a derecha, apenas en diagonal. Forma de T, pero invertida. El punto de arranque del corte inferior (El más largo.) pegado a la ingle...

DACIA: –¿Sería la rayita de la T?

PADRE: –(Claro, porque está invertida.) El corte superior, más cortito...

DACIA: –La rayita de abajo de la T, casi un puntito, porque está invertida, ¿no?

PADRE: –Ese a cinco dedos de la rodilla. Enseguida. Abro el pulóver, (Te saco.) y te incrusto en la herida. *(Dacia llora.)* Es natural, es lo que se llama inserción del vástago.

DACIA: –Basta. Me impresiona. ¿Y mamá...?

PADRE: –*(Le pone una naranja entre las piernas, sujetada por las cintas.)* No, no te muevas ahora. (No quiero que te chorree más.)

DACIA: –Bueno, y qué...

PADRE: –Apoyo tu cabecita en la ingle y los pies a la rodilla. Hago una fuerte presión con los dedos. Eso es el puenteado. Hay que apretar bien los extremos del vástago adentro de cada incisión o herida. Bien incrustados. Después sí... el corte, longitudinal, uniendo las dos incisiones, 30 centímetros de largo, más no tenías. Y encima... la capa de piel y carne recién arrancada. Se cubre todo. El brote reposa en el tronco, quiero decir: vos estás en mi muslo.

DACIA: –Basta... Vástago... Me impresiona. *(Se mueve, pataditas.)*

PADRE: –Esperá. (Quieta, ya casi terminamos.) Falta nada más que el elemento anudante: un cordón. Ya sé: el pulóver.

DACIA: –Mamá. *(Grita y pateo más, casi yéndose de la maceta.)*

PADRE: —(*La sujeta.*) Está en el asiento trasero. Cuando me da el disco se tira para atrás, boca arriba (Por no dejar de mirar el farolito.), las puntas del pelo le golpean la cintura (Un pelo largo, mullido, lindo pelo.), y ahí quedó... como muerta, desmayada, bah... Dame el pulóver. (*Se lo saca y se lo enrolla en la cintura.*) Lo hago girar en forma espiralada ascendente entre mis piernas. Cuando la malla está lo suficientemente apretada, listo. (*Le baja el vestido, la acomoda.*) Ya está hecho. Soy otro.

Silencio. Se miran.

DACIA: —¿Cómo otro? ¿Otro qué?
PADRE: —(*Prepara jugo.*) Otro, no sé. Tomá. Estás débil. Necesitás jugo.
DACIA: —No quiero.
PADRE: —Tomá.
DACIA: —No. Necesito ver la cicatriz.
PADRE: —¿Qué decís?
DACIA: —Las costras, las cicatrices, las adherencias, lo lastimado, lo que te pegaste de mí. (*Tironea de los pantalones.*)

El PADRE les abre las costuras de un tirón y le muestra la cicatriz.

PADRE: —Es natural, yo soy varón y nací del sexo de una mujer, y no es ninguna vergüenza. Las yemas se hacen plantas grandes, hermosas, prendidas de un tronco madre. Es natural... Un día y medio pegada ahí...
DACIA: —(*Se asoma, espía.*) Papá...
PADRE: —(*Se sienta en la maceta grande.*) ¿Qué pasa?... Hablá (No me decís nada.), ¿querés irte? (*Tiempo.*) ¿Preferís irte?

DACIA ahogada, no puede hablar. El PADRE la mira.

DACIA: —No, no... (Pensaba.) Por ahí no es que... me robaste, papá. No es robo... Es rapto. Eso, ¿ves? Rapto por amor, y soy yo... yo, la que se ofreció al rapto... Qué linda historia, papá. Gracias... Me gusta esta historia, mía, nuestra... Como “Las célebres raptadas”, como Cirene y Apolo, Helena y Teseo, Perséfone y Ha-des...

- PADRE: –No, como Bonnie and Clyde, siempre juntos, huyendo juntos.
- DACIA: –Sí, huyendo juntos, huyendo... ¿De qué huíamos, papá? Me ahogo, seguí, siento el corazón tic-tac, por favor, seguí, tic-tac, tic-tac...
- PADRE: –Tranquila, cangurita-taroca. No sé: 1º Cómo voy a nutrirte. 2º Yo teta no tengo. 3º No quiero lastimar la cicatriz. Ni lastimarte. 4º Llega un impulso, (Tranquila.) una orden natural: doy el último tirón y desprendo el pulóver de la pierna.

El PADRE levanta a DACIA de los pelos. Las dos caras juntas.

- PADRE: –Y ahí sí: Te chupo. Tenías la cara con una espumilla gelatinosa... sanguinolenta. Estamos en las plantaciones. Es día 15 de julio. (No llueve.) Cuatro y cuarto de la tarde.
- DACIA: –Nazco, papá; nazco.
- PADRE: –Y las babas nos unen. (Son delgadas pero nos unen.) Estamos en las plantaciones. Es día 15 de julio...

DACIA cae.

- PADRE: –Otra vez. (*La levanta.*) Nacés y una catástrofe. Nacés y una catástrofe. La primera vez el incendio de las plantaciones, y ahora la tristeza de los cítricos.
- DACIA: –¿Qué decís, papá? ¿Querés que mi cumpleaños sea pasado mañana? No me importa, 15 de julio. Lindo día también.
- PADRE: –(*Lleva plantas al cajón-invernadero.*) Dacia, no ves que las naranjas se caen antes de tiempo. Prematuras. ¿Sabés por qué? Porque se muere el floema. Y esta vez es mi culpa. ¿Por qué usé pies de naranjos agrios, sabiendo que es una especie extranjera? Es mi culpa. Los nuevos injertos no dan abasto. No pueden contrarrestarlo. Se multiplica la plaga. A mayor humedad, mayor radio de propagación. No quería decírtelo. ¿Te das cuenta? ¿Cómo voy a nutrirte?
- DACIA: –No necesito jugo, papá, no te preocupes. Necesito...
- PADRE: –(Ya sé:) El pulóver nos va a ayudar... el pulóver y la tierra. Voy a erradicar esa plaga... Yemas libres de tristeza, te lo prometo. (*Entra al cajón-invernadero.*)

DACIA: —No, el pulóver no, papá, no te lo lleves. El pulóver es mamá también, ahí estamos los tres. (Los jugos de los tres.) Como una foto familiar.

Pequeño canto rumano.

ESCENA 2. LOS JUGOS

BENYA: —Yo nací y llovía. (*Escupe el suelo.*) Perdoname. En un camino...

DACIA: —Eso ya me lo dijiste. ¿Me das tu pulóver?

BENYA: —(*Llora.*) A mi mamá la arrojaron de un auto, embarazada. Y eso no lo sabías. Y yo nací ahí (Justo ahí.) en ese... desamparo...

DACIA: —¿Me das tu pulóver?

BENYA: —Un árbol había nada más, un arbolito. ¿No te da pena? (*Llora más.*) Dos años estuve con ella. Nada más. Dos añitos. Vivimos en “Los dos naranjos”. Era el nombre de la casa. En mi barrio la gente le pone nombre a las casas. Un cartelito, era lindo, verde... “Los dos naranjos”, decía, letra manuscrita.

DACIA: —¿Y el pulóver?

BENYA: —Me dejó porque conoció a un hombre que se nota no le gustaban los chicos... No entiendo, qué tiene que ver el pulóver, ¿no ves lo que te estoy contando? Dos años tenía. Mi mamá incendió la casa y se fue con él. Quedó el cartel solito.

DACIA: —“No entiendo, mi pulóver, no entiendo”. ¿Por qué a los hombres los desconcierta un simple pedido? Un pulóver te pido. Nada más.

BENYA: —(*Llora.*) No sé. Esos cantos-tartamudeos-itos-impulsos me traen... Necesito contarte esto... Aparece un pulóver: ¿O yo me estoy enamorando o vos tenés frío?

DACIA: —No. Yo quería el pulóver. Pero dejá, ya está. No importa. Igual no es ése el pulóver que quiero... (*Llora.*) Me parece.

BENYA se acerca.

DACIA: —Nunca me enamoraría de un hombre que me negase su pulóver. Te a-claro.

BENYA: —Perdoname.

- DACIA: –Otra cosa que no entiendo. Pedir perdón a cada rato. Los hombres, son los hombres los que hacen eso. Cansa.
- BENYA: –Perdoname. ¿Vos creés que yo no pienso en vos? (Vos crees eso.) Pero yo pienso en vos. Mirá, traje más discos. Hay muchos que no se pueden leer de quién son. Las etiquetas, ¿ves?: Se borronearon, tanta agua... Tanta lluvia... Por ahí alguno es de Iris. (*Se sienta sobre el combinado.*) ¿Probamos?
- DACIA: –Probemos.

*DACIA se sienta también sobre el combinado. Música.
Prueban con atención. Ella a la música. Él a ella.*

- DACIA: –No, no es Iris.

Prueban otro.

- DACIA: –¿No escuchás que es varón?

Prueban otro.

- DACIA: –Sacalo. ¿No te das cuenta que no canta nadie?
- BENYA: –Perdoname. (*Se ríe.*)
- DACIA: –Decime, ¿y el cartelito quedó, nada más? ... ¿Solito? ¿Todo incendió? Todo así: ¿fuego?
- BENYA: –Los rumanos son así...
- DACIA: –¿Cómo?
- BENYA: –¿Ves cómo sos?
- DACIA: –¿Cómo?
- BENYA: –Antes no me querías escuchar y ahora vos me preguntás.
- DACIA: –No, ¿por qué decís los rumanos son así? ¿Por qué? Porque sabés que los rumanos tienen hijos en los caminos y los dejan. Los van dejando. ¿Eso decís?
- BENYA: –No. Escandalosos... ruidosos, bah. Yo también quiero a los caminos. Ser nómade. ¿No me convidás algo...? No digo un té... (*Dacia pone una naranja sobre el combinado.*) Ser nómade... Gracias. Eso me gusta, andar por los caminos... (*Benya abre la naranja en gajos.*) ¿Querés preguntarme algo?... (*Come naranja.*) Primero me

criaron unos vecinos, unos buenos vecinos, y después ya sí, me largué por los caminos, itinerante. ¿Trabajos?, tuve trabajos... distintos. ¿Hijos?, hijos no. El que más me gustó el último: un frigorífico. ¿Vos trabajás? (*Come un cuarto y tira la cáscara.*) Probemos otro disco. (*Se baja del combinado.*)

DACIA: —¿Por qué lo tirás?

BENYA: —Porque se terminó. (*Dacia lo mira.*) Me lo tomé. (El jugo.) (*Levanta el pedazo de cáscara.*) En el frigorífico lo mismo. Me robaba un pedazo de carne, lo apretaba...

DACIA: —¿Vos robás? ... ¿Carne robás?

BENYA: —La carne la tiraba.

DACIA: —¿A dónde la tirabas?

BENYA: —Lo que te quiero decir es que me tomaba el jugo. Y tiraba el pedazo de carne... seca. Así me alimentaba. Por eso la tiré. Para mí lo importante es el jugo, el resto es... la muerte.

DACIA: —¿Todo lo seco te parece así?

BENYA: —Sí. Eso lo aprendí de las gallinas. Y de la buena vecina Delia, la que me crió. Mataba la gallina por el cuello. La agarraba...

DACIA: —Cogote. Se dice cogote, porque no es persona, es animal. ¿Me das uno?

BENYA: —Sí, perdoname... (*Le da en la boca un gajito.*)

DACIA: —Y por el cogote... ¿qué?

BENYA: —(Ah, sí.) Le cortaba la cabeza. Después la agarraba de las patas, boca-abajo...

DACIA: —Pico, pico-abajo...

BENYA: —Pico-abajo (Porque es animal.)...

DACIA: —No, tampoco... porque ya no tiene cabeza. ¿Me das otro? Sería otra vez cogote. Cogote-abajo... ¿no? (*Benya le da otro gajo en la boca. La mira. Tiempo.*) ¿Y... la gallina?

BENYA: —Y cuando no chorreaba más, del cogote, se la llevaba a la cocina. Y la desplumaba. Quiere decir: que hasta que no perdía la última gota estaba viva... Ahí moría. La cabeza quedaba en el suelo.

DACIA: —¿Y cuando perdía la última gota se moría?

BENYA: —Sí. La gallina sí. No sé la cabeza. A vos qué te parece: ¿la cabeza se muere al mismo tiempo? Yo no sé. (No estoy seguro.) Me parece que no. Por eso la juntaba y me la guardaba en el bolsillo.

DACIA: —Te gusta juntar porquerías.

- BENYA: —No. (*Se pone mal.*) ¿No ves que vivo a mínimo? Música, nada más. La guardaba porque podía estar viva. La carne seca, sin jugo... muerta. Eso tiraba. ¿Probamos otro?
- DACIA: —Todo lo seco... te parece así... ¿muerto?
- BENYA: —Sí. (Como la gallinacuerpo.) Miraba el pedazo seco y veía el cadáver.
- DACIA: —¿Acá también? (*Le muestra la naranja que comieron. La abre.*)
- BENYA: —Esto es una naranja.
- DACIA: —Por eso, ¿acá lo ves?
- BENYA: —No. (*Muerde la naranja.*) Perdoname, no sé... Me dieron ganas de... Y preferí morder la naranja. Además, para que veas que no es un cadáver. Un cadáver no mordería.
- DACIA: —Ah, qué suerte... Como robás y hablás así del jugo como papá pensé que podría ser tu hija, y como yo quería que fuésemos hermanos y a vos te gusta sentirme mamá... (*Se levanta, junta los restos de la naranja y empuja el combinado.*) Dame un disco.

BENYA le pasa un disco. Ella se lo pone entre las piernas y trata de mirarse.

- DACIA: —¿Y acá lo ves?
- BENYA: —¿Qué?
- DACIA: —El cadáver, ¿lo ves?
- BENYA: —No veo nada.

DACIA se sube un poco el disco, él no ve. Quiere meterse.

DACIA lo corre para que mire solamente por el disco. Lo va subiendo un poco. Se ve parte de la sujeción. Cae jugo sobre el disco.

- BENYA: —¿Qué tenés ahí? Dejame ver... (*Intenta morderla.*)

DACIA se saca el disco.

- DACIA: —Y bueno: maduré. Para una mujer que tiene como madre a un padre, es así. Muy normal. “Maduración tardía, Dacia”.

BENYA guarda el disco. DACIA llora.

- BENYA: —¿Por qué las mujeres no dejan que se las mire? Delia, la buena vecina, lo mismo, “Vos querés ver todo, espías todo”, “Ojos en la nuca tenés”, “Te los voy a hundir”, me decía. ¿“Maduración tardía” dijiste? No llorés, perdoname... Te mordí para que veas que no sos un cadáver, un cadáver yo no...
- DACIA: —No lloro porque me mordiste... No sé si lloro de alegría porque ya soy jugosa, y se nota que Rumania es jugosa, lluviosa... (*Llora.*) O porque estoy mal, porque me puedo quedar seca; o por vos: ¿Para qué me contaste lo de la gallina? Vos, sos vos que me hacés ver cosas tristes. Siempre lo mismo... Sos vos. (*Le tira los pedazos de naranja al pecho.*)
- BENYA: —(*Se va.*) Por qué las mujeres no dejan que se las mire, me pregunto.

El PADRE sale del cajón-invernadero. Acomoda las plantas en línea diagonal al aire caliente que viene del cajón-invernadero.

- DACIA: —Papá, ¿cómo es?: ¿Las mujeres no dejan que se las mire, o los hombres no saben o no les interesa? (*El Padre da vuelta la maceta de Dacia y sigue llevando plantas.*) A las mujeres, ¿hay que mirarlas a la cabeza, o no? ¿Y si no las miran se secan? (*Tiempo.*) Y los ciervos ahogados, papá, ¿no serían hijos? Muchos Rumanos Hijos. ¿Qué pasa, papá?: ¿se caen o los tiran a los arroyos ríos? (Y ahí quedan pataleando semi ahogados.) Decime, ¿Rumania hace eso con los hijos?
- PADRE: —¿Qué decís? No son propias de vos esas preguntas. (*Lleva una planta hasta Dacia.*) Hay que trabajar. (*Hace un corte.*) Chupá acá.

El PADRE sigue acomodando plantas.

- PADRE: —Estoy contento Dacia, la naturaleza forzada a producir es el único remedio. Te dije que no iba a permitir que la humedad nos pudra todo, todos nuestros años de trabajo. No. El aire caliente está mejorando las plantas. Sí, Dacia: observé las que llevé al cajón-criadero, y cambió el estado fenológico, tanto en las plantas nucleares como en las seleccionadas.
- DACIA: —No me gusta chupar esto. Es amargo, áspero, tiene hilachas, agrio...

- PADRE: –Ya sé, Dacia, ya sé, es cierto, con los naranjos agrios me equivoqué, no tendría que haber usado una especie extranjera como planta nuclear. *(Va hacia Dacia.)* A ver cómo está eso. *(Mira el que chupó Dacia.)* Un poco más. *(Hace varios cortes.)* Primero alisé la superficie.
- DACIA: –¿Tantos cortes, papá?
- PADRE: –Sí, injertaciones sucesivas de yemas potentes y yemas durmientes. ¿No ves que la humedad afecta más a las plantas jóvenes? No hay otra manera de envejecer los pies de naranjos agrios que con injertos sucesivos. Hay que sacarle ese vigor juvenil, sin alterar su constitución genética. *(Le pasa los cortes para que los chupe, los mira.)* Fidelidad varietal, productividad, sanidad. Eso, sanidad... Sin tristeza, sin virus. Un jugo... jalea, denso, sano, pesado, nutriente, maravilloso. *(Me entusiasmé.)* ¿Qué te parece?
- DACIA: –Y a mí... que así... blanquito... papá...
- PADRE: –Dacia, por favor. *(Levanta la planta y se la lleva.)* Preparo las púas y vuelvo.

Pequeño canto rumano.

ESCENA 3. LA FLORESCENCIA

- BENYA: –*(Entra con el combinado de espaldas.)* Yo nací y llovía. *(Escupe el suelo.)* Perdoname. No quiero que te enojés, prefiero que te enamores de mí. Acá lo tenés. *(Le da el pulóver.)* No te lo di antes porque estaba un poco mojado... Lo estuve secando.
- DACIA: –Gracias. *(Se pone el pulóver. Benya tiene un disco colgando con una soga del cuello.)* ¿Y eso?
- BENYA: –*(Lo encontró.)* Para vos. ¿Lo probamos?

Ponen música. Se escucha un disco rumano de mujer rayado. Mucha quietud.

DACIA canta, sobre el disco rayado, la canción entera. Gran transformación en los dos. Se desplaza arrastrando la maceta, baila y canta. Siente cambios en su ojo izquierdo.

BENYA sobre el combinado, lo escupe como besándolo.

- DACIA: –Me siento bien, no sé... floreciente, desgajada, nueva. Tiene olor dulce.

BENYA: —¿Mi pulóver?
DACIA: —El rumano. Mirame. ¿No sabés lo que me pasó? Te cuento,
¿querés? Vení, abrazame, ahora podemos estar juntos, vení...

DACIA, arrastrando la maceta, con un pie adentro, va hacia él, estira el pulóver que tiene puesto y lo abraza. Asoan las cabezas de los dos por el cuello del pulóver.

DACIA: —Mirame. Si querés... chupame un poquito
BENYA: —(Casi a la vez.) No, no, yo te cuento. Yo. Estoy contento, estoy tan bien. Soy otro. Otro hombre. Estoy tan contento. Mirame vos.
DACIA: —Otro, otro hombre, ¿vos también? No quiero que me incrusten más. Tomá. (Sale del pulóver, queda Benya con el pulóver.) Mejor llevátelo. Gracias.
BENYA: —¿Por qué? Te quedaba lindo.

Los dos sentados sobre el combinado se acercan más. Él la mira. Los dos muy excitados. Ella le está por dar teta.

DACIA: —Te veo y veo un camino, el costadito. Llueve.
BENYA: —Nací y llovía. Te lo dije yo.
DACIA: —Te veo y veo un bebé prendido a mi teta. Ahora si querés... vení, despacito, chupame, el juguito; con un bracito azul-morado, por el frío y la lluvia seguro...
BENYA: —¿A tu teta? No quiero chuparte, quiero escucharte. ¿Qué más ves? ... ¿Fuego?
DACIA: —Un árbol, un tronco añoso y medio hueco, hay un ciervo muerto adentro, con media cabeza afuera... Parece que está por nacer. Del árbol.
BENYA: —Impresionante.
DACIA: —Dale, chupame un poquito, frotate acá... Si me desnudo, ¿te gusto?
BENYA: —Sí, esperá, esperá, no quiero... Sabés cómo me decían: "Sos un Adonis". No por lo lindo sino porque nació de un árbol... Como yo. Cuando a mamá la tiraron del auto, se metió en el hueco del árbol y ahí nació. (En el árbol, lo único que había. Ahí me guardó.) Y ahora vos ves eso. (Llora.) Sos extraordinaria... (Va a tomar teta y se interrumpe.) ¿Maduración tardía? ¿Será eso? ¿Cuántos años tenés?
DACIA: —35.

- BENYA: –Claro, años concentrando hormonas puede producir cambios genéticos, alterar la visión. Es científico.
- DACIA: –“Científico”, dejá de explicarte todo.
- BENYA: –¿Vos decís por qué los pensamientos modernos... científicos, el racionalismo científico fracasó?
- DACIA: –Yo digo que me chupes. ¿Y?
- BENYA: –Y que tenés razón. Otra vez tenés razón. A mí me parece lo mismo. Fracasó. ¿Vos tenés algún movimiento-pensamiento preferido?
- DACIA: –No sé, chupame mientras charlamos. No sé, el sonorismo realista ruma-no o sensitivo realista, ¿me chupás?
- BENYA: –Entonces, si no es la ciencia. (¿Por qué me ves así... chiquito... naciendo?) ¿Será el poder de la música?
- DACIA: –O del jugo, o del pulóver...
- BENYA: –O el poder del ojo.
- DACIA: –Sí, me gusta: el poder del ojo.
- BENYA: –Dame teta.
- DACIA: –Te doy porque me lo pedís... Pero no puedo ser tu mamá... No puedo todo junto, preferiría que me... Tampoco puedo ser tu hermana ni tu hija, sos muy joven... Sos un auto. Un auto... La puerta se cierra, el auto se va, llueve, un portazo; chupame, chupame ya. No: es la llama de un relámpago... No muerdas. (*Se miran con gran atención.*) Cuidado.

DACIA vuelve a la maceta, el ojo le late.

BENYA se vuelve a colgar el disco, lo besa y se va llorando.

El PADRE vuelve con las mangas del pulóver en tiras y elementos de trabajo. Levanta a DACIA en brazos de la maceta y la lleva atrás, a las plantas del fondo. Se sientan sobre la tierra del árbol. Momento de trabajo. Hasta terminar los injertos.

- PADRE: –Vamos, al trabajo. Vos removés la tierra, la aireás, yo cubro las heridas.
- DACIA: –Papá, ¿por qué tantos pulóveres?
- PADRE: –Dacia, ya sé. No me digas nada. Era un pulóver nada más. No había otro elemento mejor para recubrir, más seguro, no sé, me da confianza... (Ahora es útil.) Lo rompí...

- DACIA: —No, papá, son muchos, ¿por qué tantos? Los tenés entre las piernas, pe-goteados. Yo los veo. Te quedan lindos. Y la boca, papá, ¿por qué te bailan los dientes? Me da risa. Son graciosos.
- PADRE: —Dacia, ¿qué decís? Sé coherente.
- DACIA: —Y ahora uno se te cae.
- PADRE: —Sé coherente, Dacia... No acompañás, arruinás.
- DACIA: —Eso veo.
- PADRE: —Ese impulso familiar de arruinar y no entender. Entendé, Dacia: hay que trabajar. Vamos. Remové.
- DACIA: —Yo quiero ser coherente, pero no tengo una visión. Una sola visión. Una visión simultánea. Veo como cuadros, discontinuo, sin sincronización... Veo algo, y eso se me distorsiona enseguida, y es otra cosa. Como una repetición. Eso puede ser coherente. Me esfuerzo por racionalizar. ¿Te cuento lo que veo?
- PADRE: —*(Se acerca.)* Tapate ese ojo, el izquierdo. *(Inserta una púa y la ata.)* ¿Desde cuándo te pasa?
- DACIA: —Recién, un amigo... rumano, un hermano podría ser, me trajo unos discos, me prestó un pulóver y ahí cuando escuchamos... un disco viejo-rayado, se me desajustó el ojo izquierdo. ¿Por qué es el ojo izquierdo, no? El pulóver se lo devolví enseguida. No te preocupes. ¿Será tanto jugo?
- PADRE: —Tapátele de una vez.

DACIA arranca una naranja de la planta y se tapa el ojo.

- DACIA: —Me asustás. ¿Qué tengo? Decime por qué te preocupás tanto... Me la puedo correr un poquito, pica, me arde... Me parece que agarré una especie muy concentrada... Esto te va a gustar: ¿sabés lo que vi (cuando escuché esa música.)?: me vi como una flor, chiquita, de naranja, que se abría. El instante exacto en que se producía “la florescencia”, pero detenido... Me emocionó.

PADRE abre y le restriega con furia la naranja en el ojo.

- DACIA: —¿No te gustó?... ¿Qué tengo?... Yo traté de explicártelo: “la florescencia”.

PADRE se levanta y abre las hileras de plantas sobre las que trabajan.

DACIA: —Lástima... Pensé que te iba a gustar. ¿No es natural?

El PADRE lleva a DACIA otra vez a la maceta, vuelve a mirarle el ojo. Vacía media naranja, la llena con tierra y la aprieta al ojo de su hija.

PADRE: —Son unos puntos verdes... Unos puntitos verdes. Nada más. Seguro se te va a pasar... Una pigmentación... transitoria. La tierra cura. A algunas variedades de naranjas les pasa lo mismo; las sanguíneas por ejemplo, o la Moro, o la Tarocco. Una de mis preferidas, además. Varían el color, los pigmentos que sintetizan, según las condiciones en que se cultiven.

DACIA: —Puede ser un problema climático, tanta lluvia, humedad, no sé, pienso... Yo también traté de explicártelo, “la florescencia”, de una forma... natural. No te vayas, ¿qué tengo?

PADRE: —Iris es nombre de flor...

DACIA: —¿No querés eso, lo natural? ¿Qué querés, papá?

PADRE: —Sos otra. *(Se va al cajón-invernadero.)*

DACIA: —No veo nada, veo todo oscuro. El otro ojo sigue tranquilo, ve coherente, como vos querés... Está tapado, el incoherente, el virado, pigmentado digo, no hay más problemas. Volvamos al auto, volvamos a mamá. No veo nada, pero paseemos.

Pequeño canto rumano.

DACIA tiene un parche de cáscaras de naranja en el ojo.

BENYA: —*(Entra con el combinado de espaldas.)* Yo nací y llovía. *(Escupe el suelo.)* Perdoname. Vengo para que sigamos. Para que me mires con “el poder de tus ojos”. Mirame. *(Se da vuelta.)* ¿Por qué tenés ese parche? *(Es horrible.)*

DACIA: —Te adaptás. Papá no quiere que mire con este ojo. La tierra cura.

BENYA: —Sacate esa cáscara; a ver si perdés “el poder”, si te cambia la visión.

DACIA: —No es cáscara, es naranja y “no es la visión; es el ojo, Dacia”. Palabras de papá. Y: “Tener un ojo nuevo es el único descubrimiento verdadero”. Palabras de... Palabras.

BENYA: —Sos otra.

DACIA: —No, no soy otra. Soy misma. Misma yo. Misma ropa, misma maceta, misma cara, mismo disco.

DACIA le saca el disco que trae colgando en el cuello y lo parte contra el combinado.

BENYA: —¿Qué te pasa? ¿Por qué lo rompés?

DACIA: —Estaba roto.

BENYA: —No estaba roto, estaba rayado. Lo rompiste vos. Y yo te vi. Rompés todo. Sos vos. De chica, de grande...

DACIA: —Qué importa si lo rompí o si se rompió. Para mí está roto. Su voz no me dice nada, papá no me dice nada. Me siento como si flotara dolorosamente, sin existencia. Sin aproximación, sin recuerdo, sin imagen amorosa... Qué desolación...

BENYA: —¿Tu papá habla así?

DACIA: —A veces, en los paseos... Papá no, papá es más técnico. Por ahí me apareció algo de mamá.

BENYA: —De alguna manera los padres siempre aparecen.

DACIA: —No, no aparecen. ¿Por qué decís que aparecen? Si sabés que no. A mí me dejó a horas, 45 minutos de nacida. Ni siquiera sé si estuvo para mi segundo nacimiento. Y con vos un poco más, ¿cuánto estuvo?: ¿dos años, no?

BENYA: —Y apareció.

DACIA: —¿Apareció? ¿Querés decir que volvió?

BENYA: —No exactamente... Yo la encontré.

DACIA: —¿Por qué no me contaste? ¿Cómo? ¿Dónde?

BENYA: —La encontré a la salida del frigorífico, en un bar, borracha. Entro al bar y la veo, la escucho: esa voz ronca y el rumano acá... el olor. Tomamos cañas, dos. Unos vasitos de vidrio acanalados... Le espanto una mosca...

DACIA: —¿Bailamos? *(Se sube al combinado. Hace chasquidos.)*

BENYA: —*(Sorprendido.)* Sí, primero bailamos. Después nos subimos a un taxi. Le doy la dirección de mi barrio donde me criaron esos buenos vecinos, por los suburbios. Cuando llegamos, le saco la cartera y con la correa, lo enganchó al taxista y le tiro la cabeza para atrás, con violencia. Me sorprendí. Pude haberlo estrangulado.

DACIA: —¿Y qué pasó? Me gustan los hombres que se sorprenden de su violencia.

- BENYA: —El taxista se asustó, bajó del auto y salió corriendo. Entonces, como hombre, ¿yo te gusto?
- DACIA: —No seas tonto. Hablo de esa violencia que salta, lo irracional que se expande, el reverso; como dar vuelta una naranja exprimida y de pronto es blanca y uno no lo sabía... Algo así. Qué curioso, con ella, ¿no? ¿Y qué pasó?
- BENYA: —Estamos los dos solos, en el taxi. Miro por la ventanilla y veo mi casa; o mi ex-casa. Un pedazo de terreno. Seco.
- DACIA: —¿Un cadáver?
- BENYA: —No, un terreno. Ni siquiera basura tiran los vecinos. Vacío. Y los troncos semi-quemados de los dos naranjos. Y, aunque no lo creas... Años que no lo veía, ¿eh? Todavía estaba el cartelito-verde-letra manuscrita...
- DACIA: —¿Y ella, tu mamá digo, lo mira el cartelito?
- BENYA: —(*Se tira sobre ella.*) No sé. (*Llora.*) Eso nunca lo pude saber. Se me tira encima, se ríe.
- DACIA: —¿Cómo se ríe? ¿Se ríe como si le doliera o como si viera algo que no tendría que ver? ¿Cómo se ríe? Como yo. Mostrame.

Los dos se ríen.

- DACIA: —Yo no sé si me río porque me duele o porque espío algo...
- BENYA: —Obsceno, decilo. (*Entre risas crecientes.*)
- DACIA: —Dejame que te espíe. Dejame espiarte.

DACIA se le tira encima, se ríe, le baja los pantalones: siguen peleando.

BENYA se baja del combinado apurado, no se llega a prender el pantalón.

- BENYA: —(*Arrastra el combinado con Dacia encima.*) Bajate. ¿No ves que me voy?
- DACIA: —No. (*Tiempo.*) Estoy bien acá. No me bajo.
- BENYA: —Me gustan los autos.
- DACIA: —¿Qué?
- BENYA: —“No, estoy bien acá. No me bajo. Me gustan los autos”, lo mismo que me dijo ella. Y saca la lengua, así, perpendicular al parabrisas.
- DACIA: —¿Y no será que no se bajó porque vio el cartelito?
- BENYA: —(*Llora.*) No lo sé, otra vez lo mismo. (*Llora.*) Eso no lo sé. Porque no me deja mirarla a los ojos. Besarla, sí, en la boca, la cara. Eso sí, se

deja. Pero que le vea los ojos, no. “Nadie sospecha la pesadilla de mi vida, ojalá me hubiese dejado arrancar los ojos”, dice. Arranco el auto.

DACIA: –Arrancarse los ojos y arrancar el auto, ¿te das cuenta?

BENYA: –Una simple coincidencia... Una misma palabra que remite a dos acciones diferentes.

DACIA: –Ella, mujer, te habla de arrancarse los ojos y vos, varón, arrancás el auto. No es una coincidencia, es típico. Papá le arrancó el pulóver a mamá.

BENYA: –Yo arranco el auto y ella no me habla más. Enmudece.

DACIA: –Eso también es típico de madre.

BENYA: –Vuelvo a estacionar. Y ahí, habla de nuevo. “Besame”, me dice, “como si no estuviera hecha una ruina, como si no te importara mi decrepitud; mejor: como si no existiera”. Yo trato de calentarme con ella. Me froto contra su cuerpo. Se desnuda despacio, se saca primero los pantalones, muy anchos abajo, y después una blusa roja. Vestida seguía teniendo buenas formas, pero desnuda tenía el pecho flácido y la piel colgando de los brazos. La beso. “Ahora”, me dice. La toco toda desde los pies hacia arriba y cuando pienso que puedo penetrarla... Arranco el auto, abro la puerta y la tiro al camino. No creo haya sobrevivido. Fue un encuentro a destiempo.

DACIA: –La buscaste para matarla.

BENYA: –(*Cae agotado.*) Puede ser. O para andar en auto. No sé. Sigo manejando y a los pocos metros, la rueda del auto se traba. Me bajo y encuentro la cabeza. ¿Entendés? La cabeza sola, separada de un animal muerto.

DACIA: –Ya sé: te la guardaste.

BENYA: –No, por el tamaño. Un tamaño medio.

DACIA: –¿Medio cómo qué? ¿Cómo un auto medio?

BENYA: –No. Como un venado. No me impresionó. Tiene los ojos tranquilos. No parece muerta. Creo que no, que la busqué porque la amaba, pero cuando la encontré, no sé, como si la desconociera, como si no fuera la misma. Igual gozamos. Es hasta natural. Estuvo bien, digo. Siento que fue un buen paseo. Lo malo es que tuve que dejar el trabajo del frigorífico.

- DACIA: —Por lo menos estuviste cerca de tu mamá. Tenés un recuerdo. Yo lo único que sé es que mi madre tenía un ojo marrón y otro virado al verde.
- BENYA: —(*Hace unos pasos de baile rumano.*) Rumania también es una sobrevivencia al límite del escándalo, una arborescencia pampa que crece deformada, exagerada, extrañada, extranjera. Un dolor que hace abrir la tierra. La música nos hermana. Estoy hablando como vos, o como tu mamá, o como vos decís que habla tu mamá. ¿Te diste cuenta?
- DACIA: —No me parece.
- BENYA: —Sobrevivencia al límite del escándalo, ¿no te gusta?

Levanta los pedazos del disco partido y se va.

ESCENA 4. LA HELADURA

Sale el PADRE con naranjas en la mano.

- DACIA: —“Sobrevivencia al límite del escándalo”: ¿a vos te gusta, papá?

El PADRE le muestra las naranjas.

- DACIA: —Dame un poco de jugo.

El PADRE abre las naranjas contra la cara. Se las restriega.

- PADRE: —Secas, heladas, muertas bah. Tristeza de los cítricos, así se llama. Las plantas no producen más. No hay más. Los injertos nuevos se secaron, los brotes no prenden. Otra vez lo mismo: una catástrofe. (*Otro golpe con naranja.*) No sé si son las plantas las que enferman la tierra o si la tierra ya no nos ayuda, o si la lluvia pudre las raíces, o si es mi culpa por usar especies extranjeras... No sé... Antes el fuego... ¿Y ahora? (*Padre se restriega naranja por la cara.*) ¿Por qué? ¿Por qué?...
- DACIA: —¿Qué pasa, papá?

- PADRE: —Se quemó todo. No sabés lo que era eso. Las plantas crujiendo. No quedó nada. Todos mis años de trabajo. Y ahora lo mismo. No puedo hacer nada. Ni con el calor, ni con injertos sucesivos, ni filtraciones, ni recubrimientos. Sabés que intenté. Pero no hay caso. La tierra, el pulóver, todo me falla, nos falla. (*Se sienta en una maceta grande, la mira.*) La tristeza arruinó todas las plantas. Se perdió el futuro. (*Golpe.*) Otra vez.
- DACIA: —Nunca te ví así. Mudémonos, intentemos de nuevo... Una vez más. Ya nos mudamos... no sé... doce veces, ¿no?
- PADRE: —¿O sos vos? ¿O es tu ojo?
- DACIA: —¿Yo? ¿Mi ojo? ¿Qué...?
- PADRE: —Ojo virado, Dacia. Estoy viejo. Esos puntos verdes... Yo sabía...
- DACIA: —¿Qué decís, papá?
- PADRE: —Cuando volvemos al auto, horas de nacida, tu mamá está igualita: semi desmayada en el asiento trasero. Igualita. Pero la puerta no está asegurada. Y eso, Dacia, es raro. Llamativo. Yo mismo la aseguré. ¿Se bajó? ¿Qué hizo? Y justo el incendio. No puede ser una casualidad. Y ahora lo mismo. Otra vez... todo seco.
- DACIA: —Pero ahora mamá no está.
- PADRE: —Sí está, Dacia, vos no sabés lo que pasó. Un viento impresionante... abre la puerta de atrás... se escuchan... gemidos de ciervos y truenos... y tu mamá queda colgando, con la cabeza afuera. El viento cierra la puerta de un golpe. Y le da en el cuello. Se abre y se cierra muchas veces, y en cada golpe se le hunde más y más la chapa en el cuello. El cuello morado, la cabeza casi separada del cuerpo. Yo no la puedo agarrar, te tengo en brazos, le muerdo el vestido (Beige, de jersey) con la boca y se me aflojan los dientes. Las encías me sangran. (Un enchastre.)
- DACIA: —(*Superpuesto.*) ¿Los dientes, papá? Yo lo ví.
- PADRE: —Un relámpago nos ilumina, como una llama. Arranco el auto, y ahí: veo los ojos, nada más que los ojos caer del auto. Como si me gritaran: “Volveré, volveré... y seré más...”
- DACIA: —¿Eso te decían?
- PADRE: —Sí, algo así. Así es como viví, vivimos. Huyendo, de ese ojo. Y ahora... ese ojo... otra vez... todo seco... Tengo ganas de llorar, ¿sabés?...

DACIA: —No, papá. Mirame. Yo no hice nada. Yo... quiero noirme nunca. No importa que esté todo seco. No importa la peste. Vamos a estar juntos siempre. Mirame, papá: Yo te voy a guiar, te voy a llevar sudoeste, que es más seguro. (*Dacia se levanta y, con un pie afuera de la maceta, arrastra al Padre hasta el árbol.*) No pasa nada, papá, estamos juntos. Paseemos, papá, paseemos. Papá: Si no fuera por vos, ¿yo qué sería...?: huérfana, expósita, nonata, ¿qué?

PADRE alza en brazos a DACIA y suben apenas al árbol.

DACIA lo ata con las tiras del pulóver.

PADRE: —Todos mis años de trabajo perdidos. Estoy viejo, estoy cansado. Encima vos llorás y llorás.

DACIA: —Dame teta, papá.

PADRE: —Ahí pienso en las naranjas. Abro el baúl y ahí están... La última cosecha. Unión de tierras diferentes. Las naranjas me anuncian, nos anuncian el futuro. Antes creía en eso. Podía confiar. ¿Pero ahora? ¿Cuál es el futuro ahora? No hay más naranjas: ¿No hay más Padre?

PADRE se desata y baja del árbol. Amontona plantas de naranja alrededor de DACIA, que está de espaldas, prendida al tronco.

PADRE: —Te tapo porque tengo miedo de ceder y sacarte ese ojo.

El PADRE se va al cajón-invernadero.

DACIA en el árbol. Círculo de plantas alrededor.

Pequeño canto rumano.

BENYA: —(*Trae el disco roto colgando del cuello.*) Yo nació y llovía. (*Escupe el suelo.*) Perdoname. (*Llora.*)

DACIA: —¿Por qué las naranjas no tienen futuro o el futuro se pierde con la tristeza de las naranjas? ¿Un ojo da tristeza a una naranja? ¿Si no hay más naranjas, no hay más padre? ¿Cómo es...? Mejor no me contestes nada. Yo te conozco. Todo lo que me digas me va a poner mal, peor... sos vos, vos...

BENYA: —¿Y vos? (*Llora, le muestra el disco.*) Rompiste a mi mamá.

DACIA: —¿A mi mamá? ¿Mi mamá, dijiste? Rompí un disco... ¿qué decís?

BENYA: —¿No entendés? Este disco... Tu voz... Sentí a mi mamá viva, cariñosa...

DACIA: —¿Iris?... (¿Tu mamá?)

BENYA: —Iris. Ya está. No importa, te lo tenía que decir. Está muerta y no me impresiona. (Como la cabeza.) Estuvo cerca... Ya está... Murió, nunca significó nada para ella. Lo acepto. (*Llora, besa el disco.*)

DACIA: —Iris no es mi mamá.

BENYA: —¿Por qué lo rompiste?

DACIA: —Iris es el nombre artístico. Se llamaba María Banus, Sofía María Banus.

BENYA: —Es lo mismo.

DACIA: —¿Cómo? Me querés confundir. ¿Vos querés decir que... la borracha? Quiero bajar. Ayúdame. ¿Quién es mi mamá?

BENYA lleva el combinado hasta el árbol.

DACIA: —La que canta rumano oblicuo, (y todos aplauden); la que empujaron (ya ni sé cuántas veces, pobrecita) por la puerta de atrás del auto; la que parece cierva por los vellos. A lo mejor es la cabeza que encontraste. O por lo que vos decís: una borracha que va en taxi, que puede incendiar todo. Y eso no lo decís vos solamente. Papá piensa lo mismo. Al final es un peligro.

DACIA baja y se sienta sobre el combinado.

DACIA: —Lo tenemos que romper.

BENYA: —Otra vez.

DACIA: —No, el disco no; el ojo. Me lo tengo que sacar.

BENYA: —¿Qué decís? No estoy de acuerdo, como te vas a sacar un ojo. Es tu ojo no es un disco.

DACIA: —No, no es mío. “Ojo virado, Dacia”. “Yo volveré”. “Voy a volver”, dijo. Es mamá. Es el ojo de mamá. (*Tiempo.*) Lo arrancamos con el disco: “Transponiendo Cielos”. Yo sé. Papá ya lo hizo. Dame.

- BENYA: —¿El disco? No. Es mamá. (*Lo besa-escupe.*)
- DACIA: —No entendés. El disco es Iris, la cantante. El ojo es María Banus, (*Los dos.*) Sofia María Banus, la verdadera. ¿Te das cuenta?: (*Se miran.*) Es mamá, (*Los dos.*) es el ojo de mamá. Es muy peligroso. Ayúdame. Vamos a arrancarlo juntos.
- BENYA: —No, no me parece. Es un ojo, no es un disco. No...
- DACIA: —Por qué no sabés lo que hizo, este ojo solito ¿eh?, terminó de arruinar todo. Los injertos, los brotes, secó todo. Traé la tierra acá. Mirá cómo estamos todos, todos, mal. Traé la tierra acá. Vos estás mal, papá está mal. Pensá en el combinado. Traé la tierra acá. ¿Y si lo miro un rato y se incendia?... Pensá: las maderas crujiendo... (*Lo mira.*)
- BENYA: —(*Apoya la maceta, se sienta.*) Está bien.

Le pasa el disco. Se miran. Tiempo. Pequeña arenga.

- DACIA: —No queremos este ojo de mamá.
- BENYA: —No.
- DACIA: —Mamá que no supo retenerme; y me lanzó... así, con despreocupación, a la cavidad de un auto.
- BENYA: —Y que me dejó nada más que un cartelito, verde, manuscrito...
- DACIA: —No queremos este ojo de mamá.
- BENYA: —No.
- DACIA: —Mamá que no me dio teta.
- BENYA: —Y que no fue capaz de aclararme siquiera si lo vio o no. Y me dejó en los caminos, con esta duda para siempre. No.

DACIA mete la cabeza en la maceta.

- BENYA: —Esperá. (*Se saca el pulóver. Lo escupe.*)
- DACIA: —Gracias. ¿Por qué me lo das?
- BENYA: —Porque como hombre siento que tengo que hacer algo. (*La ayuda a ponérselo.*)
- DACIA: —Mejor no me mires ahora. (*Se saca la naranja-parche.*) Tenela.

DACIA pone la cabeza dentro de la maceta.

BENYA vacía la media naranja-parche y la da vuelta. Se ve blanca.

- DACIA: —No lo puedo agarrar, se me escapa... “Dacia, dos incisiones, forma de T, pero dada vuelta, invertida”, ¿entendés? Una rayita abajo, un puntito arriba. Ya está.
- BENYA: —¿Y ahora?
- DACIA: —“Unir las dos, Dacia, con un corte longitudinal de”, ¿cuántos centímetros te parece? ¿Cuatro? Más no tiene. (*Tiempo.*) Ahora todo se cubre. “Dacia la capa de piel y carne recién arrancada.” (*Tiempo.*) No hay más peligro. Acá lo tengo. Ay, vení, me da miedo.
- BENYA: —Lo enterramos. De eso me encargo yo. Ya te dije. Soy el hombre.

DACIA vuelve a ponerse el parche, pero dado vuelta. Le chorrea líquido blanco por la cara.

- DACIA: —¿Y con el disco qué hacemos?
- BENYA: —Lo enterramos también. Juntos.

POST-ESCENA. LA NUTRICIÓN

El mismo lugar. Sin lluvia. El PADRE sale del cajón-invernadero con la parte del pulóver que queda, especie de chaleco.

- PADRE: —Estoy aliviado, nuevo. No sé por qué esperé tanto, el corazón me pesaba, 35 años. ¿Por qué? Te veo mejor, en realidad veo todo más claro. A propósito, ¿quién es este joven que veo acá?
- DACIA: —Benya.
- PADRE: —Benya, ¿qué?
- BENYA: —Benya sólo. No tengo apellido, es decir, no tengo Padre.
- DACIA: —No tiene trabajo.
- BENYA: —Nunca fui más que eso: Benya.
- DACIA: —No tiene casa, ¿nómade? “Vive a mínimo”, él dice así.
- BENYA: —Pero me gusta. Estoy conforme.

El PADRE busca la maceta de Dacia. Entra al cajón-invernadero.

BENYA y DACIA terminan de enterrar la maceta en el combinado.

El PADRE trae otra maceta, la prepara con tierra y vuelve a plantar a DACIA.

- DACIA: –Yo pensé, no sé cómo lo vas a tomar, le gustan los jugos... A lo mejor podría quedarse... Ayudarnos. Quiero decir, me gustaría que se quede. No sé si voy muy lejos, muy rápido...
- PADRE: –No. Está bien, me parece perfecto.
- DACIA: –Papá, ¿estás seguro? Así nomás, no te importa. Mirame.
- PADRE: –Preciosa, estás preciosa. Dejé de llover, ¿escucharon? Todo vuelve a estar bien. La naturaleza no nos deja. Es cuestión de tiempo y de trabajo. Después de esta lluvia, de esta tormenta; es bueno eso: un vástago. Manos masculinas. Eso nos hacía falta.
- DACIA: –No pensé que lo ibas a tomar tan bien.
- PADRE: –(*Se acerca exageradamente a Benya.*) Benya. Benya era, ¿no? La naturaleza no nos puede dejar. Exageré. Benya, ¿no? ¿Estás dispuesto?: las plantas al calor.
- BENYA: –Sí, dispuesto.

Nuevo trabajo. Llevan plantas al cajón.

- PADRE: –La tristeza nos arruinó todo.

BENYA lleva las plantas contra el cajón.

El PADRE las entra.

DACIA acota sobre el trabajo.

- PADRE: –Mata al floema, es muy grave, las plantas decaen, tienen clorosis, deformaciones, hasta que se secan y se mueren. Puede ser rápido (En un plazo corto.) o progresivo (Años.). Pero es irreversible, salvo que se limpie todo de tristeza en profundidad.
- BENYA: –¿Y eso lo haríamos acá...? Digo, ¿ustedes producen acá?
- PADRE: –Sí, acá. Forzar la naturaleza a producir. Ese es el único remedio. Antes teníamos plantaciones pero, digamos se quemaron. Una historia muy larga, coincidió con la devastación europea post-guerra...
- DACIA: –(*Tratando de interrumpir.*) Sí. Yo fui el fruto. Soy, ¿no? No notás nada, papá, nada... ¿Nada nuevo? Mirame.
- PADRE: –(*La mira de cerca.*) ¿Qué hacés con ese pulóver?
- BENYA: –Perdóneme. Se lo di yo.
- PADRE: –Un pulóver de hombre. Y lo dejaste... así... desnudo.

- DACIA: -Está desnudo.
- BENYA: -(Perdóneme.) No estoy desnudo, tengo... pantalones.
- DACIA: -Tiene pantalones.
- PADRE: -No hay peor desnudez que un hombre sin pulóver.
- DACIA: -(Superpuesto.) Desnudo.
- BENYA: -(Superpuesto.) Yo vi otras.
- PADRE: -(Se saca el pulóver-chaleco.) Tomá.
- DACIA: -A él se lo das, así... (Sin problema.) No te entiendo.
- PADRE: -Sos grande, 35 años. No hay caso, sos caprichosa. ¿O querés que te lo saque a vos y te deje desnuda?
- DACIA: -No, tampoco digo eso.

El PADRE se va, llega hasta el sillón, se detiene.

- PADRE: -¿Qué pasó con el sillón?
- DACIA: -Benya. No sabe sentarse.
- PADRE: -(Vuelve.) Sacátelo, si eso es lo que querés. Sacátelo. Soy capaz de rever mis propuestas. Benya. Benya era, ¿no? Devolveme ese pulóver. Y vos, Dacia, devolvele el pulóver a él.
- DACIA: -Papá, ¿y yo? Otra vez me quedo sin pulóver, sin nada.
- PADRE: -Dacia, ¿qué pasa? (Estás rara.) ¿Querés destaparte el ojo? ¿Es eso? No hay problema. No me preocupa más.
- DACIA: -No. (Se saca el pulóver.)

Se intercambian los pulóveres. DACIA queda desnuda.

- PADRE: -Así es mejor. Pensemos.
- DACIA: -¿No será que estamos pensando mucho...? (Eso nos puede hacer mal.)
- PADRE: -Shh, Taroca; shh. Las plantas están en tratamiento. Va a llevar tiempo. Mientras tanto necesitamos alimentarnos... Dacia...
- DACIA: -¿Mi teta? ... ¿Mi savia? No quiero. Yo la madre de los dos a la vez, o ustedes... No.
- PADRE: -Otra vez no, siempre no. Vengan.

Prueban del pecho del PADRE.

BENYA: –Está seco.
PADRE: –Bueno, Benya, vos.

Prueban del pecho de BENYA.

BENYA: –Hay una diosa griega que se muere al parir y sigue amamantando al hijo después de muerta.
PADRE: –La Difunta Correa también.
DACIA: –Me impresiona.
BENYA: –(Y también está) Heras, no se muere, se duerme, y le da teta dormida. Y encima con la leche de su pecho forma la Vía Láctea.
DACIA: –Eso es lindo.
PADRE: –Y está también la loba romana.
BENYA: –Y Rumania.
DACIA: –¿Rumania?
BENYA: –Una cierva vieja pariendo y amamantando venaditos mojados...

Prueban del pecho de DACIA.

PADRE: –Está seca.

El PADRE desarma la sujeción. Está seca también.

DACIA: –Papá, no estamos solos. Papá...
PADRE: –Sh, Taroca tardía, sh. (*Comprueba que la naranja usada en la sujeción está seca.*) Catástrofe. La plaga nos inundó. Dame el pulóver.

Le ponen los pulóveres entre las piernas a DACIA.

DACIA: –(*Mirando el combinado.*) Llévate eso. Llévatelo. “Volveré”, dijo. Está ahí. Lo enterramos ahí.
PADRE: –Todos mis años de trabajo perdidos. Otra vez... Sin futuro. Benya, llevala al calor. Fracase. (*El Padre se va.*)

BENYA arrastra hacia atrás la maceta con DACIA plantada en ella. La deja con el resto de las plantas secas.

Después trata de subir al cajón-invernadero con el combinado. No puede. Baja, lo abre, besa-escupe en su interior y lo deja. Entra al cajón-invernadero, siguiendo al PADRE.

Del combinado cae tierra.

FIN

FÉLIX. MARÍA.
DE 2 A 4
—

FÉLIX. MARÍA. DE 2 A 4



EL, SACO Y PANTALÓN GRIS OSCURO,
CAMISA GRIS MANGA LARGA, ZAPATOS
NEGROS.

ELLA, PANTALÓN EN TONOS GRISES,
REMERA UVA, SACO $\frac{3}{4}$ UVA, ZAPATOS
NEGROS TIPO GUILLERMINA

LUGAR Y HORA DE ENCUENTRO: CENTRO
CULTURAL ALTA CÓRDOBA, 14 HS

CONDICIÓN NECESARIA: RADIO CON
AURICULAR (TIPO WALKMAN) SINTONIZADA
EN FM 87.5

SE RUEGA PUNTUALIDAD

FESTIVAL INTERNACIONAL MERCOSUR
AGENCIA CÓRDOBA DACYT



Programa presentación
Córdoba y La Plata.

VOLVER A LA CIUDAD / por Carlos Pacheco*

En el mes de noviembre de 2003, en el diario *La Nación*, publiqué una nota bajo el título “Teatro que se nutre de la realidad”, en la que entrevisté a diferentes creadores que, tanto en Córdoba como en Buenos Aires, venían presentando una serie de experiencias que estaban muy ligadas al entonces denominado teatro “no ficcional”. Un tipo de experiencias que tenía como abanderada en Buenos Aires a Vivi Tellas con su ciclo Biodrama y que, en Córdoba, había inaugurado el alemán Stefan Kaegi con su espectáculo *Torero portero*. Por entonces el Instituto Goethe de esa ciudad estimulaba mucho a los espectadores a ver experiencias de estas características.

Si Kaegi había logrado impactar con los relatos de tres porteros de edificio que contaban anécdotas relacionadas con su actividad cotidiana, esa apuesta se fue ampliando con otros trabajos como los de Angie Hiesel (*Una silla arriba*) y Nicola Unger (*753 piletas*) presentados en distintas ediciones del Festival Internacional de Teatro Mercosur.

Beatriz Catani había participado del ciclo de Tellas con una experiencia denominada *Los 8 de julio* (2002) y sobre esta nueva manera de abordar el hecho teatral reflexionaba: “No creo que de una manera absoluta se pueda decir que no hay lugar para la ficción. De hecho, lo hay, pero me interesa explorar los bordes. En todo caso, estoy en crisis con el teatro, como obra cerrada en sí misma, como construcción de ficción y sostenimiento de esa ficción.”

Y agregaba: “Todo este año me pasé preguntándome sobre la eficacia de los procedimientos teatrales; fundamentalmente, sobre la representación, base de la ficción, en un país que vive una crisis tan notable y contundente. En un país fisurado en su representación política”.

Siguiendo nuevos procesos de investigación presentó en la ciudad de La Plata, en mayo de 2003, *Félix. María. De 2 a 4*, un trabajo sumamente desconcertante dentro de su producción anterior, como *Cuerpos A banderados y Ojos de ciervo rumanos*.

El proyecto para mí resultaba doblemente atractivo. Por un lado, porque me interesaba sobremanera ver la experiencia, y por otro, porque me daba la posibilidad de recorrer la ciudad en la que había nacido y me había formado y de la que me había ido en diciembre de 1984 cuando me trasladé a Buenos Aires a continuar mi trabajo como periodista, que ya había iniciado en La Plata.

Si bien nunca dejé de volver a mi ciudad natal, solo lo hacía los domingos cumpliendo el ritual del almuerzo semanal dominguero. Durante tres décadas, aproximadamente, subí en la terminal de Retiro al ómnibus de la empresa Río de la Plata, primero, y luego a la Costera Metropolitana. Llegaba a la terminal de ómnibus platense, me trasladaba en taxi a la casa de mi familia y, avanzada la tarde, otro taxi me llevaba a la terminal, subía al ómnibus de turno y regresaba a Buenos Aires. En ninguna oportunidad me hice tiempo para recorrer la ciudad. Creo que no tenía motivos o no los busqué. La obra de Beatriz Catani me permitió un reencuentro afectivo con mi ciudad.

Félix. María. De 2 a 4 me obligó a realizar un viaje muy movilizador. Porque precisamente de lo que se trataba era de seguir a una pareja, Félix y María (Blas Arrese Igor y Cecilia Coleff) por distintas locaciones de la ciudad (caminando, en taxi o en ómnibus) mientras escuchábamos a través de la frecuencia de una FM radial las conversaciones de ellos. Y en cada estancia afloraban recuerdos de mi infancia, mi adolescencia o mi adultez en ese territorio de la provincia de Buenos Aires.

Recuerdo que debimos cruzar la Plaza Rocha, espacio que había atravesado durante cuatro años, todas las mañanas a las 9, rumbo a la Radio de la Universidad donde hacía un programa diario, de lunes a viernes, de 10 a 12. Ingresé al Hospital San Martín al que solo había entrado teniendo 10 u 11 años porque allí habían operado a mi madre de vesícula. Lo más extraño, permanecer en la habitación de un albergue transitorio muy reconocido en la ciudad, en el que jamás había estado.

A esto se sumaban las múltiples imágenes que comenzaron a aparecer referidas a situaciones, personas o actividades que había realizado en esa ciudad que me vio nacer y en la que permanecí hasta mis 30 años.

Sin buscarlo Beatriz Catani me condujo con sus palabras y los sentimientos que de estas se desprendían a recuperar mi memoria perdida o, mejor dicho, oculta. A descubrir que en algún lugar de mi cuerpo estaban escondidas aquellas imágenes muy potentes de mi propia historia. Félix y María mientras tanto intentaban recomponer una relación que resultaba difícil de encausar. Como tal vez yo tampoco lograba encausar una historia personal que poseía muchos retazos dispersos por las calles de esa localidad.

Algo de esto lo explicaba Catani en la nota citada al comienzo. “Toda esta nueva relación entre realidad-ficción, ligada estrechamente al cuestionamiento de modelos de representación, genera una cantidad de preguntas y replanteos en cadena. Por ejemplo, debemos empezar a replantearnos, al menos si no la

inutilidad del arte, cuál es el marco ideológico que sustentó la necesidad de un arte autónomo. Y la necesidad tal vez de unir un lugar de producción teatral con lo que le sucede a la gente. La comprensión de que hay otro saber, algo que, por su naturaleza real, creo, necesita ser presentado y no representado.”

(*) Es periodista egresado de la Universidad Nacional de La Plata. Como especialista en teatro se ha desarrollado en diversos diarios (*El Día, La Gaceta, Página 12, El Cronista, Revista La Maga*). Actualmente es colaborador permanente del diario *La Nación*. Fue Coordinador del área Editorial, Comunicación y Prensa del Instituto Nacional del Teatro desde 1998 a 2022. En diversas oportunidades se desempeñó como curador de Festivales nacionales e internacionales de Teatro.

Acerca de *Félix. María. de 2 A 4*

Félix. María. De 2 a 4 es una obra radicalmente efímera. Realizada en la calle, en permanente movimiento y en lugares donde no se permitían filmaciones (como hospitales públicos, cines, hoteles alojamiento, etc.), por lo que ni siquiera ha quedado un registro.

Por eso pensé organizar el texto para este volumen y referir su mecanismo: una pareja pasea por distintos lugares de un barrio de una ciudad. (Se realizó en el barrio Policlínico de La Plata y en Alta Gracia en Córdoba.)

El público (aproximadamente veinte personas) sigue a la pareja en su trayecto, escuchando por medio de un sistema de audio de frecuencia modulada, con una central móvil que retransmitía en vivo. Un mecanismo complejo para nuestras posibilidades técnicas, y como tantas veces, esa maquinaria milagrosa, que no es otra cosa que las afectividades colectivas y, por supuesto, el trabajo, volvió a funcionar.

El recorrido era así:

- Félix y María (FM) se encuentran a las 14hs. en una esquina de la ciudad (el público está citado a esa hora y se sintonizan los auriculares en la frecuencia que se emite).
- FM suben a un taxi. El público sigue a la pareja, también en taxis.
- FM bajan en un bar, se sientan. El público se acomoda en otras mesas, toman café y siguen la escena.
- FM van a una peña (una fiesta folklórica con música y baile). El público sigue a la pareja caminando.
- FM cruzan a una Plaza (Paseo Público) El público también.
- FM entran a un Hotel Alojamiento. El público también en distintas habitaciones.
- FM toman un micro para aproximarse al Hospital. El público sube también al micro.
- FM entran al Hospital. Conversan con un médico. El público ingresa a los pasillos del Hospital.
- FM salen del Hospital, caminan unas cuadras El público sigue a la pareja.
- FM se despiden. Él (F) se va, Ella (M) entra a un cine. El público entra al cine. En el cine se proyectan las escenas finales del film de Agnes Varda, *Cleo de 5 a 7*.
- El fin de la película es también el fin de *FM de 2 a 4*.

Beca Fundación Antorchas, 2003.

Este trabajo surge en el Taller de Experimentación Escénica coordinado por Rubén Szuchmacher, Edgardo Rudnitzky y Jorge Macchi. Instituto Goethe. Se realizó en la Ciudad de La Plata, 2002.

Festival del Mercosur. Córdoba, 2003.

En La Plata:

Actuación: Cecilia Coleff, Blas Arrese Igor

Asistencia de Dirección: Sabrina Gross, Ricardo Giardinieri

Investigación sonora: Daniel Gismondi

Agradecimiento: Taller de Actuación del Teatro Princesa

En Mercosur, Córdoba:

Actuación: Cecilia Coleff, Ivan Esquerré

Participación: Lucio Saavedra, Lourdes Flores, Eduardo Ropoz, Claudio Beni, Pablo Carosio, Raúl Sánchez

Responsables por locación: Javier Flesca, Noelia Togni, Nelson Balmaseda, Silvina Martín, Sergio Bueno

Asistencia artística y Producción General: Matías Vértiz

Coordinación de Producción: Ariel Dávila

Investigación sonora: Daniel Gismondi

Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani

FÉLIX. MARÍA. DE 2 A 4

1. ESQUINA DE ENCUENTRO Y RECORRIDO EN TAXI

FÉLIX y MARÍA se encuentran a las 14 h en una esquina de la ciudad, en las proximidades de un Hospital.

(El público sintoniza los auriculares en la frecuencia que se emite.)

Él espera. Revisa anotaciones. Fuma. Camina. Habla por teléfono.

Ella viene caminando, vestida formal, con elegancia.

Él la ve venir y cruza. Se saludan.

Ella, con cierta Incomodidad. Él, en actitud de seducir.

Él la toma de un brazo y para un taxi.

Suben al taxi.

(El público también. Suben cuatro personas por taxi, desde cuyo interior siguen escuchando a la pareja. Inician el recorrido)

FÉLIX: —*(Al chofer.)* Vamos a 44 y 17. ¿Tiene hora? ¿Se puede fumar?

CHOFER: —No. Preferiría que no fume.

FÉLIX: —*(A María.)* ¿Qué te pasa?

MARÍA: —Nada. No. Yo quería quedarme ahí... te dije de encontrarnos ahí porque tengo que ir... tengo que volver...

Mira la hora.

FÉLIX: —Y qué problema hay. Volvemos.

MARÍA: —... estaba más segura si ya me quedaba cerca... yo prefiero ese lugar...

FÉLIX: —*(Superpuesto y mirando por la ventanilla del taxi.)* Después volvemos. Te quiero dar una sorpresa nada más.

MARÍA: —...prefiero, vos no entendés, no te importa que yo prefiera ese lugar, si lo prefiero por algo será, ¿no?, si yo te digo de encontrarnos en ese lugar será por algo ¿no? No, no te das cuenta...

FÉLIX: —¿Qué te pasa con ese lugar?, ¿qué importancia tiene ese lugar? Después volvemos.

MARÍA: —*(Abre la cartera.)* ¿No viste que hay enfrente?

FÉLIX: —¿Qué hacés con eso? Mirá cómo te sentás. Guardalo.

- MARÍA: —Qué, ¿no te gusta?
- FÉLIX: —Sí, pero no ahora... ¿Sabés a dónde vamos? Algo que empieza con T.
- MARÍA: —Té.
- FÉLIX: —No, pensá, con N y con T.
- MARÍA: —NTQ (no te quiero). No sé... No me escuchás, ¿para qué vamos ahí?
- FÉLIX: —N - T. Nuevo trabajo. Te quiero mostrar mi nuevo trabajo.
- MARÍA: —No, no, no. No empecemos otra vez, no. No quiero...
- FÉLIX: —En serio. Me está organizando, me siento mejor y lo quiero compartir con vos... Vos tenés que ver con esto, con mis ganas de asentarme, de empezar de nuevo acá...
- MARÍA: —No, te dije que no (*Sobresaltada.*) (*Al chofer.*) Señor pare, por favor. Yo me bajo.

Forcejeo y discusión.

- FÉLIX: —Es un lindo edificio, con sistema de ventilación nuevo... Te va a gustar.

Ella abre la puerta del taxi en movimiento.

El taxi frena de golpe.

- CHOFER: —(*Mirándola.*) ¿Qué le pasa? ¿Qué hace?
- FÉLIX: —(*Al chofer.*) Disculpe. (*A Ella*) Tranquila. (*La abraza.*) (*Al Chofer.*) Volvemos. Vamos a 13 y 58. (*A Ella.*) Te acordás, ¿no? Flamingo bar...

Ella se ríe. Ambos hablan al oído del recuerdo de ese lugar.

Ella saca un espejito de la cartera y se mira.

Él habla con el chofer sobre casos de pasajeros que se quieran bajar intempestivamente.

Como recién.

- MARÍA: —(*Interrumpiendo.*) ¿Estoy pálida?
- FÉLIX: —No. Hermosa.
- MARÍA: —No, mirá bien. Estoy pálida, más flaca, ojerosa, como enferma, como por morirme. ¿Cómo me ves?

FÉLIX: —¿Qué decís? Estás hermosa, en serio... (*Al Chofer.*) Por aquí a la vuelta, mano izquierda está bien... (*A María.*) Ah, ya que abriste la cartera, te podés fijar si tenés cambio para el taxi...

Ella busca el dinero y paga. Murmura.

FÉLIX: —¿Qué decís?

MARÍA: —Que tengo miedo

Bajan del taxi.

El público también, a medida que va llegando.

La escena anterior se escucha por auriculares.

2. BAR

Entran al bar.

El público también. Se ubican en distintas mesas y siguen escuchando la conversación por el sistema de transmisión. Toman té/café.

Ella pasa directamente al baño. Él se acomoda en una mesa pide dos té. Abre la billetera, y cuenta el dinero. Despliega carpetas con folletos y diversas hojas con logos. Fuma. Hace anotaciones en una libretita. Ella vuelve más pintada. Se sienta. Mira la hora.

MARÍA: —¿Estoy pálida?

FÉLIX: —(*Fuma.*) No.

La oficina que quiero que conozcas es un punto de arranque nada más.

¿Te molesta que tome nota mientras hablamos? Pasa que quiero ser claro, por eso traje la libretita, no te molesta, ¿no? Quiero escucharte y anotar, para no interrumpirte y no dispersarnos. ¿Te parece bien?

Empiezo.

Punto 1. Problemas de impulsividad. Sí, soy impulsivo. Por eso nos costaba entendernos. Vos necesitás que yo me organice.

Punto 2. Organización. Y acá es donde te quiero explicar mi trabajo actual. Una ONG, es decir sigo en contacto con Naciones Unidas ahora con el programa PNUD (Programa de Naciones

Unidas para el desarrollo). De la División de Política Social y Desarrollo (Envejecimiento, Personas Impedidas, Familia, Pobreza y Juventud) Es una División para el Desarrollo Sostenible... Antes ya sabés, era Habitat: Centro de Naciones Unidas para los Asentamientos Humanos.

MARÍA: –(*Superpuesto.*) “Centro de Naciones Unidas para los Asentamientos Humanos”. Necesito un vodka.

FÉLIX: –Pedí té. Por la hora, después tomamos algo más fuerte si querés. Te sigo explicando: Esta empresa en la que estoy arrancando es una de las 1.500 ONGs respaldadas por las Naciones Unidas, pero de las pocas que están asociadas con el Departamento de Información Pública (DIP). Y apunta a integrarse en algo más macro dentro del Servicio de Naciones Unidas de Enlace No-Gubernamental - SENG. Es diferente a mis intentos anteriores, otro respaldo: Apoyo del DIP, y posibilidad de trabajar en SENG.

En poco tiempo vamos a tener mucho dinero. Y viajar mucho. Estamos hablando de grandes posibilidades. Esto quiero que te quede claro. El DIP ayuda a que la ONG tenga acceso a la más alta tecnología de información para que difunda todas las actividades de la ONU alrededor del mundo, ¿entendés?... Viajes permanentes a primer nivel.

Y en definitiva vamos a estar ocupándonos de los asuntos importantes a los que se enfrenta la humanidad. Y esto también cuenta, no es una vida chata (*Fuma.*), tiene una finalidad, ¿entendés?

MARÍA: –(*Mira por la ventana.*) Estoy enferma. Tengo que retirar los estudios hoy a las 20 h en el Hospital Policlínico... acá en la esquina,

FÉLIX: –¿Qué estudio? No entiendo.

MARÍA: –Por el enfisema. ¿Te acordás?...

Tiempo. Él fuma casi sobre ella. Se miran.

FÉLIX: –Perdoname... estoy nervioso. No sabía... vamos para allá. (*Junta las carpetas y folletos, mira la hora, llama al mozo.*)

MARÍA: –Esperá. Pedí algo de comer. Cada dos horas me indicaron coma algo. ¿Te das cuenta por qué quise verte? Si tomo un jugo con

proteínas como tostadas con hidratos, si no puede ser leche pero entonces sin hidratos o un yogurt descremado o con frutas... *(Al Mozo.)*, el tostado por favor.

Ambos quedan un largo rato mirando la calle por la ventana: la gente caminando, los autos, perros. (La escena de la ciudad.)

FÉLIX: —Negri, contás conmigo. Hoy, por empezar, te acompaño. Tenés que creer en mí, confiar un poco. No seas dura conmigo. Entendeme, no es fácil venir de afuera y organizarse en poco tiempo. Ese punto también lo anoté en Organización. Yo hice mi autocrítica. *(Saca la libretita.)* Acá está en el punto 3: Adaptación.

MARÍA: —*(Distante, se saca pelos, uno a uno. Los pone sobre la mesa. Los mira.)* Hoy me dan los resultados y según eso empiezo o no un tratamiento de rayos. Ya sé, ya me doy cuenta, me voy a morir...

Ella se levanta, vuelve a pasar al baño.

El mozo trae el tostado.

Él se refriega los ojos hasta enrojecerlos.

Ella vuelve, se sienta, come miguitas.

MARÍA: —Me da un poco de vergüenza...

Él se incorpora apoyándose sobre la mesa hasta acercarse a la cara de ella.

Momento de silencio.

FÉLIX: —*(Vuelve a sentarse en la silla.)* Todo va a salir bien. No puede pasar nada. *(Le muestra el contrato.)* Nos eligieron, Negri. Ya está. Nos eligieron. Por compromiso, seriedad, por tener los medios para llegar a un público mayor, con publicaciones, conferencias, seminarios, atendiendo a todos los medios de comunicación ¡Ya estoy trabajando en eso!

Ella sigue comiendo miguitas. A veces se sonríe.

Entra una volanteadora.

Reparte volantes para una reunión con comida y música folklórica en el Centro de Estudiantes de Salta.

Al público también le reparten los volantes.

- FÉLIX: —(A la volanteadora.) ¿Dónde es la peña?
- VOLANTEADORA: —Acá enfrente. Somos del Centro de Salta.
- FÉLIX: —¿Vos sos de Salta? Estuve viviendo un tiempo por Salta. ¿Sabés que tengo una receta especial de ensaimadas, ¿sos del Centro?, si querés voy a la cocina y la preparo, es de Salta... sin yema, ese es el secreto, y el relleno...
- VOLANTEADORA: —Bueno, vení, te espero. Sí, soy de Salta, La linda...
- FÉLIX: —(Le muestra el volante.) ¿Querés ir?

Ella le da una cachetada. Él junta todo y se va. Ella paga.

Sale, lo busca y corre detrás de él.

El público también. Todos van a la peña.

3. PEÑA

Ella llega a la Peña. En un primer momento no lo ve. Se apoya contra una escalera y saca sobres de su cartera. Al rato, él la ve y se acerca.

Ella lo golpea, primero como un juego, después se desborda.

- MARÍA: —¿Por qué, por qué hiciste eso?, ¿por qué usaste mi tarjeta?, ¿por qué?
- FÉLIX: —Pará. Nos están mirando. Tranquila. Traigo vino.

Ella queda llorando sentada en la escalera de entrada.

Él amaga irse pero vuelve. La levanta.

- MARÍA: —Dejame, no me toques. (Le muestra los resúmenes de tarjetas.) ¿Qué son estos gastos? Claire Bistro, María Z., Castell Lauret. Yo no los conozco, qué son, ¿eh?
- FÉLIX: —Bueno, basta. Así no. Me incomodás Te puedo explicar pero así no... Nos miran todos. Tranquilizate. María Z. son del impermeable que te regalé...
- MARÍA: —¿El que compraste conmigo?

- FÉLIX: —Sí. Me di cuenta que te gustaba mucho y que vos no ibas a querer gastar tanto. Si hubiese tenido plata yo, te lo hubiese regalado te juro, pero en ese momento no podía...
- MARÍA: —Ah sos increíble, ¿me regalaste con mi tarjeta? ¿Cómo hiciste... Firmaste vos y ni me di cuenta?... soy una boluda...
- FÉLIX: —Me pareció una forma de ayudarte... Los del bistró son de la vez que fuimos a comer con Taylor, sabés que eras un contacto importante para mí... El otro no sé... no estoy seguro que sea mío. Castel ¿cuánto dijiste?
- MARÍA: —¿Ves?, ¿ves? Eso es lo que no puedo. No puedo con vos. ¿Cómo querés que haga? Si vos me lo dijeras, si me pidieras... pero vos robás, cómo hago yo ¿eh?, como puedo confiar en vos, si vos robás, robás.

Ella se va poniendo más violenta. Él va a buscar vino y algo para comer.

Ella sigue a los gritos.

- MARÍA: —Vos robás, robás, robás, me robás. *(Le habla a la gente del lugar.)*
Señora él mírelo, él, él roba.

Una mujer se acerca, le habla. Ella se calma, se vuelve a mirar al espejo.

Le pregunta a la mujer, “¿Me ve pálida? ¿Cómo me ve?” y vuelve a sentarse en la escalera.

Al rato vuelve él. Toman vino. La invita a bailar, la abraza.

- MARÍA: —Tengo miedo.
No puedo seguir más sin saber quién sos, en qué trabajás, yo te puedo comprender te puedo ayudar si no tenés plata, no es problema pero que me falte dinero, me uses las tarjetas... no puedo.
- FÉLIX: —No fue tan así, fue para vos y para nuestro futuro. Basta, estás tan linda, no te hagas mal...

Siguen bailando. ella abandona. Se sienta en el piso con una botella de vino.

Él se sienta al lado. Miran la hora.

- MARÍA: —Estoy mal... Tengo sensaciones, percepciones que no me gustan... no puedo dejar de pensar... me cuesta decirlo.

FÉLIX: —Hay cosas que no se pueden explicar desde la lógica. (*Baja la cabeza, como si leyera.*) Uno es un cúmulo de historia de miedos de situaciones resueltas y no resueltas. Confía en mí por favor, amor. Eso es lo único que sé, te amo.

Ella llora, lo mira, toma vino. Mira la hora.

FÉLIX: —Es cierto soy impulsivo. Te lo reconocí. Estuve desordenado porque me vine de golpe al país para estar cerca tuyo. Porque te quiero.

MARÍA: —(*Sigue llorando.*) Tengo miedo.
Necesito confiar en vos. Te quiero.

FÉLIX: —Yo estoy con vos, amor. Tranquila

MARÍA: —Tengo ganas de vomitar.

Ella sale apurada. Tira las botellas. Deja la cartera. Él se levanta, acomoda las cosas. Sale a buscarla. Le lleva su cartera.

Durante la escena el público se mueve a su elección dentro de la Peña (acercándose o no a la pareja) y continúa escuchando la escena por auriculares.

4. PLAZA

Ella está atrás de un árbol. Después de un tiempo él la ve y va hacia ella.

El público se ubica en lugares de la plaza, donde además de seguir el diálogo de la pareja, hay micrófonos que toman sonidos del lugar y otras conversaciones.

MARÍA: —(*Vomita.*) Dejame. Me quiero quedar sola. Se me hace tarde.

FÉLIX: —Sentate, Negri, ¿a dónde vas a ir sola? Sola no te dejo. Sentate. Tenés razón, ya te dije. No sé qué me pasó. No sé. No es algo que la lógica pueda explicar. Uno ¿qué es? (*Baja la vista, como leyendo.*) es un cúmulo de historia de miedos de situaciones resueltas y no resueltas. Vos seguramente sos la más lastimada con todo esto. Pero si yo hice algo tan expuesto tan evidente, es porque estoy queriendo decir algo. ¿Qué? Eso no lo puedo saber todavía. Desgraciadamente, no puedo... Hacerse cargo de uno es una tarea dura pero maravillosa a la vez. Y dolorosa también. Hay muchos fantasmas que salen, no sé qué me pasó en estos últimos

meses, a veces ni sé cómo convivo con ellos. Un engaño, (si querés llamalo así), es una expresión de algo profundo. ¿Entendés? No soy un mentiroso, por ahí usé tu tarjeta porque sabía inconscientemente que vos te ibas a enterar. Yo no lo sé todavía. Pero puede ser eso. Lo voy a indagar, ¿sabés por qué?: Para estar con vos. La mente puede tener mecanismos raros (puede no saber qué quiere) pero yo sí sé: Yo te amo. Nunca lo dudes. Y amarte así, (profundamente), es lo que me provoca todas estas manifestaciones de... no sé. Yo estoy aquí expuesto con todas las cosas en mi mano, con mi apuesta renovada, ¿por qué? porque tanto amor no puede tirarse por la borda. Yo soy el que vos conociste y soy lo que pasó, soy mis angustias y mis ganas de ser feliz, y soy las noches que nos amamos, sobre todo eso. Confía en mí.

Ella está confusa, un poco más entregada, en conflicto.

FÉLIX: —Querés que te lea algo que escribí para vos, estos días. Pensé mucho en nuestro encuentro en Arequipa, ¿te acordás?

Recuerdan juntos, se superponen, entre risas.

MARÍA: —Sí. Mollendo y la playita de Champeque... Y de Jiuay y de Champeque y Mollendo y Huayquiray, Arantas, San José, La Huata, Honorato y Punta Hornillos, y Mejía, Tacna, Las gaviotas...

FÉLIX: —Y la última tarde, las caletas de Matarani en la Tacka, la Isla de Santa Rosa...

MARÍA: —Yo quería ver tiburones de cerca...

FÉLIX: —... llegamos a Quilca

MARÍA: —... casi no tengo tiempo de hacer la valija, metí todo como estaba revuelto...

FÉLIX: —... Y yo subí para ayudarte a bajar la valija y ahí ¿te acordás que te pedí...?

MARÍA: —... Un caramelo sugus que estaba sobre la mesita de luz. Yo tenía un short y una remera corta. Y vos me tocaste la panza. Con un dedo y yo...

- FÉLIX: —¿Cómo así? (*Le toca la panza.*) ¿Qué gusto el caramelo?
- MARÍA: —Azul. Ananá. Sí, así. Un roce. Por acá.
No dormí en todo el viaje.
- FÉLIX: —Negri por eso estamos acá. ¿Vos pensás que nos acordaríamos de Arequipa, de Quilca, del sugus de ananá, si esto no fuera importante? Vení conmigo.
- MARÍA: —Sí pero yo no quiero seguir más así. Yo no puedo.
¿A dónde?
- FÉLIX: —¿No sabés?
- MARÍA: —No.
- FÉLIX: —Vamos, dale.
Tenemos una hora todavía.
- MARÍA: —No. Media, nada más.

El público elige desde dónde ve la escena en la Plaza, mientras continúa escuchando por auriculares.

5. HOTEL

*Entran al Hotel. Van a la ventanilla de atención. Él la mira. Ella paga.
Público: entran de a dos personas por habitación. Siguen escuchando el audio. En cada habitación se ve una película porno.
En la habitación él le muestra un cuento que escribió para ella.*

- MARÍA: —Léemelo.
- FÉLIX: —¿Ahora?
- MARÍA: —Sí léemelo. ¿Qué hora es? ¿Lo escribiste para mí?
- FÉLIX: —Sí, te hago una introducción (es un texto poético)
“Arequipa. Verano. Tarde de verano.
Playas blancas, largas, soberbias, casi perfectas...
MARÍA: —(*Se ríe.*)... “como una romana”, seguí.
FÉLIX: —Sshhh... Ella, la deliciosa extranjera (¿te gusta?)
MARÍA: —Mmmm, sí...
FÉLIX: —Soñé tenerla. (Vos cómo dirías: ¿ambicioné, apetecí, ansié?)
MARÍA: —Soñé está bien.

FÉLIX: —Hubo solo un roce. Uno.
La extranjera se fue.

MARÍA: —Pobrecito...

FÉLIX: —Y me quedé toda la noche imaginando: Formas de coger juntos.

MARÍA: —Bien pajero.

FÉLIX: —Es el título. “Formas de coger juntos”. Empiezo.
Dejolosmotoreslaextensióndesucuerpopofranjaesponjosadesnudades-
usex
Quedate así. Quieta. Cerrá los ojos. Quieta. Te leo.
QuilcaalolejosArequipala.
Escuchá. TackaFishayousuccionacuerpoespasmosentre
No, quédate quieta. Quieta
líquidocálidomúsicadelcuerpoahogolasmanosentrelazadasenu-
noporlasmanosrendoapretandoahogandoestamosechadostiempo.

La mira.

FÉLIX: —No te imaginabas que podía escribir tan bien, ¿no? ¿Te diste cuenta que todo es una sola palabra? Necesitaba encontrar una forma literaria que represente nuestros cuerpos juntos. Una sola palabra, ¿es bueno, no?

MARÍA: —Es lindo, no se entiende bien.

FÉLIX: —Tocate vos, sí, así, dale seguí. Y escuchá esto, qué imágenes.
Escuchá.
Chupopanzacírculospezonesentrelosdientesmedetengoenpun-
todelcuelloentreorejahombropocostadodelcuelloahílamuerdoahí-
poseosucuelloconcharejashastacalma. ¿Te gusta?

MARÍA: —Sí, cuelloconcha es lindo.

FÉLIX: —No es la única imagen buena. Sshhh. (*Se tira sobre ella.*)

MARÍA: —No muerdas.

Él se aleja.

MARÍA: —¿Ya está? ¿Terminó?

Él vuelve sobre ella.

- FÉLIX: —Acá termina. Escuchá.
Somnolienta en silencio vuelvo a caer popuntode extenuación cadencia sin fin Arequipay todas las veces más tecojómásteamo.
- MARÍA: —¿Qué hora es?
- FÉLIX: —No sé esperá.
- MARÍA: —No. No. Las 3 y cuarto. Me voy ya.
- FÉLIX: —Ahora. No. Vení
- MARÍA: —Ahora. Me voy. Ya pagué.
- FÉLIX: —Estás nerviosa, te entiendo, pero no te la agarres conmigo... Vamos.
- MARÍA: —(*Llorando.*) Tenés razón. Voy al baño y vamos. Sacá de mi cartera lo que yo escribí, y léelo. Yo también pensé en vos. Me cuesta pero te quiero... pasa que no es fácil lo que me está pasando....

Ella va al baño.

Él saca dinero de su cartera (A la salida del Hotel le compra flores con ese dinero.). Van a una parada de micros.

Ella está muy mal. Va con las flores en la mano.

El público va saliendo también de las distintas habitaciones del hotel. Vuelve a seguir a la pareja.

6. MICRO

Viene un micro, lo toman.

El público también sube al micro.

Él va mirando por la ventanilla, señalando árboles.

- FÉLIX: —Ese árbol es un tilo pigmentado no perenne.
- MARÍA: —Y ¿lo leíste?
- FÉLIX: —No, no. No lo encontré.
- MARÍA: —Ah. No te interesa.
- FÉLIX: —Sí, sí. Si vos escribís mejor.
- MARÍA: —No, no te interesa. Lo que escribo yo no te interesa. Todo lo mío igual...
- FÉLIX: —Léelo vos.
- MARÍA: —Me da vergüenza.
- FÉLIX: —Lee. Léelo

- MARÍA: —(*Saca una hoja de la cartera. Lee, casi no se entiende.*) “Quisiera ser menos predecible menos vulgar y no puedo, desde que nos conocimos, desde que te vi...”
¿Te diste cuenta que cuando escribí esto ya estaba enferma y no sabía nada?
- FÉLIX: —Seguí, léeme.
- MARÍA: —Yo escribí esto y no sabía nada, y ahora te lo leo y voy a buscar los resultados y ya sé y me voy a morir.
- FÉLIX: —Pará. Esto ya te pasó. Es miedo.
- MARÍA: —¿Vos te das cuenta que vos también te vas a morir?
Mirá esa mujer... mirala bien, también se va a morir
(*Cuenta la gente.*) 1, 2, 3, 20... Todos los de este micro nos vamos a morir. Todos.
- FÉLIX: —Basta por favor, pensá en otra cosa. Mirá ese es un tilo en floración reciente.
- MARÍA: —No me hablés más de árboles.
- FÉLIX: —(*Mirando el boleto.*) ¿Qué número te tocó?
- MARÍA: —¿Ah, por qué es mi día de suerte?
- FÉLIX: —Sabés que en Costera dan unos con frases atrás. Uno decía que el hombre se mide por su capacidad de experiencia. ¿Te gusta?
- MARÍA: —No entendí. ¿Estás tratando de entretenerme?
- FÉLIX: —No, es una frase interesante. Para mí habla de que la edad de una persona es su capacidad de experiencia, o su medida por lo que es capaz de experimentar... algo así.
- MARÍA: —(*Llora.*) ¿Cuánto falta?
- FÉLIX: —Yo también estoy mal ¿Te parece que no me lástima que no quieras conocer la oficina nueva? Mi escritorio está pegado a un ventanal. No sabés la vista que tiene...

*Llegan al Hospital. Bajan del micro.
El público detrás.*

7. HOSPITAL

*Ella entra al ascensor.
Él espera en sala.*

El público también.

Él habla por el teléfono público.

FÉLIX: —(Por teléfono.) No voy a ir. No pude.

...

Yo también les hice favores... decile al Chueco que muchas gracias.

...

Sí ya sé que a caballo regalado.... O prestado...

...

Bueno chau cerrá todo. Y listo Y gracias ¿Eh?

...

¿Mis cosas?... y dejalas en la piccita de al lado. Chau.

Ella baja del ascensor. El médico la acompaña.

MÉDICO: —Acuérdese que mañana la espero. En este horario. Es un compromiso. Un trato ¿eh?

Hoy quedése tranquila, pero mañana la espero. Con dos meses de radiación va a estar bien. No se preocupe tanto. (Se va.) Ah... arregle con Administración, después me da el recibo...

Ella va a una oficina.

Él la espera.

Ella se acerca a él.

MARÍA: —No pude pagar, pero ya arreglé en Administración.

Se abrazan. Caminan juntos hacia la salida del Hospital.

En la puerta del Hospital.

FÉLIX: —Mañana vamos a mi nueva oficina, ¿eh?

MARÍA: —No puedo empezar el tratamiento. Es un compromiso.
¿Sabés que perdí el reloj?

FÉLIX: —¿Cómo?

MARÍA: —Lo tuve que dejar en Administración hasta mañana. No tenía plata. Me la olvidé, no sé.

FÉLIX: —El mío no anda bien... retrasa.

Se miran y vuelven a abrazarse como si no volvieran a verse.

Él toma un taxi.

Ella cruza la calle, ve un afiche de Ciclo de Cine Arte. Dan Cleo de 5 a 7, de Agnes Varda.

Camina y entra al cine.

El público también.

8. CINE

Se ven las últimas escenas de la película Cléo de 5 a 7, de Agnes Varda.

Fin de la película.

Ella sale del cine.

Ella y todos los actores que intervinieron saludan en la entrada del cine.

Él se suma —viene desde la esquina— con la ropa desarreglada, algunos golpes y tomándose un brazo, por un choque en el taxi que tomó.

FIN

FINALES

—



Espacio de *Finales*. Teatro Princesa de La Plata.

FINALES: MÁS REAL QUE LA VIDA MISMA / por Horacio Banega*

1. Vi la obra en su puesta del Konex y salimos, con mi amigo Mariano Speratti, fascinados. Nos preguntamos, no sé si el recuerdo es veraz, algo así como: ¿y ahora qué? Lo que sigue, entonces, estará, de alguna manera, conectado con esos recuerdos, esas fantasías de recuerdo y las fantasías e imágenes suscitadas por la lectura actual del texto dramático, del guion teatral, del *script*.

2. Bert States lleva a cabo una excelente descripción de una forma de comprender la teatralidad de la que me apropiaré para desplegar mis intuiciones: “El teatro es el medio, por excelencia, que consume a lo real en sus formas más reales: el hombre, su lenguaje, sus lugares y ciudades, sus armas y herramientas, sus otras artes, los animales, el fuego, y el agua, incluso, por último, al teatro mismo. Su espectáculo permanente es el desfile de objetos y procesos *en tránsito* desde el medio ambiente hacia las imágenes.”¹

Este tránsito es de doble fila, propongo ahora mismo. Las imágenes, resultado de la imaginación de los productores del hecho artístico-escénico, vuelven al medio ambiente, en procesos de retroalimentación no muy claros hasta la fecha. El teatro, entonces, se apropia de lo real como su material por la imaginación escénica. El artificio teatral vuelve a lo real como teatralidad a incorporarse a la vida social.

3. El teatro de Beatriz Catani trabaja sus imágenes de manera de formar un *rulo continuo* con lo que denominamos muy rápidamente lo real. Captura un lugar de tránsito en un teatro y lo transforma en living; adopta canciones populares en versiones minimalistas; se apropia del imaginario político de una sociedad latinoamericana y lo licuefaciona en un imaginario personal; intensifica las energías kinéticas de los actores y hace al espacio de goma.

La síntesis de los elementos heterogéneos, esa síntesis necesaria para que sea una obra escénica y no un conjunto de partes, se logra, intuyo, por el último elemento. Los actores modulados por un *dimer* de una dirección excelsa. ¿Y el texto, que es lo que se presenta acá?

¹ States, Bert O., *Great Reckonings in Little Rooms: On Phenomenology of Theater*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1985, p. 40.

4. El Barroco me da otra pista para desplegar los motivos de mi fascinación. Mientras Segismundo acciona como rey no sabe que está siendo engañado y cuando vuelve a su prisión le hacen creer que fue un sueño. Descartes inventa el artificio más desopilante y eficaz de la razón occidental al plantear que no está muy claro si estamos despiertos, dormidos o engañados por un genio maligno (la ideología según Pasolini y también según John Carpenter). Pero los sueños son la materia de la creación artística de Beatriz Catani. Los personales y, sobre todo, los colectivos. Las pesadillas colectivas.

5. Una canción popular dice: la cucaracha, la cucaracha, ya no puede caminar, porque no tiene, porque le faltan, las dos patitas de atrás. La canción de la cucaracha no está en la obra, pero sí la cucaracha.

Por otra parte, los sentidos de la inclusión y remasterización de la marcha peronista (y sus variaciones con la incorporación de la versión monotonera) parecen difíciles de advertir para alguien que no es argentino. Es el punto nodal de la interpretación para un espectador posible.

Voy a decir lo siguiente: es donde la obra se vuelve borgeana. ¿De qué manera? Porque entiendo que la obra y sus sentidos son universales a partir de sentidos muy locales, casi secretos. Remasterización como procedimiento de construcción artística.

6. Un fin es un borde interno que no comparte puntos ni propiedades con su complemento. Aristóteles define al fin: “[...] es lo de por sí se da naturalmente después de otra cosa [...] en tanto que después de ello no se produce ninguna otra cosa”.²

Alguna vez escribí que la amalgama de construcción onírica más barroco más historia argentina más la pregunta por el sentido de la muerte y de la existencia [en Argentina] la convertía en una obra semejante a *Rabbits* de David Lynch. Un universo Catani-Lynch al que podemos acceder de vez en cuando, cuando estamos dispuestos a perder completamente nuestras certezas. La versión Lynch de *A puerta cerrada* de Jean Paul Sartre. Ya estamos todos muertos. Y no hay nada para esperar. Eso es el infierno. Ahora también conecto *Finales* con *Crash* de David Cronenberg, donde el goce erótico de la destrucción tecnológica en

² Aristóteles, *Poética*, traducción, introducción y notas Eduardo Sinnott, Buenos Aires, Colihue, 2006, p. 56 [1456b].

conexión externa con los cuerpos rebotando literalmente sobre los autos arma sistema con los actores de *Finales*. Entonces me surge la pregunta ¿cuál es el goce de esperar esta construcción artística?

7. El goce es que lo que leemos y lo que vimos es más real que la vida misma.

(*) Es docente, investigador de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Universidad Nacional de Quilmes (UNQ) y Universidad Nacional del Litoral (UNL). Dramaturgo, actor, director, performer.



¿Soy fea? ¿Soy fea? ¿Soy fea?
Cada vez con más violencia.

Un habla en futuro, el deseo
de un tiempo ilimitado.



Hachar hasta
el consuelo.



Escena final. MV, Magdalena, Amelia y Julia miran la cucaracha.
("Un estado de mínima vitalidad, lo mínimo para moverse... y está la esperanza")

ACERCA DE FINALES / por Beatriz Catani

En el año 2005, después de un pasaje por un teatro más documental, volví al deseo de trabajar ficción, tal vez porque uno de los campos en los que más me interesa indagar es en el de la actuación. Es decir, en el trabajo de abstracción y de creación poética a través de entrecruzamientos con la materia y las formas concretas de los cuerpos y las voces.

La propuesta era no repetir el modelo de *Cuerpos...* y *Ojos...* (de hecho, escribí una tercer obra, *Borrascas*, en esa dirección y no quise deliberadamente trabajarla en ese momento).

El punto de partida de *Finales* fue un texto de características poéticas, sin indicaciones ni recursos teatrales. Cómo construir “teatro” momento a momento es una pregunta que podría sintetizar la propuesta. Una sucesión de fragmentos autónomos en una construcción primaria de lo teatral desde lo físico y lo emocional.

Hay un marco de ficción, pero no se cuenta una historia. Son cuatro personas en un lugar de tránsito de un teatro, con inevitables interrupciones a la ficción. Así sucedía en la sala del Princesa en La Plata, donde atravesaba el espacio el público de otra obra –cuyo final también se escuchaba– una cantante que pasaba hacia una sala lindera a ensayar un aria, (el “Lamento de Procris” de *Gli amori d’ Apollo e di Dafne*) y el té con el que se convidaba al público en el transcurso de la obra, entre otras.

Todo esto en una noche de insomnio en la que se presencia la agonía de una cucaracha. Es decir, la temporalidad de la obra la da el tiempo que tarda en morir una cucaracha. Lo cual, entre otras cosas, pone en juego una cuestión de adaptación y supervivencia. Una cucaracha, aún aplastada, mientras tenga un pequeño órgano que la mantenga, sigue viviendo. Una lógica que me fascinó. Leí que en realidad muere de hambre, muere (aun casi deshecha) porque no puede comer. La vida en su mayor sencillez, como decía una de las actrices:

“*Su único sentimiento es la atención de vivir. La atención puesta solamente en vivir... ¿Se dan cuenta?*”

Fragmento de una entrevista de Guillermina Mongan.
Cátedra de Arte Contemporáneo. Facultad de Artes
(UNLP - Universidad Nacional de La Plata).

Estreno

Teatro Princesa, 2007.

Presentaciones

Kunsten Festival des Arts. Bruselas, 2008.

Ciudad Cultural Konex. Buenos Aires, 2008.

Spielart. Munich, 2009.

Premios

Subsidio Fondo Nacional de las Artes. Instituto Nacional del Teatro. Primera categoría.

Beatriz Catani. *Acercamientos a lo real. Textos y escenarios*. (Compilación Óscar Cornago), Ediciones Artes del Sur, 2007. Presentado en el VI Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), 2007.

Ficha técnica y artística

Actuación: Amelia Pena, Julieta Rano, Magdalena Arau, Matías Vértiz

Cantante invitada: Sonia Stelman - M. Laura Martorell

Asistencia de dirección: Guido Ronconi

Dirección y dramaturgia: Beatriz Catani

Agradecimientos: Gonzalo Giachino, Virginia Martín

FINALES

Noche de insomnio. Leños quemándose en una estufa-hogar. Se escuchan los crujidos.

Penumbras. El tiempo transcurre. Un largo sillón y paredes descascaradas.

Sobre una de las paredes laterales hay cuatro cuchetas (especie de armarios embutidos con dos puertas de vitraux, divididas al medio).

Al fondo, una puerta vaivén.

Una mujer, AMELIA tiene un walkman. Por uno de los auriculares caído se escuchan distintas versiones de la marcha peronista. Mientras tanto, pone leños en la estufa.

Otra mujer, MAGDALENA, apoyada contra la pared.

Otra mujer, JULIA, se mueve, acostada sobre el sillón.

Por la puerta del fondo, a veces se asoma MV (en este caso el cuerpo corresponde a un varón pero el tratamiento, tanto del resto como propio, es siempre en femenino).

CAPÍTULO I. NUEVOS PROPÓSITOS

Se escucha bajo del auricular del walkman de AMELIA una versión, en ritmo de folklore litoraleño, de la marcha peronista. AMELIA sigue con la vista una cucaracha y la aplasta.

AMELIA: —Aplasté una cucaracha vieja... por lo lenta... por lo cascaruda...
vieja.

MAGDALENA: —Las cucarachas son así. Todas. Viejas, obsoletas.
¿Sabés que no me puedo dormir?... Una estructura antigua son.

JULIA: —(Acostada en el sillón, moviéndose desde hace un tiempo.) Me estoy
moviendo. ¿Se nota? ¿Se nota que me estoy moviendo?

MAGDALENA la mira.

JULIA sigue moviéndose. Los movimientos crecen. Empieza a rebotar acostada sobre el sillón.

JULIA: —¿Se nota que me estoy moviendo? (Se eleva sobre el sillón y cae
rebotando.)

¿Se nota que me estoy moviendo? (Se eleva sobre el sillón y cae
rebotando.)

¿Se nota? (Se eleva sobre el sillón y cae rebotando.)

MAGDALENA *la mira atenta.*

JULIA *rebota acostada, cada vez más y más violentamente. Con los últimos movimientos vuela.*

MAGDALENA: —(Cada vez que cae en el sillón.) Gracias. Gracias. Gracias, gracias.

JULIA: —(Se detiene, se sienta.) ¿Y se nota que se acabó la densidad en mi vida? ¿Se nota?

MAGDALENA: —(Se acerca.) Ay, sí. Gracias. ¿Y se nota que yo soy una persona agradecida?

JULIA *se levanta. El cuerpo comienza a temblarle.*

MAGDALENA *se contagia.*

Temblores de las dos.

MAGDALENA: —Me ayudaste a pensar. Gracias

¿Se nota que yo soy una persona agradecida? ¿Se nota?

Gracias. (A Amelia.) ¿Se nota que soy una persona agradecida?

Gracias. (A Amelia.) ¿Se nota que soy una persona agradecida?

AMELIA: —Se nota. Se nota

¿Y se nota que ahora yo me siento bien?

¿Se nota?

Recién escuchaba esto:

Les acerca los auriculares. Les hace escuchar.

AMELIA: —Bueno entonces pensé esta frase.

“Si hasta hoy fui una mutilada. Ya no”.

Así tal cual.

MAGDALENA Y JULIA:

—“Si hasta hoy fui una mutilada. Ya no.”

AMELIA: —Así. Tal cual.

Entonces pensé: Se acabó la disconformidad para mí.

MAGDALENA Y JULIA:

—“Se acabó la disconformidad para mí.”

AMELIA: —Sí. Y me puse contenta. Y así estoy.

¿Se nota?

MAGDALENA: —Gracias. Vos también me ayudás a pensar. Gracias.

Ustedes me hicieron pensar en mí, en mi futuro.

(Yo quería un futuro para mí... Yo querré un futuro para mí).
AMELIA: –(*Mirando la cucaracha.*) Está como descomprimida pero se sigue moviendo lenta.

Entra MV por la puerta vaivén del fondo. Interrumpe llorando. Trae varios libros.

MV: –Ay, Ay, Ay. Ay. Ay Ay Ay.

Eco de ayes.

MV: –Se terminó. Ay.

Eco de ayes.

MV: –No hay más. Se terminó. Ay.

Eco de ayes.

MV: –Desde hoy solamente voy a leer, Ay. (*Lee.*) “como quien abre y se recuesta en una reposera en una playa con viento”. Ay.
Me voy a refugiar en la lectura. Ay. (*Se va.*)

MAGDALENA: –Desde hoy mi tiempo será en futuro. (*Las mira explicándose.*)
Hablaré en futuro.

Prosperaré, entenderé, dormiré... Hablaré así. Lo haré.

AMELIA: –Para mí: la liviandad. El aire, suspiros, soplos, el aliento, las exhalaciones, las pompas: el azar.

JULIA: –Para mí: el movimiento.

MAGDALENA: –Para mí el futuro: entrenaré, me adiestraré, ejercitaré mi sincronización. Me perfeccionaré.

Preveo (*Se corrige.*) preveré ante mí: un tiempo ilimitado.

JULIA: –Para mí: el movimiento (*Da un salto.*) Algo vivo y coleante.

JULIA sale corriendo. AMELIA la sigue.

MAGDALENA se queda parada un rato, piensa y también la sigue.

El espacio queda vacío.

De afuera se escucha música del auricular de AMELIA. Tiempo.

CAPÍTULO II. LA CONVERSACIÓN DEL GÉNERO

El mismo espacio.

MV entra con una pequeña biblioteca con libros en los brazos. Lee. Lloro. Al rato,

MAGDALENA entra con una pelota, tipo fútbol (realiza entrenamientos).

JULIA entra de un salto al sillón. Se mueve alrededor del sillón.

Por último, entra AMELIA. Juega con pompas de jabón, piensa y habla. A veces espía la cucaracha aplastada. Cada tanto se escuchan desde los auriculares de su walkman, versiones en diversos ritmos folklóricos de la marcha peronista.

El tiempo transcurre.

AMELIA: –Miren... La cucaracha no se murió. Está viva. Miren.

JULIA: –¿Cómo puede ser?

Van todos. Ronda alrededor de la cucaracha

AMELIA: –Y si... La cucaracha es el bicho emblema de la resistencia pasiva. Piensen: estaban en la tierra antes que los dinosaurios, y ya eran iguales a como son ahora...

MAGDALENA: –Para mí son, serán, como una miniatura de un animal enorme... antiguo...

AMELIA: –Enorme, antiguo, y resistente. Piensen que las cucarachas estuvieron en la época del avance y retroceso de los hielos ¿Entienden? Estaban las cucarachas, después la tierra entera se congeló, después vino el deshielo y se inundó todo...

MAGDALENA: –No sobrevive (*Se corrige.*), sobrevivirá nadie...

AMELIA: –Salvo las cucarachas.

JULIA: –Resistentes, sobrevivientes... ¿Entonces si ponés una cucaracha en un cubito y la descongelas... la cucaracha vive?

AMELIA: –Y puede ser... Su único sentimiento es la atención de vivir. La atención puesta solamente en vivir... ¿Se dan cuenta?

JULIA Y MV: –¡Qué lindo! Resistente... Sobreviviente

JULIA: –¿Y yo... podré llegar a ser una cucaracha?...

AMELIA: –¿Una cucaracha?...

MAGDALENA: –Antigua. Yo no.

AMELIA: –Iguales en millones y millones de años... Ah no, yo no. No.

MV sigue apoyada en la pared leyendo.

AMELIA se pone los auriculares. Se escucha música. Se apoya en la estufa. Piensa.

AMELIA: —Yo decidí cambiar. Y cambié.
Yo ahora no soy más una mutilada.
“Si hasta hoy fui una mutilada”... ya no.
Yo ahora tengo dos brazos y dos piernas.
Y me siento bien... estoy contenta.
Antes traté de vivir con más, y no fue bueno para mí.
Antes yo era... como un bicho cien pies...
(Tengo que estar atenta, porque enseguida puedo volver a generar extremidades, me brotan... es un problema de acá.)
Yo ahora me siento como una mujer que antes no fui nunca.
¿Lo entienden?
Es grandioso: Soy lo que antes no fui nunca.
Soy... una pompa... un suspiro... un sopro...
Más aérea soy...

JULIA: —¿Y yo? ¿Soy fea?
¿Yo soy fea?
¿Soy fea yo? *(Cada vez pregunta de una manera más violenta, saltando sobre el sillón sentada. Sacude la cabeza en cada golpe. Todos la miran. Nadie responde.)*
¿Soy fea? ¿Soy fea? ¿Soy fea? ¿Soy fea? ¿Soy fea? ¿Soy fea yo?

Interrumpe los movimientos-saltos. Queda sentada.

JULIA: —Perdonen. Disculpen... qué vergüenza... lo que pasa es que siempre se lo quise preguntar a mi mamá. Disculpen *(Vuelve a caminar alrededor del sillón.)* Mamá hablar hablaba hablaba mucho pero a mí no me contestaba... *(Sigue caminando alrededor del sillón y se escucha cada vez más imperceptible.)* blar blaba blaba blaba mucho... pero no...

MAGDALENA la mira.

MV sigue leyendo para sí, intermitentemente.

AMELIA juega con las pompas, escucha la marcha por su walkman y mira cada tanto la cucaracha.

MAGDALENA: —Yo voy a ir al médico. Yo sí. Y seguiré yendo.
MV: —Yo también.
MAGDALENA: —Eso es lo que a mí me importa, lo que voy a seguir haciendo, en adelante, en el futuro...
AMELIA: —A ver... Pensemos eso: “¿Por qué la gente va al médico?”
MAGDALENA: —Yo iré y seguiré yendo porque a mí me da, me dará, miedo descontrolarme.
MV: —A mí también.
MAGDALENA: —Estudios me voy a seguir haciendo dieciséis por año. *(Pausa.)* Esto es lo que pienso, pensaré como un promedio probable para mí en el futuro...
Soy y seré una persona a-sintomática...
MV: —Yo también. *(Y se va atrás rebotando la pelota.)*

Se escucha la marcha por los auriculares del walkman.

MAGDALENA: —*(Casi inaudible.)* Acné. No tendré.
Alopecia ¿Tendré?
Anemia. Podré tener.
Anorexia Sí tendré.
Apendicitis ¿Tendré?
AMELIA: —*(Conversando con Julia.)* Pensemos, pensemos... Una persona dice voy al médico y va. Muchas personas hacen eso. Muchas personas viven así. Esta es una época de ir mucho al médico. ¿Por qué? *(Pausa.)* Yo no. Ni en esa época ni en esta. No. A mí lo que me preocupa son los accidentes, no descontrolarme, no las enfermedades. Los accidentes son peores. Yo al médico no...

Atrás, MAGDALENA rebota junto a la pelota contra la pared.

Se escucha cada vez más nítida su enumeración.

MV: —Yo también. *(Cada vez llora más.)*
MAGDALENA: —Apnea. Me dará miedo tener.
Artritis. Asma. Astenia. Aterosclerosis ¿Tendré?
Autismo Beriberi. Botulismo. No tendré.
Brucelosis. Bulimia. Clamidia. Podré tener.
Cálculos. Chancro. Ciática. Cistitis. Diabetes Difteria. Enfisema.

No tendré.
Envenenamiento. Esclerosis. Esquizofrenia. Estrabismo. ¿Tendré?
Culebrilla. Estreptococo. Fiebre. Gripe. Influenza. Podré tener.
Litiasis. Lupus. Malaria. Miastenia. Peste bubónica. Psitacosis.
Parkinson. Peritonitis. Psoriasis. ¿Podré tener?
Migraña. Miopía. Obesidad. Estreñimiento. Sí tendré.
Paperas. Rubéola. Sarampión. Varicela. No tendré.
Querubínismo. Rabia. Raquitismo. Triquinosis. Tampoco tendré.
Reflujo. Urticaria. Shock. Sinusitis. Sí tendré.
Tétanos. Trastorno obsesivo-compulsivo. No sé si tendré...
¿Tendré? (*Se le escapa la pelota.*)

AMELIA le señala la pelota.

MAGDALENA: —(*La va a buscar.*) Mi catálogo... Insomnio me faltó. Eso es lo que tendremos.

AMELIA: —(*Casi superpuesto.*) Tenemos.

MAGDALENA: —Así estaremos...

AMELIA: —(*Casi superpuesto.*) Estamos.

Tiempo.

JULIA: —Mi mamá sí iba al médico. (*Se tira sobre el sillón. Vuelve a levantarse y a mirarla.*) Mi mamá sí iba al médico. (*Vuelve a tirarse. Lo repite cada vez más alterada. El movimiento se vuelve violento en exceso.*)

MV: —(*Llorando.*) Otra vez no. No...

AMELIA: —Pará. Te vas a matar.

JULIA se sigue tirando.

MAGDALENA: —En serio. ¡Te vas a matar!

JULIA se sigue tirando. MV llora.

AMELIA: —¡Pará!
¡Te matás!

JULIA: —(*Se sienta.*) ¿Qué?
AMELIA: —¿Te matás!
JULIA: —(*Se toca. Sonríe.*) ¿Qué?... ¿Me morí?... ¿Estoy viva- estoy muerta?
Estoy viva-mucho-poquito-nada-muerta mucho-poquito nada
viva-mucho poquito-muerta...

JULIA se va acostando sobre el sillón y empieza a masturbarse.

Todas la miran y empiezan a tocarse levemente y a repetir Mucho-Poquito-Nada.

AMELIA: —Mucho-poquito-nada... Ir al médico, mucho poquito-nada... (*Se
saca los auriculares y va al sillón.*)
MAGDALENA: —¿Ir al médico sensualizará a las mujeres?

Van hacia el sillón con pulsiones.

Masturbación colectiva. MV al lado del sillón, de pie.

MAGDALENA: —(*Sobre Julia.*) ¿Sensualizará?
JULIA: —Yo conozco una que sí... De chica el médico le hizo abrir la boca
y le raspó la garganta con un dedo envuelto en gasa. Escupió
sangre todo el día... bastante erótico, ¿no?
MAGDALENA: —Impresionante.
JULIA: —Ahora si un hombre quiere estar con ella le pide que le raspe la
garganta. Igual, igual.
O no lo deja. Bastante erótico, ¿no?
MAGDALENA: —¿Así? ¿Así les dice?, ¿le dirá?
JULIA: —Sí, así, le dice. Sino se lo hace ella sola. Bastante erótico, ¿no?

MV se tira sobre el sillón. Algunas se caen. Intentan volver al sillón. Suben y vuelven a caer.

MAGDALENA: —(*Desde el piso.*) A mí de los médicos me parece, (*Se corrige.*) parecerá
bastante erótico, la espera... en una silla sola quieta esperando.
Bastante erótico, ¿no? (*Y se vuelve a subir al sillón.*)

Siguen cayendo y subiendo al sillón.

AMELIA: —No. Más que nada dejarse hacer... Abrir la boca y dejarse.
MAGDALENA: —¿Vos te vas a dejar?

MV: —¿Vos te dejás?
JULIA: —¿Y morir te dejás?

Siguen subiendo y cayendo del sillón.

MV: —(Con el libro en la mano.) Quietas. Quietas.

Paran. Lo miran.

MV: —(Lee.) Me da placer observar la pasividad del género... (Lo miran.)
Acá lo dice. Acá (Vuelve a leer.)
Pasividad del Género.
¿Podés fingir ser obediente? Bueno, es eso.

Se miran. Algunas en el sillón, otras por el piso.

AMELIA: —(Tira de los breteles del corpiño de Magdalena.) Pasividad de género. (Se va a la estufa hogar.)

MAGDALENA, JULIA Y MV:

—(Tiran de los elásticos del corpiño o de la bombacha de las otras.) Pasividad de género.

CAPÍTULO III. LOS AHOGOS DE LAS ÉPOCAS

El mismo espacio. Siguen tirándose los breteles, en una situación entre juego tedioso y violento. AMELIA con la cucaracha.

AMELIA: —(Con la cucaracha.) La cucaracha seduce. Una pelirroja seductora. Mueve las pestañas, mueve la boca... Así, así... (Hace movimientos con la boca, como hablando sin voz.)

AMELIA les tira una madera de la estufa a los pies. Se miran.

AMELIA: —(A ellas, sin voz, con movimiento de boca.) La cucaracha seduce... Se Du Ce (Mueve la boca.) Así. Así.

Las tres hacen el movimiento de abrir la boca.

AMELIA: —Hablemos un rato por hablar. Bla, bla, bla.

MAGDALENA Y JULIA:

—Y Bla Bla Bla.

Y así siguen un rato y se cuentan chistes y se ríen.

MV de atrás sin entender. Se acerca e intenta mover la boca de maneras distintas.

Nadie se ríe. Todas con la boca cerrada. Se va a sentar lejos.

AMELIA: —(Sin voz y mirando a MV.) Es un imberbe

JULIA: —(Sin voz.) ¿Qué?

MAGDALENA: —(Sin voz.) Dice IM BER BE

JULIA: —(Sin voz y mirando a MV.) IM BER BE ES TÚ PI DO

AMELIA: —(Sin voz y mirando a la cucaracha.) Tiene el cuerpo reventado, de caños y cementos como una autopista.

Tiene el cuerpo reventado, de caños y cementos como una autopista.

Tiene el cuerpo reventado, de caños y cementos como una autopista. (Repite dos veces más sin voz.)

(Gritando.) Tiene el cuerpo reventado, de caños y cementos.

(Las mira, con calma, señala a la cucaracha.) Como una autopista, ¿entienden? (Y se va al sillón.)

JULIA y MAGDALENA se miran. No entienden. Cada una culpa a la otra.

Siguen hablando sin voz.

MAGDALENA: —(Sin voz.) Estúpida, imberbe.

JULIA: —(Sin voz.) ¿Qué?

MAGDALENA: —(Sin voz.) Estúpida, imberbe. IM BER BE

JULIA: —(Sin voz.) IMBER BE ¿YO? No. Estúpida imberbe vos.

MAGDALENA la pisa y JULIA intenta sacarle la zapatilla.

Pelea. Se van atrás del sillón.

En el sillón, MV, lee y llora.

AMELIA sentada al lado, con los auriculares puestos, piensa. Tiempo.

Por atrás del sillón, siguen peleando violentamente, en el piso. Golpean el respaldo del sillón.

A veces asoman sus piernas por detrás del sillón.

AMELIA: —(*Para sí. No se percibe lo que dice. Escucha walkman.*) Autopista, no se puede parar, la vista fija sobre objetos cada vez más borrosos como viendo fuera de foco, hasta que parece que los ojos se lastiman, aire, aire a la cara, un golpe al pecho, dolor, todo oscuro. Ciega. (*Dice en voz alta a MV*) Sí a mí me gustaba manejar... es raro ¿Qué me pasó? (*Para sí. No se percibe lo que dice. Escucha walkman.*) Me mareo... ¿qué pasa?... me ahogo, golpe al pecho, como vidrios. El pecho lleno de vidrios. Calor, aire a la cara, aire, los ojos en un punto, veo fuera de foco, las rodillas se me aflojan. ¿Veo o no veo? Estoy transpirando. ¿Veo o no veo?

De atrás del sillón vuela una zapatilla.

AMELIA la mira caer.

AMELIA: —(*En voz alta a MV*) TENGO QUE IR SÍ O SÍ AL MÉDICO.

AMELIA se recompone.

Atrás MAGDALENA y JULIA muy agitadas, sin aire, tosen. Casi ahogadas.

Se escuchan versiones de la marcha por los auriculares caídos de los walkmanes.

AMELIA: —Tengo una imagen en mi cabeza. Quisiera decirla con alguna condición buena... algo más propio de esta nueva etapa. Esta nueva etapa de mi vida. ¿Cómo la digo? ¿La digo cantando? No. Ya sé: la digo parada. Que es como decir: “Yo estoy de pie ante esto”. Sobre mis dos pies.
El título de la imagen es: “Producir caídas de la autopista al río”.
Un auto se desplaza. Va por la autopista, sube un puente...
El puente está a medio construir: columnas fuertes, altas, cemento con hierro retorcido. Se ve el metal. Un cuerpo reventado hecho de caños, hierro y cemento... como una cucaracha.
El auto va por la autopista. Sube el puente. El pavimento se termina. El auto se cae al vacío.
De arriba del puente, alguien lo mira caer. (*Saluda.*)
Y otro auto se desplaza por la autopista. Van silbando. Suben al puente. El puente se termina, (crashhsh) el auto se engancha, (crash-crash). Queda colgando en el vacío.

Se cae al riachuelo (plaf-plaf). De arriba del puente alguien saluda.
Y nuevamente, otro auto va por la autopista...

El relato de AMELIA deviene en onomatopeyas, respiraciones y sonidos en medio de unas pocas palabras.

MAGDALENA y JULIA se sientan al lado, contagiándose el sonido de las onomatopeyas. MV, de pie atrás del sillón, le vibran los labios al llorar.

AMELIA: —Tengo eso en la cabeza... una sensación de choque... clara.
Autos colgados... Y no se puede saber cuándo es la autopista y
cuándo el riachuelo...

AMELIA se levanta y va a la estufa.

MV sigue llorando atrás del sillón y produciendo un extraño sonido con la vibración de sus labios. Se escucha la marcha muy bajo por los auriculares. Tiempo.

AMELIA: —(Vuelve al sillón. Se sienta.) ¿Por qué cuento esto? Es una vergüenza.
Cómo alguien puede tener miedo que en un puente, un auto vuele.
Para arriba, para adelante y al riachuelo. Que un auto vuele.
Para arriba, para adelante y al riachuelo. Les aclaro: fue otra época.
Fue otra época. Ahora en esa época: ¿Era feliz? ¿Qué es eso?

MV: —(Llora produciendo un sonido de vibración con la boca.) Mis imágenes de
autopista.

AMELIA: —¿Qué es eso de la felicidad, de ser feliz. ¿Qué es eso? ¿Se dan
cuenta? ¡Ayúdenme a pensar!

MAGDALENA: —No sigas, ¿no ves que el pasado es inmodificable?, no sigas...

AMELIA: —Tengo esa imagen en mi cabeza. Yo quiero olvidarme de
ese puente reventado, de un auto volando... Pero tengo esas
imágenes... brillantes como escamas de pescado... Más todavía,
como si el sol se reflejara en esas escamas. ¿Entienden? Hay algo
allí. ¿Qué es?... ¿ese brillo, ese encandilamiento?... ¿Qué es? O en
todo caso ¿por qué me enferma? ¿Me enferma eso? (Pausa.) Voy a
anotar esa pregunta para hacérsela al médico. (Pausa.) Bueno, sí,
voy a ir al médico. Pero para mí: ¡Los accidentes son peores!

MAGDALENA: —Podría matarme si tuviera esa imagen en mi cabeza.
O te mataría a vos. En el futuro.

AMELIA: —Y tengo cosas peores.

- JULIA: —¿En la cabeza?
- AMELIA: —Sí, frases...
- JULIA: —Mi mamá decía mucho “Mate y Vuelve”. ¿Frases así?
- MV: —“Luche y vuelve”. “Luche y vuelve”.
- JULIA: —“Mate y Vuelve”.
- AMELIA: —La frase es “Mate y venga”. Un estudio jurídico. “Mate y venga” Así. *(Pausa.)* ¿Ves? *(A Magdalena.)* Hay cosas peores en mi cabeza y en la cabeza de cualquiera... Hay que saber aceptar. Aceptar lo que uno es. Hay que aceptar que uno recordó esto por años, aceptarlo. Aceptar también los deseos de matar.
- MAGDALENA: —A mí no me ocuparán ningún lugar en la cabeza. El pasado para mí es y será silencio.
¿Sabés por qué?
- AMELIA: —Porque hay épocas en las que nadie habla o porque el pasado no te habla a vos.
- MAGDALENA: —A mí lo que me preocupa es el futuro. Lo que me preocupará es el futuro. Incluso el futuro de mi hijo.
- MV: —¿Incluso el futuro de los hijos? *(Se apoya en el sillón y lee.)* Pág. 703, “Sed bienvenidos, mi respetable soberano. (Tito le dice a Saturnino). Sed bienvenida tímida reina (a Tamora). Lucio. Salud belicosos godos. Sed todos bien venidos. (Todo lo dice Tito, y sigue). Aunque el banquete no sea espléndido bastará para llenar el estómago. Coman. Comamos (Saturnino le pregunta) ¿Por qué estás ataviado así, Andrónico? Porque quería asegurarme de que todo estuviera en orden para este festejo, (contesta Tito y Tamara le agradece): Gracias buen Andrónico”. Es Tito Andrónico. La escena final. Yo la llamo “De La Bienvenida... a la muerte de todos”.

AMELIA se levanta y va a hacia la cucaracha.

Se escucha música de los auriculares de su walkman.

- MV: —Sigo:
“Desde el fondo de mi corazón. Emperador Saturnino, te pido ayuda para este problema: (lo pregunta Andrónico, Tito) ¿el fogoso Virginio hizo bien en matar a su hija con su propia mano, porque había sido violada, mancillada y deshonrada?
Hizo bien, Andrónico (Le dice Saturnino).

Una razón para ello (Pregunta de nuevo Tito).

(Y Saturnino le dice): Porque su hija no debía sobrevivir a su deshonra y renovar sin cesar con su presencia, (así le dice) los dolores de su padre”.

¿En qué piensan en una procesión de hijos insultando a sus padres o una procesión de padres insultando a sus hijos?

¿Eh? ¿Qué piensan? ¿Eh?

Sigo:

“Es una razón alta decisiva y convincente, (Dice Andrónico, Tito), un ejemplo sin precedente, un modelo para que yo, (Tito, Andrónico, Tito), el más desgraciado de los padres, lo siga. (Y ahí dice Tito): ¡Muere, muere Lavinia, y tu vergüenza, contigo! (Y sigue, Andrónico, Tito) ¡Y con tu vergüenza, muera también el dolor de tu padre! (Y ahí mismo Tito, Andrónico, Tito,) Mata a Lavinia”.

¿Qué me dicen?

¿Lavinia es una niña mutilada?, ¿el padre es ciego o quiere serlo?

¿Qué me dicen? ¿Qué es?

Así sigue y se matan todos Es la Escena Final...

Se matan Tito, Lucio, Saturnino, Tamara, los godos, los príncipes, los hijos, los visigodos... Todos.

(Lee.)

Afuera el Pueblo de Roma dice que “Roma misma sea la plaga de Roma, que Roma sea la plaga de sí misma”

¿Qué me dicen?

¿Qué queda después que se matan todos?

¿Gente muerta que no dice nada, gente muerta que no quiere nada?

¿Qué queda? ¿Gente muerta?

¿Qué me dicen? *(Intenta volver a leer algo, repite la vibración de la boca anterior. Cada vez llora más).*

¿Qué me dicen?

(Leyendo entre soplidos. Se asoma por atrás del respaldo y quedan las tres cabezas juntas.) “Lloremos juntas. Imploro la muerte, dice Lavinia, arrojarme en algún abismo odioso, donde jamás los ojos de los hombres puedan considerar mi cuerpo”. (Lavinia no tiene brazos, no tiene lengua, esto es algo que piensa). “Lloremos juntas... Lloremos juntas”.

JULIA se levanta y corre de una pared a la otra.

MAGDALENA sentada impulsa el sillón hacia atrás a los saltos, encajonando a MV. MV llora y pide que se queden quietas.

AMELIA en la estufa hogar, escucha walkman y hace pompas.

MV se saca la remera.

MAGDALENA: —(Apoyada en la pared.) Gracias, gracias.

CAPÍTULO IV. LAS GRACIAS, LOS SACRIFICIOS

MAGDALENA apoyada contra una pared en corpiño. Empieza a tirarse de los elásticos de los breteles de su corpiño y bombacha. Cada vez con más violencia.

MV en el sillón.

AMELIA mira la cucaracha.

MAGDALENA: —Gracias. Gracias.

Vos también me ayudaste, (Corrige.) me ayudarás, a pensar...

Gracias. (Y tira de los elásticos de sus breteles, lastimándose.)

JULIA entra con un brazo levantado y se tira sobre el sillón.

Después corre y acomoda el sillón, todo con el brazo levantado.

MV la mira.

JULIA: —¿Se nota que estoy tratando de imaginarme sin una mano?...

Como Lavinia...

MV también levanta el brazo.

JULIA se vuelve a tirar al sillón con una mano levantada.

JULIA: —¿Se nota que estoy tratando de imaginarme sin una mano? Como

Lavinia. (Y se sigue tirando.)

MV: —(Llorando) Pero Lavinia es sin lengua también.

JULIA saca lentamente la lengua hacia fuera.

MV la imita.

MAGDALENA: —Mírenme: ¿Se nota que yo me estoy (estaré) inmolando?

JULIA deja de tirarse. La mira. MV desde la pared de enfrente, también.

Síguen con el brazo levantado y la lengua hacia fuera.

MAGDALENA: —(*Tirándose cada vez más fuerte de los breteles, los hombros enrojecidos.*) ¿No es y será una idea sólida inmolarse por el mañana?

Mírenme: inmolémonos juntos.

JULIA se acerca a MAGDALENA —con el brazo levantado y la lengua afuera— y la ayuda a tirarse de los breteles del corpiño.

MAGDALENA: —Gracias.

AMELIA: —(*Mira con atención la cucaracha.*) La cucaracha está vomitando. (*A Magdalena y Julia.*) Dejen de tirarse. Miren... Es una materia prima horrible... un pedazo de proteína oscura... una cáscara primaria... algo así, no sé. (*A Magdalena y Julia.*) Miren, vengan, se van a lastimar... Cómo llamarían ustedes a eso, (*Vuelve a mirar a la cucaracha.*) espeso y blancuzco, que le sale despacio hacia fuera...

Todas alrededor de la cucaracha.

AMELIA: —¿Qué es? ... ¿Su materia? ...

JULIA: —(*Con brazo en alto y lengua afuera.*) Para mí flemas

MAGDALENA: —El Pasado, como yo.

MV: —(*También con brazo en alto y lengua afuera.*) Es inmundo.

AMELIA: —No. Expulsa algo —algo suyo— hacia fuera. ¿Qué es?

MAGDALENA: —Es como yo, su pasado. O el destino...

JULIA: —O confesiones...

MV: —Inmundo, Inmundo, Inmundo.

AMELIA: —No. Es un vómito. ¿No? Un vómito fofo y blanco.

JULIA: —(*Llevando a MV de la lengua, le explica.*) No digas inmundo. No es inmundo.

JULIA y MV apoyadas en la pared opuesta a la cucaracha. Continúan con el brazo en alto y la lengua afuera.

MV: —(*Con brazo alto y lengua afuera.*) Es inmundo. Inmundo. Inmundo.

JULIA: —(*Con brazo alto y lengua afuera.*) No es inmundo. Es flema.

AMELIA: —La cucaracha va a morir. Está vomitando porque se va a morir.
 (*A Magdalena.*) ¿Que harías vos si estarías por morir ahora? ¿Qué harías?...
 ¿Una carta? ¿Hablarias con alguien, con quién?
 ¿Bailarias?
 ¿Comerías algo rico, qué?
 ¿Harías listas de cosas?... a mí me gustan los listados... ¿a vos?
 Entonces, ¿qué?... ¿Andarías cómo una sonámbula?, ¿qué?

MAGDALENA: —(*Se adelanta.*) Haría esto (*Se tira de uno de los breteles.*)
 O esto. (*Se tira del otro.*)
 Lo que nunca haría es sentarme a esperar la muerte. (*Pausa.*) La esperaré así.

Tiempo.

MV y JULIA siguen apoyados en la pared opuesta, con la lengua afuera.

JULIA hace formas con su cuerpo, y canta suavemente una cancioncita.

MV la imita.

Se escucha la canción. Tiempo.

AMELIA: —¿Y si hiciéramos una lista imaginando finales amorosos...?

MAGDALENA: —Un catálogo... (*Acepta.*)

Entre las dos.

AMELIA: —Final 1. Largo final, del tipo: ...y no nos veamos por un mes...
 Después vemos, estoy confundida... Final Culposo... ay
 final corto, una cita, en un banco en una plaza, ir, linda,
 arreglada, y escuchar: “ya no”. AYYYYY. Primer dolor. Salir
 corriendo. YA NO Ahhhyyyy.
 Final violento. Golpes, ojeras y marcas. ¡Al fin sola! Ahhhh.
 final doloroso: “seremos amigos”. “Te quiero mucho pero...” “Te
 recordaré siempre Aaaayyyaya.
 Final heroico. No voy a hablar con vos de nada más. Si fue así, ya
 está. ADIÓS. (Sin ay.)

final dulce. Una mañana, una canción y un beso. Irse en punta de pie. (Ayayaylaralayayay.)

final con sexo. Final adherente. No poder despegarse. No querer verse nunca más. (Ay.a.a.a.ay.)

final en acecho. Siempre hay un motivo para el final: Qué esto, que lo otro, mucha discusión, mucha necesidad...

(Ay..... yay..... ay..... ay... y.....
a..... ay.....)

JULIA hace un rato que, apoyada en la pared de enfrente, también estira los elásticos de su corpiño y bombacha, de una manera graciosa.

MV a su lado intenta imitar sus movimientos. Siguen con el brazo en alto y la lengua afuera.

AMELIA y MAGDALENA les van prestando atención.

JULIA: —Estoy haciendo gracias. ¿Se nota?
 ¿Se nota que estoy haciendo gracias?...
 ¿Y qué soy graciosa? ¿Se nota?
 ¿Soy graciosa?

MV: —¿Y yo?

Todas intentan probar los mismos movimientos.

JULIA: —(Repite, cambiando de posiciones.) ¿Se nota que soy graciosa?

Una por vez, las demás también repiten varias veces.

MV: —¿Y yo?, ¿Y yo?

AMELIA: —¿Y yo?, ¿Y yo? (Desde el sillón.)

MAGDALENA: —¿Y yo?, ¿Y yo? (Desde el sillón.)

Todas cada vez más entusiasmadas.

JULIA: —Yo hice muchas veces de pececito. El cuerpo me ayuda. No sé si es lindo pero es chico.

 Y eso lo hace gracioso. ¿Se ve que soy graciosa? ¿Soy graciosa?

 ¿Se nota?

Compraron escamas y me recubrieron toda desde la cintura para abajo. Yo juntaba las piernas en esta posición.

Y cantaba así: (*Canta.*)

Cantaba mirando las estrellas... en una pileta chiquita, y adentro de la piletita había muchas bombitas eléctricas encendidas, (como una luna chiquita).

Y me tocaba, me gustaba tocarme la conchita con escamas.

Qué lindo qué es. Qué lindo que es tocarse la conchita con escamas.

TODAS: —(*Tocándose de a poco.*) Qué lindo que es... Qué lindo...

JULIA: —Después me las arrancaron. No fui la misma. Se me caían las lágrimas y sentí frío.

Mucho frío. Tanto frío que pensé. ¿Estoy muerta?

¿Se puede encontrar una diferencia mayor que la que hay entre una persona viva y una persona muerta? (¿Hay esa diferencia entre nosotras?).

Pero qué lindo, qué lindo tocarme la conchita con escamas...

TODAS: —Qué lindo...

CAPÍTULO V. LAS VÍSPERAS

Las cuatro van hacia el sillón. Se siguen tocando. Se sacian.

Largo Tiempo. Se escuchan los leños arder.

Una cantante entra, pide permiso para ensayar.

Desde la habitación contigua, ensaya un lamento barroco.

JULIA: —¿Qué pasa? ¿Alguien sabe qué está pasando?

Tiempo.

AMELIA: —Estábamos en la felicidad, ¿no? (Yo estaba sentada acá y les pregunté que era la felicidad... ¿Y qué es?...). Yo les cuento, entré a un baño y lloré un rato y salí bien (y dije: está lejos la felicidad hoy).

JULIA: —Qué lejos.

Tiempo.

- MAGDALENA: –Pensaremos algo juntas, todas... Pensaremos... yo no me podré dormir, no me podré dormir... Pensaremos algo, ahora. (*No le prestan atención.*) Bueno está bien: Pensemos. Yo no quiero que tener un futuro me convierta en una persona aislada, solitaria, porque nadie entienda...
Está bien: Pensemos... juntas...
(Yo empiezo): Un auto. Una mujer manejando. Un hombre al lado. Son una pareja. Ella le pregunta: “¿A dónde vas, te llevo?” y él le dice, “A casarme”.
- JULIA: –¿Qué?
- MAGDALENA: –“A casarme”. Le dice él varias veces. “A casarme”. Inalterable y derecho –cada vez más derecho– sobre el asiento del auto
- JULIA: –¿Cómo? ¿A dónde... va?
- MAGDALENA: –A casarse. “Me caso. Hoy me caso”, le dice
- AMELIA: –¿No son una pareja?, ¿con quién se casa?
- MAGDALENA: –“Con una chica joven muy joven para mí”, le dice él.
Y sí, son una pareja. Desde hace seis años.

Tiempo.

- MAGDALENA: –Bueno... ¡Piensen!
- JULIA: –¿Cómo puede ser?, cómo puede ser si ellos son una pareja y hace seis años que están juntos. No puede ser. ¿Ven? Si me pasara a mí, yo me preguntaría eso:
“Hace años, seis años que estamos juntos. ¿Cómo puede ser?”
Todos, “No puede ser. No puede ser”.
- AMELIA: –Y sí... “Una chica dulce y obediente”, dice él. No dice nada más.
- MAGDALENA: –Sí, sí. Así le dice. Gracias. (*Agradece a Amelia.*)
Ella le habla bien. Le pregunta cosas. Él le va explicando algo, muy poco. Casi a los tirones. Con monosílabos. Como si le molestara dar explicaciones, como si las explicaciones estuvieran de más. Dice, él: “Esto ya es un hecho consumado”.
Ella se sorprende de estar tranquila. Le dice, “Lo estoy tomando bastante bien. Esto es grave”. El asiente, “Sí, es grave”.
- JULIA: –No. Ella se desespera. No lo puede creer.
“¿Cómo puede ser?”, dice, “No lo puedo creer”.
“¿Cómo puede ser?”, dice, “No lo puedo creer”.

“Esta es una pregunta reiterada en mi vida”, piensa ella. “¿Cómo puede ser?”.

Y también es reiterado, piensa “No lo puedo creer”.

- AMELIA: –Y es. Es. Esa es la realidad. Esa es la realidad de ella en ese momento. Es así.
- MV: –¿Y ella lo acepta?
- AMELIA: –Ella lo acepta como realidad.
- MAGDALENA: –Lo acepta. Tiene que aceptar.
- JULIA: –(Tiene que aceptar que) El hombre con el que están juntos desde hace seis años, le pide que lo lleve a casarse “con una joven obediente y dulce”. Así le dice él, ¿no?
- TODAS: –“Con una chica joven dulce y obediente”
- JULIA: –(*Para sí.*) Con una chica joven, dulce y obediente...
- AMELIA: –Y es así. No es juego. No es un sueño. Es la realidad.
- MAGDALENA: –Ella tiene una esperanza todavía: Que en ese momento él no pueda dejarla. Se arrepienta de ese impulso absurdo y le diga que se queda con ella.
- AMELIA: –No sucede.
- MAGDALENA: –¿Te parece que no podría suceder? ¿Que no sucederá nunca? (¿En el futuro?).
- AMELIA: –No sucede.
- JULIA: –Ella se desespera un poco, presiona por saber algo más. Se va enterando de algunas cosas... La futura esposa del hombre que ama, y realmente aún ama, es una chica que él conoció en el Hotel Sheraton.
- MV: –“¿Es una puta?” pregunta ella, “te vas a casar con una puta, ¿eh, eh?”.
- MAGDALENA: –“No es así”, dice él. “Estaba en el hotel por problemas familiares... su madre”, dice por lo bajo, como si esa frase explicara algo. No dice nada más. Como si con esas palabras explicara todo. Con esas pocas palabras.
- JULIA: –“¿Pero vos estás conmigo”, dice ella, “cómo podías tener otra relación si siempre estábamos juntos?”
- MAGDALENA: –Él no da explicaciones. Ella se impacienta y lo zamarrea. Y él se deja. Se deja zamarrear, para después volver a la postura seria y erguida.
- A la espera de que todo termine.

MV: —¿A la espera de qué?
AMELIA: —A la espera de que todo termine
TODAS: —A la espera de que todo termine

MV llora más y de a poco se va, casi imperceptible del sillón.

MAGDALENA: —Ella tiene un dolor fuerte en el pecho, en el costado izquierdo. Piensa que no puede ser un sueño, porque el pecho le duele de verdad.
Por la realidad del dolor. El dolor es una realidad. El dolor es su realidad de ese momento. Pero empieza a jugar con esa idea, la idea de estar dormida. Y se aleja de la situación, se aleja de la realidad como uno puede dejar de estar en un sueño. Igual a como uno puede dejar de estar en un sueño. Se dice a sí misma, “Bueno, tranquila esto es un sueño”. Sigue manejando.
Amelia.
Sigue manejando...

JULIA: —Sigue manejando. Se encuentra con la madre en una esquina. La madre caminando se acerca al auto. Y le muestra por la ventanilla del auto las invitaciones de la boda.

MAGDALENA: —Ella llora. La hipótesis del sueño se debilita y ella llora.

JULIA: —“Mamá esto es un sueño. ¿O no?”
“No, hija: Estas son las tarjetas”, dice la madre.
“¿Pero vos lo sabías mamá? ¿Vos lo sabías?”
“Sí. Hace muy poco, muy poco”, le contesta. *(Pausa.)*
¿Ahora la realidad de Ella es la madre?

AMELIA: —Siguen. Chocan en el auto. Él se muere. No se casa. Nunca llega a casarse.
Se murió en las vísperas.
Morir en las vísperas no es común.
No es para todos.
Pero pasa, pasó mucho.
Si pensamos, vemos que pasa, pasó y pasa.

MAGDALENA: —¿Y pasará?

AMELIA: —Pensemos.

Tiempo.

AMELIA va hacia la cucaracha.

- JULIA: —¿Morir en las vísperas es una realidad?
- MAGDALENA: —Y sí... Puede ser. La realidad de ese hombre fue morir y no casarse.
- JULIA: —¿Ese hombre vio su realidad?
¿Y la realidad se ve?
- MAGDALENA: —Pensemos.
- JULIA: —(¿Y a ese hombre le interesaba la realidad, la realidad interesa?)
- MAGDALENA: —Pensemos.
- AMELIA: —Ya está casi muerta. Miren. Tiene una masa amarilla blanca encima... ¿me pondría en la boca eso? (*La lleva a poca distancia de su boca.*)
- MAGDALENA: —Para mí sería como... besar a un leproso, pienso.
- JULIA: —Y no será que estamos pensando mucho... Y por eso estamos mal
- AMELIA: —(*Con la cucaracha en la mano.*) Piensen esto. (*Mirando la cucaracha.*)
Si me la comiera, ¿la cucaracha moriría en las vísperas?

AMELIA levanta y les muestra la cucaracha.

- MAGDALENA: —Mejor esperemos el tiempo de la naturaleza
- AMELIA: —¿El accidente sería que yo me la comiera ahora o que la haya aplastado antes?
- JULIA: —Las dos cosas. Aplastada ya está, comida no
- AMELIA: —(*Lleva la cucaracha sobre la boca de una y otra.*) ¿Qué hacemos? ¿Qué decidimos? Me la puedo comer yo o vos, o no comer.
¿Qué decidimos? ¿Esperamos? Podría morir en las vísperas. Pasa.
¿Ven? O esperamos el tiempo de la naturaleza.
- MAGDALENA: —Esperamos.
- AMELIA: —Esperemos.

CAPÍTULO VI. LA VIOLETERA

MV está hace un rato llorando y produciendo una musiquita mientras intenta leer algo de su libro. Sigue poniéndose mal.

JULIA se acerca y se pone a leer con él. También llora.

JULIA: —¿Y por qué la mamá le hace eso? (*Primero le pregunta a MV, después insiste mirando a Amelia.*)

AMELIA se acerca.

JULIA: —¿Y por qué la mamá le hace eso?

AMELIA no entiende. JULIA le da el libro.

AMELIA: —(*Lee en voz alta.*) “A los 5 años me visto con enaguas lilas y zapatos altos y me pinto los ojos con verde y subo a la vitrina de la peluquería de hombres de mi abuelo y canto “La Violetera” a todos los clientes. Excitada miro a los ojos a cada uno. Abuelo se ríe y gira a los clientes en el sillón. Más veloces y más veloces y yo canto y excito a todos los hombres con mis pechos de 5 años y me excito”. ¿Qué es esto? (*Mirando a MV.*)

MV no dice nada.

AMELIA: —(*Sigue leyendo.*) “Y más veloces y más veloces y ahí en el momento más alto de la representación... en el momento más excitante y trágico en toda la dimensión de la capacidad de lo trágico, abro el ojal de mi camisa y me toco mi pecho de 5 años y saco la violeta que había guardado y...”.
¿Qué es?

JULIA: —Sí, ¿qué es?

AMELIA: —(*Sigue leyendo.*) “Y cuando tengo la violeta en la mano, la mano de mamá me empuja de la vitrina y caigo.

JULIA: —(*También presiona a MV por saber.*) ¿Ves? ¿Por qué le hace eso la madre? ¿Por qué la empuja?

AMELIA: —(*Leyendo.*) “Y YO CAIGO Y ESTORNUDO DE NERVIOS Y ME SALEN MOCOS Y TODOS SE RÍEN Y CAIGO Y ME ARRASTRA Y CAIGO”.
Esto está con mayúsculas

JULIA: —Sí está con mayúsculas yo lo vi. Seguí...

AMELIA: —(*Sigue leyendo.*) POR QUÉ MAMÁ ME ENSEÑASTE A DESAPARECER LO MÁS RÁPIDO POSIBLE. POR QUÉ

ESA VERGUENZA”.

Esto también con mayúsculas. ¿Por qué?

JULIA: –Sí. Yo lo vi, pero seguí, seguí....

AMELIA: –(*Leyendo.*) “Por qué mamá yo quería cantar”.

JULIA: –¿Por qué si quería cantar le hace eso la madre? ¿Por qué la saca?

AMELIA: –No era propio de una nena de 5 años... era una peluquería de hombres... no es natural.

NO ES NATURAL.

JULIA: –¿Pero por qué le hacía eso?

AMELIA: –No era propio de una nena de 5 años... no es natural.

NO ES NATURAL

JULIA: –¿Pero por qué?

AMELIA: –No es natural.

NO ES NATURAL.

MV: –(*Visiblemente mal, pegado contra la pared, sin poder reaccionar antes y en defensa de Julia.*) ¿Y qué es natural?

¿Es natural que si me caigo me golpee? (*Y se tira sobre el sillón violentamente.*)

Y ME GOLPEO.

Y ES NATURAL Y GOLPEO Y ES NATURAL Y GOLPEO...

Cada vez más violento cae sobre el sillón y se levanta.

JULIA: –¿Y es natural que la madre no la deje?

Y no la deja.

Y se tira.

Momento de caos los dos se tiran al sillón, preguntando.

El sillón se da vuelta.

AMELIA: –Basta. No es NATURAL:

No piensen más.

Se van a matar.

Se están matando.

AMELIA le da el libro a MAGDALENA.

AMELIA: —No. No es natural.

JULIA se va atrás. Sube y baja sobre la pared.

MAGDALENA le devuelve el libro a MV y lo alienta para que lea.

MV se sumerge nuevamente en la lectura.

MV: —(*Sin dejar de llorar, lee otro relato.*) “Estoy con un hombre. Mediodía de sábado. Miramos una película española con Sarita Montiel. Sarita dice, “No necesitar de un hombre solo muy solo” Yo acurrucada en el sillón, los dos muy juntos. La mano de él, siempre con el control remoto... Sobre la mesita vino blanco y pescado ahumado. Soy feliz. Inesperadamente, se incorpora, señala a la protagonista en la pantalla, señala a Sarita Montiel y me dice: ¿Y vos?, ¿vos por qué no sos cómo ella? ¿Eh? (¡Qué mujer! Una mujer así... que se desvive por él.) Él apaga la video y sigue: ¿Por qué no sos cómo ella? ¿Eh? Vos sos una desguarnecida, una desprovista. Una carente. Ca-rente. Vos. Vos pedís y pedís y nada más. ¿Te das cuenta vos?” Me levanto y me voy despacio, sin molestar. Él se queda gritando”

MV se levanta y sigue leyendo.

MV: —“Me voy a la casa de mi madre. Cuando llego está mirando la televisión. La apaga y me dice, ¿A ver vos que querés hoy, vos? La miro no le digo nada, pienso: “Nada mamá... Yo quería cantar” Y ahora no pido más. ¿Se nota? ¿Lo notan? Se nota que ahora yo ya no pido más. ¿Se nota?”

MV se va.

CAPÍTULO VII. LA FAMILIA

JULIA se mueve en diagonal, hacia atrás. MAGDALENA con la pelota.

Tiempo.

AMELIA: —(*Mirando a MV irse.*) Qué cosa con las madres, ¿no?... (*Vuelve al lado de la cucaracha.*) ¿Está cucaracha tendrá hijos?

TODAS: —Eso seguro.

Entra MV

MV: —Son las dos últimas páginas de la biografía de Sarita Montiel. ¿La conocen? Es española... Son dos cartas de fan tuyas que Sara incluyó en su libro. Una fan era argentina... la del vos...

MV se va.

AMELIA: —(*Mirando la cucaracha.*) Sí, seguro que tiene hijos, sí... ¿Y eso la hará morir más tranquila?

TODAS: —Y puede ser

AMELIA: —Viéndola me gustaría tener hijitos... muchos hijitos como una procesión de hijos.

Una lástima no tener hijitos... son la alegría, ¿no? (*Va al sillón. Se sienta.*) Una lástima no tener hijitos.

MAGDALENA: —Tal vez en el futuro necesitemos una madre.

MV: —(*Entra cantando.*) No, no me voy a refugiar en la lectura. No. No. No. No.

En la naturaleza. Na Tu Ra Li Dad.

Me voy a refugiar en la naturaleza.

En el encanto irresistible de la Na-Tu-Ra-Li-Dad.

Como una leñadora (si-si-si)... una leñadora que con el filo de su instrumento, su hacha, da formas nuevas a un árbol, prepara leños, abre bosques, (Si-si-si)...

Y si la fiebre reaparece quiero hachar y hachar hasta el consuelo... una casita alpina, lectura no, canto y hacha. Sí...

(*Desde este momento seguirá cantando al hablar.*)

Hacha primero su propia biblioteca y después queda haciendo los leños para la estufa. La miran. Conversación a los gritos en medio de los hachazos.

MAGDALENA: —(*Cuando baja el ruido, justificándolo.*) Habla de forma romántica. Romántica.

AMELIA: —Si la más romántica.
 Y yo la más maternal.

Más fuerte los hachazos.

MAGDALENA: —(*Aproximándose.*) Tal vez en el futuro necesitemos una madre

AMELIA: —Aceptemos eso: la necesidad de madre. (*Pausa.*)

 A ver... Vengan acá.

Las dos van hacia el sillón.

AMELIA: —A mí me gustaría ser madre. Yo puedo ser la madre. ¿Sí? (*A*
Magdalena y Julia.) La madre tuya, tuya y tuya también. ¿Sí?

Las dos aceptan.

AMELIA: —¿Y vos? (*A MV que sigue hachando.*) Eh vos...

MV la mira.

AMELIA: —¿Te gustaría que yo sea tu madre?

MV asiente y también va al sillón.

Todas felices en el sillón. Tiempo.

AMELIA Y JULIA:

 —¿Y qué madre?

TODAS: —Sí, ¿qué madre?

MAGDALENA: —Hay una madre que recorre la ruta buscando a la hija que había
 salido ese día de un penal... algo así...

AMELIA: —La hija en un penal... no

MAGDALENA: —También una viejita que el hijo la lleva en brazos por un
 bosque... La madre está moribunda.

AMELIA: —¿Moribunda? No, esa no.

JULIA: —¿Y una madre que está en sillas de ruedas, momificada?

Tampoco le gusta a AMELIA.

- JULIA: –O una que se le aparece al hijo en el cielo y a vistas de todos lo aconseja...
- AMELIA: –En el cielo, ¿está muerta? No.
- JULIA: –No, no está muerta...
- MAGDALENA: –No la entendiste.
- AMELIA: –No. No... Hay una madre que no quiere que su hija crezca. La hija tiene 5 años y una mente de 9 meses. Con hormonas y operaciones le detienen el crecimiento para siempre. Una niña eterna y su madre... *(Se queda pensando.)*
No, mejor no. *(A MV.)* ¿Y a vos?
- MV: –*(Cantando.)* Una madre asesina serial de una obra que vi en...
- AMELIA: –No, ya está. Ya sé... la de una película española... A ver si la conocen...
Yo les digo siempre, siempre que ustedes, (mis hijitas), son como los dedos de mi mano. Iguales. Si se pierde uno, si uno se corta un dedo duelen lo mismo todos. No sé si es claro, digo “todas me duelen igual... es lo mismo cualquiera”. *(Pausa.)*
Y un día mamá, o sea yo, las invito a casa, tomamos un té y les digo: Me podría cortar un dedo.
- JULIA: –¿Y las hijas qué hacemos?
- MAGDALENA: –Me parece que hay una muy valiente... la más linda... que la lleva al hospital...
Que quiere creer que la madre no se los corta a propósito.
- JULIA: –Yo no le creería que se lo vaya a cortar, pero si se lo cortara, pensaría que es el mío.
- MV: –*(Cantando.)* Yo le pediría perdón.
- AMELIA: –Piensen que la madre les había dicho por años que sus hijitas eran iguales a sus deditos...
- JULIA Y MAGDALENA:
–Sí, claro... Eso trae discusiones... entre las hermanas
¿Ese dedo que se sacó soy yo o sos vos?
¿Yo qué dedo soy?
- MV: –¿Y yo?
- AMELIA: –*(Se levanta, le saca el hacha a MV.)* Me voy a cortar un dedo. *(Y se va.)*
- MV: –*(Cantando.)* Imagínense a mamá sin dedos.
Me voy a proponer imaginarla.
- MAGDALENA: –Y yo. *(A Julia.)* Vos también.

Se escucha un golpe de hacha.

MAGDALENA Y MV:

—Ya está. Mamá ahora se cortó un dedo.

JULIA: —No, no. ¿Por qué se lo cortó?

MAGDALENA Y MV:

—Fue un accidente

JULIA: —¿Por qué se lo cortó?

MAGDALENA Y MV:

—Fue un accidente

JULIA: —¿Por qué se lo cortó?

MAGDALENA Y MV:

—Fue un accidente

JULIA: —¿Y cuál se cortó?

¿Y cuántos, y cuál?

AMELIA: —(*Madre desde lejos, gritando.*) Uno. El índice de la mano derecha.

MV da vuelta el sillón, queda de frente a la ventana por donde se asoma la MADRE y cantando le pide perdón.

JULIA Y MAGDALENA:

—Yo. Yo. ¡Yo!

Forcejeos entre hermanas.

MAGDALENA: —Dejame. Mamá no me señalará más. Se agotó. Pienso: “Podré vivir igual”. Hay que dejar de llorar en los próximos tiempos.

JULIA: —Dejame. Lo voy aceptar. Yo puedo aceptarlo. Hay que dejar de llorar por lo menos por un tiempo.

MAGDALENA: —En los próximos tiempos.

JULIA: —Por lo menos por un tiempo

AMELIA: —(*Madre, desde lejos.*) ¿AY, QUIÉN ME TRAJO AL HOSPITAL?

Ambas corren a sentarse en el sillón con MV frente a la MADRE.

JULIA: —Yo, mamá yo. Yo estaba sola con vos, yo te llevé al hospital. Y a vos (*A MV*) y a vos (*A Magdalena.*) yo las llamé, yo les avisé. Igual papá

está molesto conmigo. Me juzga como una hija ligera, incapaz de ayudar en momentos difíciles de la vida familiar. Así me dice.

MAGDALENA: –A mí me dirá. A mí: “**INCAPAZ DE COLABORAR EN MOMENTOS DIFÍCILES DE NUESTRA VIDA FAMILIAR**”.

Por lo menos en los próximos tiempos me lo dirá: incapaz de colaborar en momentos difíciles de nuestra vida familiar. Así.

JULIA: –A mí. A mí. Y tal vez sea cierto.

MAGDALENA: –**SI**.

JULIA: –Y si no fuera cierto tampoco lo podría probar. **NO PODRÍA PROBAR EN NADA QUE SOY INOCENTE**.

AMELIA: –(*Madre, desde lejos.*) Ay. Ay. Ay. Y así estamos discutiendo y discutiendo en el hospital.

MV: –(*Cantando.*) (*A Magdalena y Julia.*) Nadie piensa en mamá.

Silencio.

MAGDALENA: –No colaborarás.

JULIA: –¿Y vos? Vos no ayudás en nada. Siempre lo mismo de chica, de grande.

MAGDALENA: –Incapaz, papá tenía razón. Incapaz

MV: –(*Cantando.*) ¡Mamá está en el hospital!

AMELIA: –(*Madre, desde lejos.*) Y sí... ¿Y quién se queda con mamá en el hospital?

Las dos se levantan y van a la ventana por donde se asoma la MADRE.

JULIA: –Yo... Yo, yo, mamá. Pero decime ahora que estamos solas en el Hospital, ¿no fue un accidente?, ¿no? ¿Mamá por qué lo hiciste? ¿Por qué me hiciste esto?

MAGDALENA: –Yo te empezaba a creer todos los dedos iguales, todas tus hijitas iguales.

La ventana se está cerrando. Se detiene. Últimas palabras a la madre.

MAGDALENA: –**TE CORTASTE UNO SOLO Y YO SÉ QUE ES EL MÍO.**

JULIA: –**TE CORTASTE UNO SOLO Y YO SÉ QUE SOY YO.**

Se cierra la ventana. Silencio.

JULIA: –Sacate otro mamita... así no me queda la duda de que te cortaste solo el mío.

MAGDALENA: –Sacate otro.

JULIA: –Sacate otro mamita.

Se escuchan ruidos de golpes JULIA se desmaya y MAGDALENA la levanta de los pelos.

MV: –(*Contra la pared. Cantando.*) Y así es. Mamá las escucha y se sigue sacando. Mamá pobrecita medio anestesiada. Y se sigue sacando pedazos de dedos. Los últimos con los muñones... y se sigue sacando...

Se escuchan ruidos de golpes.

MV: –(*Cantando.*) Y se sigue sacando.

Final de ruidos.

MAGDALENA: –Por vos. Por tu culpa. Papá tiene razón, vos le gritás otro, y ella se sigue sacando dedos.

¡Toda su vida seguirá sacándose dedos por tu culpa!

JULIA entra en una cucheta, empotrada en una de las paredes laterales. Especie de medio placard, con puerta de vitraux. Produce sonidos con vibraciones.

MV se levanta.

AMELIA abre la puerta vaivén del fondo, vuelve.

MAGDALENA: –(*A Amelia.*) ¿Llegaremos al punto de tener una familia?

AMELIA: –A lo que llegamos es a la muerte de la madre. Yo, por lo menos de madre dejé.

Le devuelve el hacha a MV y va hacia la cucaracha.

MV vuelve a hachar. Está mal. Canta una canción incomprensible, de tipo “cancha de fútbol”.

MAGDALENA: —(*A Amelia.*) En el futuro podríamos llamarnos o “Gente con Insomnio” o “Toda la Familia” o “Toda una familia sonámbula”
AMELIA: —Ay no sé qué es peor... “¿Qué peor?”, “De mal en peor”, “Rumbo a peor”. “De Guatemala en...”. Y hay más... Hay tantas frases en mi cabeza. (*Para sí.*) Estamos mal y vamos peor...

MAGDALENA acomoda el sillón y practica con la pelota en los pies, siguiendo un poco el canto de MV. El canto se escucha cada vez más. Reminiscencias fútbol.

JULIA: —(*Asomando de la cucheta, interrumpiendo.*) Por mí no se preocupen. Estoy bien.
Mamá y yo somos dos personas diferentes. Esta es una conclusión muy importante para mí. Yo ahora acepto la vida.

MV se acerca y trata de contestarle con su canto.

JULIA: —Igual me quedan muchas preguntas. Una sería... ¿Los finales son accidentes o son metas? ¿Uno los busca o no?
(*A Magdalena.*) ¿Y otra sería, vos te diste cuenta que hace rato que hablás en pasado? (*Vuelve a encerrarse en la cucheta.*)

CAPÍTULO VIII. LA FELICIDAD

Se escucha música de la marcha ritmo vals por los auriculares.

AMELIA: —(*Con la cucaracha.*) La cucaracha se está vaciando como si apretara una pasta dental.
Se está muriendo. Se nos muere ya.

MAGDALENA: —¿Ya?

AMELIA: —No sé, pero eso es casi una certeza: La cucaracha está viva. Y se va a morir. De hambre, de cansancio, de tedio...

JULIA: —(*Desde la cucheta.*) De aplastada.

MAGDALENA: —De insomnio.

AMELIA: —De sed. (Hay que ver que) son muy sedientas... se va a morir. Es algo que va a pasar y es casi una certeza.

JULIA: —(*Sale de la cucheta.*) ¿Y que nosotros estamos vivos?

AMELIA: —Puede ser... lo que no sabemos, lo que es una certeza hoy es que se va morir.

MAGDALENA: —¿Y estará asustada?

AMELIA: —No creo. ¿La ven cómo parece que acepta su dolor...? Miren.

MAGDALENA: —Es cruel.

AMELIA: —Es grandioso. No conoce la piedad por su destino. Por eso lo acepta. ¡Hermoso!

JULIA: —Impresionante.

MV: —(*Cantando.*) Pobrecita.

AMELIA: —Ah no, entonces ustedes no entendieron nada: “la cucaracha es el bicho emblema de la resistencia pasiva”, porque piensa en la vida y no en sí misma. ¿Entienden?

JULIA: —¿Y le duele?

AMELIA: —No sé... A ver pensemos: ¿Por dónde pasan las cosas, por encima o por abajo del dolor?...

MAGDALENA: —(*Rebotando la pelota.*) ¿Las cosas pasan por encima o por debajo del dolor?

JULIA: —(*Rebotando su cuerpo contra la pared.*) ¿Las cosas pasan por encima o por debajo del dolor?

AMELIA corre el sillón y se sienta. Apoya la cabeza en el respaldo, mirando hacia arriba. La música continúa.

AMELIA: —(*Sentada piensa.*) ¿Las cosas pasan por encima o por debajo del dolor?... ¿Las cosas pasan por encima o por debajo del dolor?

MV: —(*Cantando.*) Volvamos a la felicidad.
 Vos estabas sentada acá. Y yo acá. Y hablabas de la felicidad.
 Volvamos.

Acomodan el sillón y se sientan los dos.

AMELIA: —Sí. Volvamos... Yo apruebo lo que me pasó en el baño. Eso es un buen inicio. Un día de feriado, un feriado nacional, entré a un baño, lloré un rato con furia... con rabia... intacta.
 Si intacta... como algo de la vida que vuelve. Y está intacto. Y

uno no sabe por qué está intacto. Pero es así. Y eso que vuelve por un momento es parte de mí. Es mi materia, como la materia blanca y fofa de la cucaracha. Está en mí.

Lloré un rato, un ratito y después pensé “Está lejos la felicidad hoy qué lejos”.

Y salí del baño bien, renovada. Salí y ya está... Se crece, pienso. Es así.

Ahora, ¿eso pasó por encima o por debajo de mi dolor?

MV: —(*Cantando.*) “Está lejos la felicidad hoy”. Qué lejos. Qué lejos.

JULIA: —Por abajo.

MAGDALENA: —(*Rebotando la pelota.*) En el futuro sí vamos a ser felices. Seremos felices (*Pausa.*) Por encima, creo.

JULIA: —(*A Magdalena muy cerca.*) Creeré.

CAPÍTULO IX. LAS VUELTAS

MAGDALENA patea violentamente la pelota contra la pared del fondo.

La va a buscar y sigue rebotándola con mucha fuerza.

JULIA rebota con la espalda contra la pared.

AMELIA y MV las miran desde el sillón.

MAGDALENA: —Yo voy a aprender a soportar la vida esta noche. Aprenderé. (*Lo repite y sigue rebotando la pelota.*)

AMELIA se ríe.

JULIA: —(*Rebotando contra la pared.*) Yo también.

Lo repite y sigue rebotando contra la pared más alto.

MAGDALENA pierde la pelota, se va llorando a la cucheta.

JULIA va atrás de ella, le lleva la pelota, MAGDALENA le cierra la puerta.

JULIA: —Pobrecita.

MAGDALENA en la cucheta. Habla consigo misma y llora.

Tiempo.

JULIA: —(*Por Magdalena.*) Pobrecita ella. Pobrecita vos. Pobrecita yo. (*Repite cambiando el orden.*) Pobrecitos todos.

MV: —(*Cantando.*) Pobrecito el mundo.
Pobrecito el mundo con sus cucarachitas...
Pobrecito el mundo con sus cucarachitas y sus glaciares...
Pobrecito.

JULIA entra llorando a la otra cucheta.

AMELIA: —(*A MV*) Si por lo menos pudieran dormir un poco. (*Acomoda el sillón en un costado —enfrentado a las cuchetas—.*) Yo voy a tratar de dormir un rato. (*Se acuesta en el sillón.*)

Desde las cuchetas se escucha un sollozo creciente mezclado con frases indescifrables.

Tiempo.

Ambas empiezan a golpear para que les abran las puertas.

Tiempo.

Finalmente MV les abre.

JULIA sale apurada de la cucheta. Se sienta en el sillón. Toma mucha agua.

MAGDALENA: —(*Sentada en la cucheta, con las puertas abiertas y las piernas colgando.*) Estoy fracasando, ¿se nota?... no pude hablar en futuro, no me sirvió nada, ni entrenar, ni perfeccionarme, nada
(*Estoy fracasando*) ... ¿me ven en este momento y ante ustedes?...
¿me sienten fracasando? ¿Se nota que estoy fracasando?...
Ustedes buscaban mi materia como la de la cucaracha.
¿Es para comérsela? (*Sale de la cucheta. Se para delante de todas en un escalón.*)
Acá la tienen.

AMELIA aplaude con ironía, MV y JULIA la siguen y aplauden conmovidos.

AMELIA: —(*Aplaudiendo.*) A vos lo que te hace mal es tomarte las cosas así.
Las cosas son muy delicadas para tanto peso. Sentate...
Demasiados sentimientos.

MV Y JULIA: —Si descansá un poco.
Sentate.

Se sienta.

MAGDALENA: —Está bien. Es que EL PASADO ES ASÍ. Historias, historias... materia que se expulsa para afuera.

MV: —Inmundo, inmundo.

JULIA: —No, no digas inmundo.

MAGDALENA: —Si es inmundo. Así te esfuerces por pensar una historia linda, simple... una historia sencilla...

AMELIA: —Demasiados sentimientos. Descansemos un poco.

Descansan intentando dormir.

MAGDALENA: —No, no se duerman... ya saben que yo no me puedo dormir... *(Se levanta, va hacia atrás sin mirar, se apoya contra la pared. Se relaja y fija la vista en un punto adelante y lejano. Habla alto y con mucha proyección de voz, casi sin expresividad, concentrada en la mirada y los movimientos de la boca.)* Puede ser que haya una historia linda. Pensemos... Imagínense una noche de lluvias, una historia común... alguien, una mujer camina por una calle llena de charquitos...

Desde ahora MAGDALENA hablará de esa forma (con la vista en un punto, sin expresión y voz proyectada).

JULIA y MV se contagian.

MV: —*(Alto y cantando.)* ¿Y esa mujer puede llamarse Evita?

JULIA: —*(También alto.)* A mí me encantan los charquitos...

MAGDALENA: —*(Muy alto.)* Si... esa mujer... va por la calle, mira los charquitos, los salta...

JULIA empieza a saltar charquitos. Salta estilo rana sin parar.

MV: —*(Enumerando los saltos, cantando.)* Un charquito... dos charquitos... *(Sigue enumerando.)*... Y la balean. *(Interrumpiendo los saltos de Julia.)*

AMELIA: —No, a Evita no la balearon.

MAGDALENA: —No. Llega a la casa y no duerme en toda la noche. Y se habla, se habla mucho... “vas a ver que vas a aprender a soportar la vida esta noche, vas a ver que sí, tranquila”.

JULIA se va poniendo mal.

MAGDALENA: –Así, así toda la noche.

JULIA: –¿Y por qué le pasa esto a esta mujer que soy?

MAGDALENA: –Y por EL PASADO. A ver pensemos juntas, ¿cuál es su historia...? ¿A ver? ¿Qué le pasó ese día?

AMELIA: –A la mañana se levanta y lee el diario.

MAGDALENA: –Sí y ahí se entera que esa noche su ex, del que ella está muy enamorada, inaugura una... colchonería.

JULIA: –El proyecto de ellos de años... ¡La colchonería!... Y ahora están separados.

MAGDALENA: –Sí, Y esa noche es la fiesta de inauguración...

JULIA: –Y ella no sabe qué hacer.

MAGDALENA: –Tal cual. Desde la mañana se lo pregunta.

JULIA: –¿Pero qué querés, qué querés?

MAGDALENA: –Así todo el día.

MV: –Al mediodía llama el ex por teléfono. Y le recuerda la inauguración. “Te espero”, le dice... “Te espero”...

MAGDALENA Y JULIA:

–Y Ella peor.

MAGDALENA Y JULIA:

–“Son muchos años juntos”, “Vas y lo saludás”, “Y después, si querés vas y cenás y si no, no”. (Sí sí, sí y si no, no).

MV: –Tenés que hacer lo que quiera tu corazón.

JULIA: –Pero ella no sabe lo que quiere su corazón. ¿No ves?

MAGDALENA: –Ella fue. Lo saludó y volvió sola a su casa. No se quedó a cenar.

AMELIA: –Y está bien. Es una decisión.

MAGDALENA: –Y cuando estaba volviendo, en los charquitos, se dio cuenta que se equivocó.

JULIA: –Y que quería ir a cenar.

MAGDALENA: –Sí y no fue.

Y ahí, en los charquitos, se dio cuenta de lo que tendría que haber decidido.

Así.

AMELIA: –Cuando no había remedio.

MV: –¿Cuándo?

MAGDALENA: –Sin remedio.

- AMELIA: —(*En simultáneo.*) Cuando no había remedio.
- JULIA: —Para mí. (*Va hacia el sillón hablando bajo.*) Estás machaconeada, machuconadita... (*Se sienta.*)
- MV: —¿Cuándo? (*A Magdalena.*) ¿Por qué estás hablando así?
- MAGDALENA: —Para hablarle al futuro. (*Se pone de perfil, coloca en esa dirección su mirada y su voz, le muestra.*) Así. ¿Ves? (*Y vuelve adelante.*)
- JULIA: —(*Sentada, llorando.*) Un rato machucada o machuconeada... así decía mi mamá... como las vacas, decía mamá, hablar-hablaba, hablaba mucho... cuando era chica nos hablaba de un camión con acoplado repletos de novillos de vacas apretadas machacadas, machuconeadas decía, machuconeaditas, (carne contra carne, decía), y decía que el camión iba por un camino, un día de sol, el camionero contento, silbando... Y en un momento piensa en parar un rato, una siestita decía, entonces el peso del camión se desestabiliza, se levanta una polvareda de tierra, las vacas se ladean y se hace un silencio...
Ese Instante sin aviso, decía, ese segundo previo.
Y me miraba y me preguntaba: ¿Cuánto dura ese segundo?
(*Las mira.*) ¿Cuánto dura, eh?
- AMELIA: —¿Un segundo? Y exactamente eso. Un segundo.
- MV: —(*Cantando.*) Sí Juli, un segundo. Sí.
- JULIA: —Un instante, un segundo, decía y el estrépito: Las vacas se desparraman, la carne se abre, el camionero se mata.
- AMELIA: —Las vacas se desparraman, la carne se abre, el camionero se mata. Es así. Los accidentes son peores. Sin remedio.

Tiempo.

- AMELIA: —Los accidentes son peores.

Tiempo.

- AMELIA: —Los accidentes son peores, siempre que puedo lo digo.

Tiempo.

- AMELIA: —Es así... Los accidentes son peores. Sin remedio.

Tiempo.

- MAGDALENA: —(*Sigue hablando contra la pared, mirando adelante, de manera artificial y alto.*) Por lo menos es un fin. El pasado, no. Vuelve y vuelve.
¿Ustedes piensan que la historia de esa mujer terminó esa noche que no pudo dormir?
No. Yo creo que no.
La mujer siguió toda la noche sin dormir. Toda.
A la mañana, suena el teléfono... ¿Ella que piensa?
- JULIA: —(*Levantándose y volviendo al volumen alto.*) “Es él”.
- MV: —(*Cantando y alto.*) Es ÉL. Es ÉL.
- AMELIA: —Duda en atender y el teléfono se corta.

JULIA y MAGDALENA se miran.

- MAGDALENA: —¿Y ahora?
- JULIA: —¿Qué hago?
- AMELIA: —Esta vez decide rápido.
- JULIA Y MAGDALENA:
—Lo llamo. Lo llamo. Esto tiene remedio.
Le explico todo, me va a aliviar.
ESTO TIENE REMEDIO.
- JULIA Y MAGDALENA:
—(*Hablando por teléfono con él.*) Claro que quería ir, me confundí, no dormí nada, ya sé lo que dice mi corazón... abrazame.
- AMELIA: —Y él le cuelga.
- MAGDALENA: —¿Así? ¿No le dice nada?
- TODAS: —No. Así.

JULIA se sienta.

- AMELIA: —¿Ven? No había remedio.
Mucho peso para las cosas.

Todas vuelven a su propio modo de habla.

- MAGDALENA: —¿Hablamos mucho?... ¿Muchas palabras?, ¿dijimos algo?...
(*Se sienta.*) Bueno ya está, ¿no? Volví a fracasar... yo ya no tengo propósito, ¿ustedes?
Creo que como la cucaracha estoy llegando a un final. Y en los finales es así un rato contenta, un rato no... ¿No?
- AMELIA: —Los finales son así. Sin aviso.
- JULIA: —Machuconeaditas, como las vacas...
- AMELIA: —No piensen más. Yo no pienso más
¿No ven que no pienso más?

*AMELIA va hacia la estufa a leños, sobre la que está la cucaracha.
Tira la cucaracha al piso.*

- AMELIA: —¿Saben qué pasó?
Sí, la cucaracha se iba a morir y se murió. Sí, sí. Ahora recién, se murió.

*Van todas a mirarla. MV lleva también el sillón.
Hacen una ronda sobre la cucaracha muerta en el piso.
La miran un rato.
Se empieza a escuchar la marcha a ritmo soul de los auriculares del walkman.
JULIA y MAGDALENA acompañan el ritmo con movimientos de cadera. Se sientan.
MV se va a hacer.*

CAPÍTULO FINAL

*AMELIA de pie.
Todas cercanas mirando a la cucaracha.
Sigue la música soul del walkman.
MV hacha a lo lejos.*

- AMELIA: —(*Mirando la cucaracha.*) No parece una cucaracha. Perdió las patas, la cáscara, la piel. No parece una cucaracha. No es reconocible... Perdió casi todas sus características... es un cuerpo... Un cuerpo. Pienso en el cuerpo de un parásito de ave hinchado de sangre

que revienta... un animal viscoso (de patas velludas) que vive en almohadones de plumas...

Tiempo.

AMELIA: —O en el cuerpo de un gorrión que aparece ahorcado en el campo...

MAGDALENA: —(*Mirando la cucaracha.*) Yo en el cuerpo de un caballo muerto en una inundación... el dueño se ata al cuello el cuerpo de su caballo muerto y se tira a un estanque. Se arroja.

JULIA: —(*Mirando la cucaracha.*) Yo en vacas aplastadas sobre las líneas de la ruta... machucada, machaconeadita el cuerpo de las vaquitas.

MV deja de hachar y escucha también.

AMELIA: —(*Mirando la cucaracha.*) O en el cuerpo de una gallina degollada y los hermanos idiotas que la miran.

Se sienta.

JULIA: —Yo no miro más. (*Y cierra los ojos.*) (*A Magdalena*) Vos tampoco.

Las dos con los ojos cerrados se van a bailar atrás. Movimientos de cadera.

MV: —(*Cantando.*) Yo tampoco. (*Y cierra los ojos y también se va a bailar.*)

MAGDALENA Y JULIA:

—(*Bailando conversan.*) ¿Por qué somos opacas, sombrías, penumbrosas, ennegrecidas... enlutadas, ciegas... enceguecidas... nebulosas, apagadas, veladas, turbias... encandiladas, cegadas, brumosas, crepusculares... sin luz, sin brillo, anti reflexivas...?

MV repite algo de este discurso femenino pero más excedido.

MV: —(*Se para con los brazos abiertos y los ojos cerrados.*) Si por qué somos tan... apagadas, veladas, cegadas, turbadas, nubladas, nebuladas. (*Se detiene.*) ¿Eh? (*Y vuelve a preguntarse abriendo más los brazos, y con saltos.*)

Tan sin luz, crepusculares, crepitadas, encrespadas, enruladas, ululadas, (heladas, tan dadas) tan ulúes: ¡Las mujeres! ¿Eh?

MV las mira y vuelve a hachar avergonzado.

AMELIA: –Es increíble, seguimos y seguimos. No pueden descansar un poco. Yo pensé que ya estaba y no. Aplasté la cucaracha, sí. La cucaracha se murió, sí. Siempre pensé que si una acción se realiza, se completa, se llega a un fin. Pero no, seguimos y seguimos, siempre aparece una nueva necesidad. No sé.
¿Qué es entonces para ustedes un final? Yo me voy.

Se levanta y va hacia la estufa. Pone música de marcha ritmo vals.

JULIA: –Para mí la idea más precisa de final sería decir: “Yo no voy a moverme más” o “Yo no voy a tocarme más”. (*A Magdalena.*) ¿Eso es una promesa?, ¿Y un final puede ser una promesa?

Se escucha más fuerte la música marcha ritmo vals de los auriculares del walkman.

MV: –(*Cantando.*) Volvamos a la felicidad.

TODAS: –Volvamos.

Acomodan el sillón adelante de la cucaracha. Muy próximo al público.

AMELIA: –Estábamos en eso. Yo estaba sentada acá y decía qué es la felicidad... qué es... (*Les habla muy despacio, casi en secreto y miran a la cucaracha.*) No sé... Dejar que las cosas pasen. Entretenerse, bah. Con la aceptación de no poder otra cosa. Una suspensión de la realidad, no enfrentarla, apenas una mínima resistencia para estar parada, para sostenerse, y seguir... Como la cucaracha. Un estado de mínima vitalidad, lo mínimo para moverse... y está la esperanza. O la alegría, cómo es la alegría, es un apresuramiento o un retardo de las sensaciones, del cuerpo ¿Qué es? ¿Cómo es una velocidad en suspensión?

Esa es la pregunta dónde estábamos. A ver...
Algo sencillo como tener la idea de una alegría, la idea de una gran alegría, una alegría con otros, con uno y para otros. Y eso se perdió.
Una alegría real, una alegría sin esperanza.
Cuando uno vive esa alegría, la desprecia, no la nota.
Y ahí, en ese momento la alegría es exacta. Perdimos o eso se perdió. No sé. No hay más. Bueno, sí, hay cosas... Frases...
Será una tontería pero enferma.
Otra cosa que tengo que anotar para el médico.

Quedan sentados en el sillón, mirando el cuerpo de la cucaracha, y diciendo frases casi en secreto entre ellas.

La música se apaga.

FIN

PATOS HEMBRAS

—



Patos Hembras se representa en un patio con piso de tierra. Un espacio-invernadero, con una habitación anexa, de la que se ve su interior sólo a través de una puerta. En el invernadero hay tres reposeras. Alrededor, una pequeña arboleda.



Patos Hembras, Teatro Princesa de La Plata.

En esta puesta, el espacio interior (la habitación del fondo) es el de los sueños: Sueño de la criada gorda y Sueño del padre (el Padre sueña cuando era hijo).

El espacio exterior (el patio), es el de las lecturas y escenas de la obra (que se interrumpen con relatos de la vida de los actores durante el tiempo de los ensayos).

“Al huevo no le gusta que le digan blanco. El huevo es un tri3ngulo que se fue ovalando. El huevo es un don. El huevo es un jarr3n cerrado.”

Habitamos el mundo de *Patos* por varios a3os, m3s de una d3cada, casi dos, y lo hicimos como si *Patos* fuera una m3quina deseante que nos propona un modo de ser y de hacer. Durante este tiempo, *Patos* produjo propuestas diferentes y tambi3n diferentes escenarios de muestra, incluso adentro de otras obras, como colada, como un aparato adentro de otro aparato, un subsistema o una convivencia entre sistemas. As3 fue que hubo escenas de *Patos* que jam3s fueron vistas en *Patos*, como por ejemplo las escenas de los sue3os del padre y el sue3o romano (escenas que fueron parte de *Insomnio*).

Patos, durante estos a3os, fue puro proceso interrumpido por algunos cortes donde se realizaron muestras en p3blico. Implic3 una serie de desaf3os y riesgos que iban sucedi3ndose, muchas veces a pesar de nosotros.

Patos no se repiti3 a s3 misma, siempre fue buscando bordes exploratorios para poner al deseo en acci3n, en b3squeda permanente. Creamos instrumentos, conformamos circuitos y flujos, compartimos escenas de nuestras vidas, trabajamos procedimientos y dispositivos que actualizaban nuestras ganas de hacer este proceso juntos.

Que *Patos* haya vivido durante tanto tiempo problematiza la idea de repetici3n. En *Patos* no hay repetici3n le3da como identidad: la obra cerrada, podr3amos decir. Hay repetici3n en t3rminos deleuzianos como diferencia. La repetici3n es repetici3n de lo diferente y toma placer en la variaci3n y en la novedad.

Por eso *Patos* produjo infinidad de movimientos y, m3s que una obra en el sentido esencialista-est3tico, (en el sentido de obra cerrada), es un proceso que abri3 a nuevos procesos en continuidades indescifrables hasta hoy.

Patos, adem3s de estar tan atravesada por el deseo, es tambi3n un ser vivo, con una ecolog3a propia y con unas semillas que pueden brotar en otros escenarios y escenas. Tal vez *Patos*, entonces, tambi3n sea un huevo, uno de los que empollan *las mujeres de afuera* custodiadas por Avezota (una figura omnipresente en la obra aunque no escenificada y definida como un huevo, incluso se dice de ella “un huevo patrio”). Mientras Lispector nos habla de: “la

gallina torpe. El huevo seguro”; “el huevo es una cosa suspendida. Nunca se posó. Cuando se posa, no es él quien se posa.”

Se desea siempre en concreto, no se desea en abstracto, se desea en un contexto y *Patos* amplió nuestros escenarios deseantes. No se desea algo y nada más, ni se desea un conjunto, se desea en un conjunto y *Patos* nos permitió producirnos en una grupalidad. Las instituciones restringen, ordenan y codifican al deseo, tal vez por eso no haya procesos de tantos años en los proyectos teatrales (comerciales o independientes).

Ahora *Patos*, esta vez, está situada en el capítulo de un libro. Y entonces, como actores, nos propone escribir, y acá estamos escribiendo. Estamos los mismos, pero ya no somos los mismos.

“El huevo es el sueño inalcanzable de la gallina. La gallina existe para que el huevo atraviese los tiempos.”

Patos se constituyó en nuestras aguas, como un río, que nos permitió hacer el pasaje constante de nuestro trabajo como actores en escenas, que no importa a donde pertenecen, pero que van y vienen, aún hoy...

Y más, el mundo *Patos* fue el trampolín que en lo laboral y creativo pudo reunir todos nuestros pedacitos.

Se podría decir que somos capas superpuestas y desdibujadas de *Patos* que nos conforman y nos transforman.

Patos es el proceso y nunca la meta, hemos llegado a prescindir de las funciones, como un olvido consciente. El transcurrir en ese hilo elástico que nunca se corta se convirtió en sentido. Y otra vez los ensayos, los encuentros, el trabajo, por delante de toda otra acción que se revela como fundamental en una obra: mostrarla.

(*) Juan Manuel Unzaga es docente-investigador de la UNLP (Universidad Nacional de La Plata - Facultad de Veterinaria).

Germán Retola es docente-investigador de la UNLP (Universidad Nacional de La Plata - Facultad de Periodismo y Comunicación Social).

Ambos son actores y parte de la experiencia *Patos* en sus once versiones.

ACERCA DE *PATOS* / por Beatriz Catani

Escribí *Patos Hembras* en el año 2006, y durante el transcurso de todos estos años, continué reescribiendo diferentes versiones y definiendo puestas nuevas alrededor del texto inicial.

Tanto su escritura, una naturaleza poética resistente a cristalizarse en una sola forma y con vagos signos teatrales –la imagen central es la de mujeres empollando huevos de patos– como la obcecación compartida con un grupo de artistas amigos –Germán Retola y Juan Manuel Unzaga– nos permitieron esta singularidad.

Una obra de la mutación que va generando cambios y desprendimientos, que nos gusta pensarla como una matriz donde inscribir el tiempo.

Versiones de *Patos* se han presentado en: Teatro Princesa, Sala TACEC (Teatro Argentino), MICA en Tecnópolis, Festival Tempo de Río de Janeiro, Ciclo de Lecturas Intervenidas en Princesa, Festival de la UNICEN en Tandil, Theater der Welt en Alemania, entre otras salas y festivales. Y, su última expresión fue *La Once* (precisamente en alusión a los once años de trabajo) con Luis Menacho en la dirección musical.

A lo largo de todos estos años nos han acompañado numerosos artistas y amigos. Y ese cruce entre obra y afectividades también sea quizás una manera de pensar el teatro. Y sin duda una experiencia transformadora, al menos para Juan, Germán y para mí, quienes compartimos estos modos de trabajo durante todos estos años.

Estreno

Teatro Princesa La Plata.

Premios

Beca a la Investigación dramaturgica. Instituto Nacional de Teatro.

Presentaciones (en sus distintas versiones)

Theater der Welt, Essen y Mülheim, Alemania, 2010.

TACEC (Centro de experimentación y Creación del Teatro Argentino), 2011.

Festival Tempo, Río de Janeiro, 2011.

MICA, Tecnópolis, 2013.

UNICEN, La Fábrica, Tandil, 2016.

Teatro Princesa 2012-2020.

Publicaciones

Casa de América. *Cuadernos Escénicos*. Madrid 2005

Textos del Retablo, La comuna Ediciones, 2018.

Traducido al portugués y alemán.

Algunas de las versiones fueron:

Patos hembras

Patos hembras. Lecturas y experiencia

La Once (Relatos alrededor de Patos hembras (2005-2016))

Patos Fêmeas

Escenas en *Insomnio*

Escenas en *Nos, el Princesa, Volumen I*

Escenas en *Nos, el Princesa, Volumen II*

Ficha técnica y artística

Actuación: Juan Manuel Unzaga, Germán Retola

Asistencia: Adrián Ercoli, Margarita Becerra, Marina Fogola

Realización Escenográfica-lumínica: Margarita Dillon, Olivia Grione

Asesoramiento sonido: Santiago Martiarena

Asesoramiento vestuario: Virginia Martín

Diseño de programa: Francisco Bargioni

Participaciones artísticas en las distintas versiones: Luis Menacho, Daniel

Gismondí, Gabriela Ditisheim, Graciela Martínez Christian, Ricardo Ibarlin,

Fabio Maliandi, Josefina Gómez, Pilar Larrañaga, Sonia Stelman, María José Pedernera

Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani

Producción: Sala Teatro Lucía Febrero y Grupo Patos - Experimentación y Producción Escénica

Agradecimientos: Sebastián Pirone, Román Kuzmanich y a todxs lxs que de algún modo pasaron por la experiencia *Patos*.

PATOS HEMBRAS (texto inicial, año 2006)

Una puerta de madera maciza a medio abrir. Por detrás de la puerta los pasos de un hombre que pone una hora. El Padre.

Una mujer, la Madre, se sienta a la mesa.

El cuello de la mujer Madre está como mordido. Unas leves gotas de sangre que regularmente gotean sobre el mantel.

El Hijo baja la vista.

Las tres de la tarde. ESCENA FAMILIAR.

La Mujer Madre del cuello como mordido

Con voz llorosa.

Mi espíritu desfallece
y mi consuelo es rezarte.
Yo sé que me escuchás
(desde allá).
Y me ves.
Porque aún acá veías todo.
Y sin embargo estabas acá
y todos,
hasta tu hijo,
a escondidas,
y siempre a escondidas,
todos,
sin que lo sospecharas,
hasta tu hijo,
te decíamos,
al unísono,
todos
“Avezota
AVE ZOTA...”
A escondidas.
“Ave zota”
Hasta tu hijo.

La Mujer Madre del cuello como mordido

Parpadea.

El Hijo y El Padre también.

(Más de tres veces.)

Ahora los tres comen. Todo es blanco. Mesa, platos, fuentes... Se oye el ruido de las cucharas en un ir y venir hacia ellos. Se oye el viento. No se oyen graznidos de patos.

(Posiblemente porque el viento sea demasiado fuerte).

Al fondo, un cuadro, una mujer con un corazón incrustado sobre el pecho izquierdo. Ambos gotean. Las gotas que podrían ser sangre o leche caen sobre la boca tensamente abierta de un hombre hijo, que se agarra a las rodillas de la mujer, casi como saliéndose por abajo, de la pintura.

El Hijo tira del vestido de la Madre reclamándole que el Padre cambie la hora del reloj. La Madre apenas insinúa con un brazo un movimiento circular que hace estremecer al Padre. El Hijo vuelve a bajar la vista.

El Hijo estira la mano y podría tocar a su hermano. Si éste estuviese sentado a su lado. Pero no hay nadie más.

En el fondo hay un sofá. También debería ser blanco o parecerlo.

En el sofá el Padre se recuesta y piensa en la hebilla que sostiene el peinado de su mujer. La hebilla había sido de la madre del hombre. El hombre, ahora el Padre, la recuerda un instante.

La mujer Madre va hacia el sofá. También se recuesta. También piensa en la hebilla que sostiene su peinado. También piensa en esa otra mujer. La madre del hombre que es su marido. La madre del Padre.

La Mujer Madre del cuello como

Duerme sobre la mesa.

El Padre

Duerme sobre la mujer.

Ambos sueñan que piensan.

Sueños del Padre

Pienso, un gladiador romano, soldados dispuestos a morir en un carro, detrás la tierra que sostiene, películas en la tarde, mantas púrpuras y cálices.

Pienso, una pista de hielo cubierta brillante de mujeres en trajes de patinadoras, piernas mecánicas y prótesis femeniles que surcan imperios agrícolas y enjambres de langostas que abundan. En el horizonte. En el mañana por venir asegurado por la tierra que es del que la trabaja.

Pienso, mamá murió y todo era un revuelo. Y los malvones escondidos entre las bombachas de mamá. No. no eran los malvones Eran las bombachitas de mamá, ahora muerta, sepultadas en los malvones.

Piensa y dice: “los malvones son ridículos.”

La mujer madre del cuello como

Despierta.

Y en el sofá se desprecia por su desprecio.

El Padre

Golpea fuerte su pecho.

“Sin tos”, dice.

Y después dice “A lo hecho, pecho”.

El Hijo no va al sofá. Tal vez esté mirando la bragueta de su pantalón mal abrochada. En ese caso, desviaría la vista hacia la ventana.

En el sofá, leves manchas de sangre.

La hebilla es de madera. De la misma madera que la puerta. Una especie rojiza de roble del bosque, donde aún viven. La mujer Madre recuerda un tiempo largo.

La Mujer Madre del cuello

Recuerda...

Pobrecita

Ella misma eligió un día

una hora

Ni mañana ni tarde

Mediodía
eligió
Pobrecita
Ella misma y sola
Mediodía
“Se murió avezota,
Se murió avezota”
dijo mi Hijo, el nieto.
Así lo había escuchado decir.
Y así lo dijo.
“Es triste”. Dijeron las mujeres de afuera
Y la despegaron de la tierra.
Las mujeres de afuera,
que eran tres,
fregaron las grietas de sus piernas.
Las mujeres de afuera no dijeron
“Las piernas tienen agujeros como cráteres”
Ni dijeron:
“Las venas están salidas y pegadas a la tierra”
Ni dijeron:
“Esto es un injerto de carne,
Esto es un injerto”
Las mujeres de afuera
que eran tres
dijeron
en ese momento
“Es triste”
Y el nieto, mi hijo, volvió a decir
apurado,
y en babia
sin revisar el cierre de la bragueta
“Se murió avezota, se murió avezota”

Y nunca dijo
“Es triste”
Más en la tarde
se fueron escuchando voces

Siempre mujeres de afuera que la conocían.

La Mujer Madre del cuello

Sacude la cabeza tres veces.

Y dice

Las tres mujeres de afuera que de la tierra la despegaron

traen una reposera

la abren sobre la tierra

me sientan

y alrededor mío

las tres,

dicen,

“Sufrió en su casamiento, pero hizo lo que se le pedía.

Hasta hubo festejos”.

Así lo dicen.

“Era una mujer grande, de cuerpo grande.

Una mujer gorda”.

Las tres dicen que le dijo al marido,

“Sin mudanza todavía. Eso se deja para lo último. Ahora tenemos otras prioridades”.

“Y”, dicen, “se lo llevó a la cama”

Las tres se callan.

Apoyan sus manos sobre mis pies

Y sin descalzarme

los presionan en la tierra removida.

Y repiten mirándome,

las tres próximas,

“Y se lo llevó a la cama”

Dicen,

“Estuvieron, varios días allí.

“Y después de una semana y después de otra”,

y casi creo que dicen

“de otra más”.

“Tuvo una certeza: había un hijo ya en ella”.

Dicen.

Y se tiran sobre la tierra boca arriba.

Entonces dicen,

“Ella preparó las cosas del hombre”

Dicen con precisión,

“Las cosas que había consentido el hombre trajera”.

“Y no hizo nada más”

Dicen,

“Preparó cinco pantalones, un perfume, un cepillo de ropa. Las cosas que consintió que el hombre trajera. Las dejó en el piso, a la derecha de la puerta de madera maciza del bosque. Y lo llamó”

Repiten más bajo,

“Y lo llamó.”

Y me tienen derecha

Y una abre los botones de mi vestido,

Y lo baja

Y señala mi cuello

Y otra trae una caja azul

–Con una hebilla–

Y la saca

Y otra,

me pincha en el cuello

Entonces dicen,

“El hombre cuando descansaba del amor, tallaba una hebilla para ella.

Durante las semanas que estuvieron juntos, talló una hebilla con las maderas del bosque y sus manos”.

Dicen,

“Él estaba esperando que lo llamara y cuando ella lo llamó llevaba la hebilla en las manos”.

Y muy bajo dicen,

“Y ella lo llamó”.

Y me pinchan en el cuello.

“Lo llamó”, dicen “de una manera que el hombre supo”.

“Una manera por la que el hombre no pudo dudar que iba a escuchar la confirmación de su virilidad. Que iba a saber de la condición de un amor que trasciende la carne”.

Y las otras dicen casi al unísono,
Dicen excitadas, a los saltos,
Dicen y me espolean el cuello,
“Y de la gratitud... y de la promesa.... y de la descendencia bienaventurada... y
la escritura rencorosa de -la herencia de -la sangre.”

Una se resbala y dice desde el piso
“De la leche de su leche”.

Y otra,
“La gratitud que tenía ese hombre”.

“La gratitú”, dicen todas.

Así lo dicen y en ese momento lloran
Yo me dejo hacer
Con curiosidad y dolor
Me dejo hacer
Y me caen lágrimas
Y les tengo respeto
Y les doy las gracias
Y dejo sin resistencia casi
que me hundan los pies
que me claven el cuello
Y les tengo miedo
y siento deseos de escapar

Y ni una me dice al oído
Algo sobre mí
Sobre mí,
Nada.
Sino que una me dice al oído,
“Cuando el hombre llegó a ella. Cuando estaba ahí.”
Y otra me dice,
“Cuando estaba ahí para escuchar la promesa del llamado de su mujer...”
“Cuando estaba ahí,
Dicen las tres, cerca de mi oído

“El hombre baja la vista y ve:

Un atado con sus cinco pantalones planchados, su perfume y su cepillo de ropa”

Y después dice una alejándose un poco,

“Las cosas de un hombre”

Y otra sigue; “Ah y algunos de los regalos de casamiento:

Dos mantas de abrigo púrpuras, una caja azul con cubiertos, una almohada de plumas blancas”.

Y otra dice,

“Y no el cuadro de la mujer con un corazón incrustado sobre el pecho izquierdo. Con un corazón que gotea, sangre o leche sobre la boca abierta de un hombre agarrado a las rodillas de la mujer, casi como saliéndose por abajo, de la pintura”.

“Todo al pie de la puerta de madera maciza del bosque”

Así exactamente me lo dicen.

Y guiñan los ojos, y me espolean, y casi bizcas dicen,

“¿lo echó?, ¿lo echó?” “¿lo echó?”

Y yo les doy las gracias

Y pienso en morirme

En que me estoy muriendo

En que me voy a morir

-Sin ver una vez más a mi hijo-

Y me quedo quieta

Y quiero que terminen.

Y dicen,

“La mujer lo mira y mira las cosas.

Tres veces”.

Yo pienso:

La mujer grande. De cuerpo grande.

Lo mira y mira las cosas.

Y siento que me chupan la sangre del cuello

Y realmente sé que me chupan la sangre con amor

Y yo no siento nada

Nada más que deseos de irme

Y pienso:

La mujer gorda.

Lo mira y mira las cosas.

Y dicen,
“Ni hizo falta tres veces”.
Dicen,
“Ella solo dijo: La palabra es hembra. Y así será.”
Dicen las tres,
“Así será”
Y todas a mi alrededor y dicen que,
“Él lloró pero no supo qué hacer ante aquella determinación desplegada”.

Y yo pienso en bajarme el vestido que me levantaron
en las ganas de acomodarme la ropa
en irme
en salir de la reposera
en que se bajen la ropa y se sacien rápidamente
y me dejen
Pero no les digo nada

Les digo:
Gracias
Y les vuelvo a decir
Gracias
Y dicen
“Y se fue”. “El hombre se fue”
Dicen,
“Así fue”
Y cuando se van- Caigo al suelo-
Y me levanto sola
Y me voy caminando despacio
Y miro a todos pensando si algo se nota
Y sonrío pensando que no.

La Mujer Madre del

Sonríe.

Y vuelve a recogerse el pelo. La hebilla fue hecha por el esposo de la mujer, el padre de su marido, el abuelo del hijo. Tiene tallado la cabeza de una mujer con

el pelo recogido. Un cuello muy largo. Un cuello que está por quebrarse en el próximo instante. Un cuello que avanza sobre la madera.
El marido vuelve a marcar las tres. ESCENA FAMILIAR.
El Hijo cae, (posiblemente dormido), y aplasta con la cabeza el plato y lo rompe. Por un instante todos recuerdan lo mismo “Siempre el mismo babieca”.
La Madre se arroja sobre el Hijo y lo zamarrea.
El Padre, desde atrás abre la boca como para escupir.
La mujer esquiva mirarlo. Se detiene en la ventana.
Detrás de la ventana se ve un bosque. Se ve el bosque que la mujer ve: En un primer plano, un criadero de patos.
El Hijo queda solo en la mesa. La cabeza descansa.
En el bosque se escuchan ruidos de pasos. Pisadas de hombres que traen patos colgando. Los hombres de afuera dejan los patos colgando con la cabeza hacia abajo en la ventana.
Los patos que cuelgan son hembras.
Los cuellos de los patos siguen estirándose, inmóviles.

La Mujer Madre del

Piensa en silencio.

Antes... lo que ya sabemos todo.
Vos Avezota fuiste la primera.
Vos Avezota fuiste la primera en arrodillarte a la tierra,
Y de allí te despegaron las Mujeres de Afuera, muerta.
Muerta, Mujer
Ahora tu hijo,
El Padre,
Mira el Criadero y te recuerda,

“Siempre
de chico
agacharse y tirar la cabeza para atrás
y mirar alto, el cielo
como una catedral”
Y vos, Avezota
Vos, madre,

vos, Avezota

decías:

“Para que te quede claro

Tu pequeñez quede claro”

Y así,

todos los días.

“Tu pequeñez quede claro”

Así todos los días

Agachado mirando el cielo

la mano fuerte en la nuca del hijo,

no soltarlo,

el pelo siempre para atrás.

No soltarlo.

Así,

cada tarde

en el criadero

Mirar el cielo

y sentir

la pequeñez.

Claro.

La pequeñez.

El Padre vuelve a poner las tres. ESCENA FAMILIAR.

La Madre se quita la hebilla. El pelo le cubre los hombros.

Lanza atrás la cabeza y empieza a restregarse el broche sujetador por el cuello.

Parece adormecerse lánguida.

La cara del Padre se afila, la virilidad espantada, la nariz huesuda. –Un pico–.

Da vuelta la cabeza. Y el Hijo hace lo mismo.

En la ventana no cuelgan más los patos. Los patos que eran hembras.

Una risa viene de afuera. La Mujer Madre con el cuello goteando atrae al hombre hacia su pecho. El Padre se escabulle y va a la ventana. Por la ventana el Padre ve.

Una hilera de mujeres niñas empollando. Mujeres de cara de niñas gordas, pelo finito, con las rodillas hundidas a la tierra. Todas ríen. Con las rodillas hundidas en la tierra. Una risa que contraía sus gargantas.

MOMENTO DE MÁXIMA TENSION.

(Afuera). Se oyen aleteos, gritos, gorjeos, risas. Ruidos de pichones recién

nacidos. Gritos de patos hembras descogotadas. De patos hembras recién nacidas.

Risas de mujeres niñas pegadas, por las rodillas y las manos, a la tierra embarrada donde paren huevos de patos.

MOMENTO DE MÁXIMA TENSIÓN.

(Adentro) El Padre abre los brazos, corre chocándose con las paredes, rebota, cae sobre el sofá. Con el pico lo muerde, lo abre. Vuelan plumas, alas.

La Madre se lleva la mano al cuello, y le muestra al Hijo la palma ensangrentada.

El Hijo, (medio en babia), le chupa la mano y también le chupa el cuello y le clava astillas blancas de la porcelana del plato roto que se confunden con las plumas que vuelan alrededor de ellos. La Madre se desvanece. El Hijo cae sobre la Madre.

El Padre inmóvil, con los brazos abiertos, cubierto de plumas.

Entra una mujer cara de niña gorda. Inicia una rigurosa limpieza.

El Padre se tira boca abajo en cruz sobre el sofá deshecho.

El Hijo queda solo en la mesa. La cabeza descansa.

La Mujer Madre

En silencio.

Son las tres.

FIN

Se anexa la escena final en su versión escénica, correspondiente al estreno (2012).

Escena final con poesía *Monos ebrios*, de Quico García

- JM: –Hasta acá llegamos. Esta es la escena que ensayábamos el 4 de abril.
G: –Sí El día de la gran tormenta, el miércoles 4 de abril.
JM: –El día que se cayó el árbol en este jardín del Princesa.
G: –Sí, aquel (*Señala el árbol caído.*)
JM: –El día que vimos a Quico por última vez.
G: –Sí, Quico vino, se fue, volvió y después no lo vimos más
JM: –Después en una charla Beatriz trajo la libreta última de Quico y de acá nos leyó algunas notas

Abren la libretita y leen las notas señaladas:

“El teatro cobra sentido si lo que va ocurriendo en la creación de la futura escena lleva su correlato con la forma de vivir ese tiempo”.

“La forma tiene una relación directa con el alma”.

- G: –Y es así. Entendimos que después de casi ocho años de trabajo sin el objetivo de estrenar, nada más que un corte así, –abrupto y decisivo– en nuestras vidas podía ser un final.
JM: –Y decidimos terminar acá. Y hoy presentamos la obra y este final.
G: –O no final.
JM: –Nada más leer la última poesía de *Patos* y una vieja poesía de Quico, *Monos Ebrios*.
G: –Sí. Hasta acá. Esta es la forma.

J.M. y G. ponen una grabación. Se escuchan ambas poesías leídas por Beatriz.

Van con el público, uno a cada lado.

Dicen sobre los audios.

La Mujer Madre del cuello dice:

- TODOS: –Las tres mujeres de afuera, / las que de la tierra despegaron a Avezota / traen una reposera / y sin descalzarme / Apoyan sus manos sobre mis pies / Y los hunden en la tierra removida /

Y las tres próximas dicen / Y dicen casi al unísono, Y dicen
excitadas, y me espolean el cuello, y a los saltos dicen /
Y una se resbala y dice desde el piso /

Y Así lo dicen /

Y ni una me dice al oído algo sobre mí /

Sobre mí / Nada /

Y Yo me dejo hacer / Me dejo hacer / Y me caen lágrimas /
Y les tengo respeto /

Y les doy las gracias /

Y dejo sin resistencia casi /que me hundan los pies/ que me
claven el cuello / Y les tengo miedo/ y siento deseos de escapar /

Y me quedo quieta / Y quiero que terminen / Y siento que me
chupan la sangre del cuello / Y realmente sé que me chupan la
sangre con amor / Y ya no siento nada / Nada más que deseos de
irme /

Y pienso en bajarme el vestido / en acomodarme la ropa /en salir
de la reposera /en que se sacien / y me dejen/ Pero no les digo
nada /

Les digo: Gracias / Y les vuelvo a decir Gracias /

Y se van / Y cuando se van / Caigo al suelo / y me levanto sola /
y me voy caminando despacio / y miro a todos pensando si algo
se nota / y sonrío pensando que no.

Monos ebrios, de Quico García

Monos aulladores
cerca de Bundaber
en Australia
se emborrachan al costado del camino
con el licor producido por la fermentación
del azúcar
que cae al pavimento.
Luego
a los tumbos
enfrentan a la muerte
en el tráfico de la carretera.
Incapaces de soportar la soledad
con nostalgia de hombre
los desespera
como a nosotros
una antigua melancolía de insurrecciones
y fracasos.
Y deciden morir
bajo las frías luces de los faros.
En el medio de la carretera que nos lleva a Sidney
en esta noche azulada
en la que compartimos
mágicamente
casi sin saberlo
como un secreto vergonzoso (deshonesto)
sueños de segunda mano.
Mueren desafiantes
sin claudicaciones
con el corazón borracho
y orgulloso.
Como aquellos viejos compañeros de lucha
que en la alta madrugada
definitivamente perdidos
con sus cráneos destrozados a culatazos
nos saludaban alegremente con sus pañuelos

blancos.
Pobrecitos.
Deciden morir
aunque mas no sea
velados por 4 humildes lucecitas de grillos
al costado del camino
al costado de estas heladas carreteras
de estas heladas carreteras que nos llevan a Sidney en esta noche azulada.
En la que nos desespera
estar tan cerca y tan lejos... de nuestros sueños.

*JM. y G. vuelven al centro, apagan la grabación.
Quedan las reposeras.*

FIN

INSOMNIO



CAPÍTULOS ALREDEDOR DE LA NOCHE / por Beatriz Catani

Insomnio es una experiencia y no solo una obra, un “dejarse estar” entre escena y público, una percepción performática y conjunta del paso del tiempo.

Ya en *Finales* pensábamos en una obra que sucediera en el transcurso real de una noche, y así se desarrolló *Insomnio*, entre las 22 hs y el amanecer.

Una propuesta despojada de artificios –un espacio real, sin luces ni vestuarios teatrales– solo palabra y tiempo encarnados en el cuerpo del actor, física y emocionalmente. Lo cual da una dimensión singular a esa larga duración.

Ambas obras, *Insomnio* y *Finales*, se estructuran en una temporalidad, una espera, determinada por la muerte de una cucaracha.

Fragmento *masterclass*, Panorama Sur, Malba, 2013.

Estreno

Teatro Princesa La Plata, 2009.

Presentaciones

Teatro Argentino. 2009. (TACEC).

Theater der Welt. Essen / Mülheim Alemania. 2010.

Ficha técnica y artística

Actuación: Amelia Pena, Julieta Rano, Magdalena Arau, Matías Vértiz

Cantantes invitadas: Sonia Stelman, M. Laura Martorell

Actores invitados: German Retola, Juan Manuel Unzaga

Asistencia de dirección: Guido Ronconi

Dirección y dramaturgia Beatriz Catani

Agradecimientos: Ratón Losada, Julia Dominguez, Sebastián Pirone, Virginia Martín, Gonzalo Giachino, Marina Fogola y amigxs que nos acompañaron.

De los diecisiete capítulos de *Insomnio* selecciono para esta publicación el *Capítulo X, La Plata, La Plata*. Siempre pensé podría tener autonomía, y de hecho fue parte de una edición de *Nos, el Princesa*.

INSOMNIO

Capítulo X. La Plata, La Plata: Mi ciudad.

Noche de insomnio. Leños quemándose en una estufa-hogar. Se escuchan los crujidos.

Penumbras. Un largo sillón y paredes descascaradas.

Sobre una de las paredes laterales hay cuatro cuchetas (especie de armarios embutidos con dos puertas de vitraux, divididas al medio).

Al fondo una puerta vaivén que comunica con un pasillo y otras salas.

Una mujer, AMELIA tiene un walkman. Por uno de los auriculares caído se escuchan distintas versiones de la marcha peronista. Pone leños en la estufa

Otra mujer, MAGDALENA apoyada contra la pared.

Otra, JULIA sentada en un escalón debajo de una de las cuchetas.

Por la puerta del fondo, se asoma MV. (en este caso el cuerpo corresponde a un varón pero el tratamiento, tanto del resto como propio, es siempre en femenino)

AMELIA: —(Con los auriculares, apoyada en la estufa.) ¿Por qué hice todo y solo en una misma ciudad?
¿Por qué toda mi vida viví en la misma ciudad?
(Mirándolos.) ¿Por qué no pudeirme de La Plata?, ¿eh?
¿Será porque mi familia viene de distintos puntos geográficos y para vernos siempre estábamos viajando? Abuelo español, Málaga. Abuelo italiano, Ancona, que se asentó después, en las Sierras del Sur de la Provincia de Buenos Aires. Como casi todas las familias de aquí... venimos del mundo... y así vivieron, todos sueltos. Toda mi familia suelta: los viejos, los chicos... Por eso a mí me deben hacer mal los viajes, las autopistas, no sé, pienso... (A ellos.)
¿Será por eso que yo viví siempre y solo en una misma ciudad?

MAGDALENA: —(Boca en forma de buah.) ¿En una misma ciudad?

JULIA: —(Boca en forma de buah.) ¿En una misma ciudad?

AMELIA apaga la música de su auricular. Los mira.

AMELIA: —También es por la ciudad.
Una ciudad que te ata. No te podés ir
Relatos. Misterios.
Nadie se va

MV: —(*Boca en forma de buah.*) ¿Nadie se va?
 AMELIA: —No. Te quedás. Ni despierto ni dormido.
 Siempre como en insomnio
 MAGDALENA: —¿Como sonámbulos?
 JULIA: —¿Como un Mal del tilo?
 AMELIA: —¿Conocen películas de ciudades?
 MV: —Roma, Manhattan, París-Texas, New York, New York...
 AMELIA: —No. Nuestras.
 Vengan.

*AMELIA se sienta en el sillón y todos la siguen.
 El sillón en el centro del espacio. Frente al público.*

AMELIA: —La película empieza con una escena de un viaje en tren con gente que se duerme parada. Después hay una vista de la calle 44, (a la vuelta de la Estación de trenes) con una escena conmovedora: La gente volviendo a su casa, arrastrando baúles y valijas enormes y el tren pitando a lo lejos... Se habían querido ir y, ¿qué pasó? El tren se fue vacío... y ellos caminando con la cabeza agachada, durmiéndose sobre sus baúles, otra vez en dirección a sus casas... No se pudieron ir. (*Buah-buah-buah.*)
 MV: —¿Nadie se va?
 MAGDALENA: —Nadie se irá. En La Plata nadie se irá.
 AMELIA: —Hice la voz en off de esa película. Escuchen...

*Bajan las luces, concentración en el walkman.
 Desde el walkman se escucha:*

La Plata, La Plata, La Plata, La Plata
 La Plata
 La Plata, La Plata, La Plata
 La Plata,
 Los sonámbulos de La Plata,
 La Plata, La Plata, La Plata, La Plata
 La Plata
 La Plata, La Plata, La Plata
 La Plata,

Los sonámbulos de La Plata,

¿Cómo escapar?

¿Cómo encontrar una salida?

La Plata y su red ferroviaria

La Plata, La Plata, La Plata

El Río de la Plata,

Animales, cazadores, la extensión de la selva, el río, la ensenada
del río de La Plata,

El regazo del río (de la Plata)

La ensenada

La Plata, el sur del sur del continente

(El regazo de mi madre, el regazo del río)

La Plata, La Plata, las vías, el tiempo, la ensenada del río,

La historia de la ciudad subterránea,

Aguas, rieles, diagonales, Benoit, Pedro, la piedra fundamental,

El hipódromo, la brujita de La Plata, los pescadores

Historias sobrenaturales,

La Plata, La Plata

La Plata

Y la misma pregunta:

¿Y si? ¿Y si?

¿Y si me hubiese ido?

¿Y si me hubiese podido ir?

La Plata, La Plata, La Plata

Siempre adormecidos,

La Plata

La ciudad con más sonámbulos que todas las otras ciudades del
mundo

La Plata,

Siempre perdidos,

Siempre aturdidos.

Historias e historias... Historias... Y no poder irse.
La Plata,
Toda mi vida allí

Toda mi vida allí... La Plata, La Plata, La Plata, La Plata
La Plata, La Plata... La Plata, La Plata, La Plata...

MV canta bajito una melodía de jazz-swing que repite.

MV: -La Plata, La Plata, la ciudad de La Plata... La Plata, La Plata... la ciudad...
AMELIA: -(*Apaga el grabador.*) Bueno.

Las luces vuelven a subir.

Sonámbulos antes. Ahora es más de insomnes... andantes en sueño antes, y desvelados ahora... algo así.
MV: -¿Y qué hacer? ¿Qué podemos hacer?
AMELIA: -Nada. Nosotros nada. Pienso que nada.
MV: -¿Qué hacer?, ¿qué podemos hacer?
AMELIA: -No sé. Nadie pudo.
MV: -¿Qué hacer?, ¿qué podemos hacer?
AMELIA: -Lo que proponen en varias películas es volver al hecho de origen. Vi una que filmaban episodios de la infancia para poder superar un trauma y dejar, por ejemplo, una ciudad. Hace tiempo que tengo esto dando vueltas. Recolecté muebles y elementos parecidos a mi casa para hacer esta experiencia ¿La hacemos?
Acompañame. (*Se lleva a MV. Salen por la puerta vaivén del fondo.*)

Vuelve AMELIA. Pone un número de casa 777 sobre la puerta.

AMELIA: -Mi casa de la infancia.
Mi casa es calle 40, N° 777.
¿Saben por qué las calles son numeradas?, porque la ciudad es un cuadrado.
Un cuadrado perfecto. El cuadrado más pensado del mundo.

Entra MV con una mesita con televisor.

AMELIA: —Dejalo por allí.
Ustedes (*A Julia y Magdalena.*) pongan el sillón ahí, frente a la estufa.

Vuelve a entrar MV con una caja grande de cartón —tipo mudanza— cuadrada.

Asoma una tela estampada símil cuero de vaca.

AMELIA les da la tela para que cubran el sillón.

AMELIA: —(*Mientras acomodan.*) Un cuadrado excelso.
Más que Manhattan.
(*Parada en el medio del living que acaba de armarse.*)
Mi casa también era un cuadrado.
El sillón frente a la estufa, alfombra cuadrada al medio.

MV saca de la caja de cartón cuadrada, una caja menor con objetos pequeños, también cuadrada. Se la pasa a AMELIA.

AMELIA va hacia la estufa.

AMELIA: —Como la ciudad... un cua-dra-do.

Y se pone a acomodar los objetos sobre la estufa:

Un trofeo platense de teatro, una catedral que marca el clima, una planta, una rotuladora enfundada, una pequeña caja cuadrada tipo nécessaire adolescente, fotos, y un libro.

MAGDALENA: —Y dentro del cuadrado, un bosque. El Bou de Boulogne de la Ciudad.

AMELIA: —Un bosque dentro de una ciudad.

MV: —Un bosque plantado, no es natural.

JULIA: —Y dentro del cuadrado, una República, “La República de los Niños”.

MV: —“El País de los Niños”, “Un Manual viviente de educación cívica”, decía mi abuela.

AMELIA: —(*Dándose vuelta, hacia ellos.*) Un cuadrado perfecto.

MV saca de la caja una alfombra, también cuadrada. La extiende sobre el piso.

- MV: —(*Señalando sobre el cuadrado de la alfombra.*) Y las diagonales. Lo que no pensaron es que se les metía el viento pampa.
- AMELIA: —Y ahora está atemperado. En la época de las carretas había esquinas donde se daban vuelta. Unos pendencieros del siglo XIX (los orilleros) asustaban de este modo a las señoritas de familia. Ellas salían a pasear sin permiso y muchas veces el pánico a contar la verdad hacía que callaran.
- JULIA: —No entiendo.
- AMELIA: —(*Aclarando.*) Se habla de varios matrimonios avenidos de esa manera que después conformaron la elite del lugar.
- JULIA: —No se entiende.
- AMELIA: —Que lo que pasa es que nadie se va. Te ata. Te ata. ¿Se dan cuenta? Nadie se va.
- MV: —¿Ni cuando la rebautizaron con el nombre de esa mujer...?

AMELIA lo llama para ir a buscar más elementos.

- MV: —(*Yéndose.*) Evitaperón.
- MAGDALENA: —(*En el sillón.*) Un cuadrado: Todo medido. Todo pensado aritméticamente. Una plaza cada seis cuadras. Cantidades exactas de aire, viviendas, y follaje. Todo medido.

Vuelven a entrar AMELIA y MV.

Traen a dos actores que encuentran ensayando atrás, en otra sala del teatro.

MV entra a un actor que sostiene un gran cuadro (también cuadrado) con una foto de una mujer de los años 50.

AMELIA trae a otro actor que tiene un casco tipo romano.

- AMELIA: —Ellos nos van a asistir. Los encontré ahí atrás.
- UNO DE LOS ACTORES (JM):
—En la Sala Engels.
- OTRO DE LOS ACTORES (G):
—Hola.
- AMELIA: —Ahora son los muertos de la familia.
- JULIA: —¿Qué?
Ni los conocemos.
- MAGDALENA: —Serán de afuera. Gracias.

JULIA: —De la Engels.

MV: —Los de afuera son de palo.

AMELIA: —Mamá nunca permitiría que no estén presentes Padre y Hermano muertos en esta reunión.

MAGDALENA: —Entonces no se verán.

MV: —Si están muertos que no se vean.

AMELIA: —(*Pensando.*) En una película escondían a un muerto abajo del sillón o de una alfombra.
De la alfombra mejor. (*Los señala.*) Uno, al ropero, Otro, a la alfombra.

UNO, JM: —(*Entrando a la cucheta —placard empotrado con puerta vitraux—.*)
¿Después podemos cambiar? (*Y cierra la puerta.*)

OTRO, G: —(*Señalando la alfombra.*) ¿En diagonal? (*Y se mete debajo.*)

AMELIA: —Es la película de mi vida.
Vengan. Formen una fila acá.

Los tres se colocan en fila, uno detrás del otro. Último MV

Abren las piernas para que pase el cuerpo del actor que quedó bajo la alfombra.

AMELIA reparte fotos de los años 50/60.

A MV un jovencito tomando la comunión, leyendo el libro santo.

A MAGDALENA una jovencita rubia montando un caballo en un balneario.

A JULIA nada.

AMELIA: —(*Le da un nécessaire a Magdalena y un cuaderno a MV*) Acá tenés el guion. Va cantado y veloz.
(*Se pone el cuadro delante de su cabeza.*) Bien, yo soy Mamá.

Se ve la cara de la mujer del cuadro y el cuerpo de Amelia.

JULIA: —¿La mamá? (*Y empieza a temblar.*)

MV: —(*Leyendo al ritmo veloz de los temblores del cuerpo. Cantado.*) En la esquina de la cuadra de mi casa había una florería.
La hija era una India.
Mamá, y casi todos decían, que era adoptada la India.
Mi hermana la invitaba mucho a casa, a veces la hacía llorar pero la India no lloraba más que nada le daban ataques de aire, como un asma, la India.

Mamá decía que era porque aspiraba aerosoles e incluso decía aspiraba la nafta de los tanques de autos del taller de mecánica que comunicaba al frente con la casa.

El taller de mecánica era del hermano de mi madre.

JM: —(*Abriendo la puerta de la cocheta, asomándose.*) ¿El taller era mío?

AMELIA les mide la frente con la mano. A toda la fila.

MV: —(*Cantado.*) Y todos allí decían inhalaba tóxicos que mamá decía le iban achicando el cerebro que ya de por sí era más pequeño que el nuestro porque era India.

Mamá creía en las medidas de la antropología.

AMELIA: —(*Midiendo la cabeza a la India.*) Dos dedos de frente. (*Muestra la mano con los dos dedos.*)

AMELIA se agacha y le mide la frente al actor (esposo muerto) debajo de la alfombra.

MV: —(*Cantado.*) Los grandes genios han sido personas con cabezas grandes como mi esposo, dice mi madre.

AMELIA muestra la mano con cuatro dedos.

Mira a MV, se da vuelta toma la rotuladora y la hace funcionar.

MV: —(*Cantado.*) En los últimos días Mamá decía desaparecían de la casa cositas.

Entonces mamá contaba todos los días los adornos, los vasos, los platos, y tenía estrictamente numerado todo lo que en la casa había.

MAGDALENA: —(*Revisando el nécessaire.*) Mamá se perdió la cadenita cuatro.

MV: —(*Cantado.*) Mamá mira de inmediato a la India.

Sonido de rotuladora.

MAGDALENA: —Mamá el parcito de soquetes once, la medallita trece, la bombachita cinco.

Sonido de rotuladora.

MV: —(*Cantado.*) aparta inmediatamente de la fila a la India.

JULIA se va atrás. AMELIA la sigue.

MAGDALENA escribe en una libretita que tiene adentro del nécessaire.

MV: —(*Cantado.*) Mi hermana hace un listado de las cosas que faltan y Mamá sonriente le pide a la India las cositas (las cositas, las cositas, las cositas).
Mamá decía, una mujer educada tiene delicadeza y quien bien habla bien eufemismos maneja.
Mamá insiste, devuelvenos las cositas, las cositas, las cositas y la India tiene furtivos ataques de aire, y mamá las cositas, las cositas, las cositas, y la India sin aire, (la India).
Mi hermana entonces decide ayudarla, va hacia ellas con seguridad y confianza.

MAGDALENA va hacia la INDIA.

MV: —(*Cantado.*) Y le pone a la India papelitos por la nariz con el listado que escribió de las cosas que faltan.
Y devuelvenos las cositas, devuelvenos las cositas, devuelvenos las cositas, y los papelitos en la naricita de la India que ya parece que no respira.

La INDIA empieza a girar.

MV: —(*Cantado.*) Y la India se pone a girar tontamente sobre una columna del patio y va como un trompo girando girando y cae desmayada en la puerta del taller de mi tío.

Queda girando hasta desplomarse al costado de la cucheta.

En los giros se le caen de la ropa diversos objetos y cadenitas.

MAGDALENA las va juntando.

JM: —(*Abriendo la puerta de la cucheta.*) Saquen a la India de acá. Los clientes la van a atropellar.

MAGDALENA: —(*A los pies de la India.*) Mamá es mi amiga.

- MV: —(*Cantado.*) Mi hermana al verla rodar le implora, piedad mamá, piedad mamá, y yo le recuerdo que es una vecinita:
“Mamá es una vecina”.
Y mamá nos habla de la civilización, y no nos ponemos de acuerdo en qué es una buena vecindad.
La Plata es una ciudad de eufemismos y eso una mamá bien lo sabe.
“Mamá es una vecina”. Y guarda la bombachita que sobresale de las zapatillas la India.
- MAGDALENA: —Mamá es mi amiga.
- MV: —(*Cantado.*) Mamá es una vecina.
- AMELIA: —La civilización no es natural. Es arte entre vecinos.

Se escuchan gruñidos de la INDIA.

MV enciende el televisor por pedido de AMELIA.

MAGDALENA y MV se sientan en el sillón.

AMELIA se coloca de costado a la pantalla, y hace comentarios siguiendo las imágenes que se ven en el televisor (películas caseras super 8 de la ciudad años 60-70).

- MV: —(*Cantado.*) Finalmente llega la hora de los videos familiares y todos reunidos vemos los tiempos pasados de nuestro linaje.
Mamá se paraba al lado del televisor y les hacía comentarios a los protagonistas parientes, mientras nosotros teníamos miedo que la India explotara por los gruñidos que le salían cuando respiraba.

Siguen gruñidos de la INDIA.

- AMELIA: —Ay, pensar que te tiraste desde este balcón... un mes en el hospital y por suerte te tenemos... ¡Qué día...!

Siguen gruñidos de la INDIA.

- AMELIA: —Finita Raquel embarazada, pero finita y elegante... Entrando al micrito de Aprilp. Plaza Italia.

Siguen gruñidos de la INDIA.

AMELIA: —¡Qué andar! En pleno zoo...

*Crecen los gruñidos de la INDIA, hasta que estalla.
Explosión de la INDIA.
Queda desmayada.*

AMELIA: —...Chico gordo, chico sano, decía. (*Y les da un vaso de leche.*)

*Toman leche en el sillón tratando de espiar atrás donde la INDIA quedó desmayada.
AMELIA continúa con los comentarios a la TV.*

AMELIA: —Ay qué disgusto. Y ¡trajecito blanco!... Feriados en la ciudad... La bandera no se toca, dejala Ine... ni se lavan ni se planchan: son símbolos patrios...

MV: —(*Cantado.*) Y ya no sabemos qué pasó con la India porque desde hace rato que no se la escucha...
Mi hermana entonces conmovida creo, y pensando lo inevitable de lo inevitable se levanta y una confesión nos hace.

MAGDALENA se levanta.

MAGDALENA: —Mamá enganche con la bicicleta a la abuela Celia.

MV: —(*Cantado.*) La abuela Celia era una anciana que vivía en la casa de la India.

Dicen era la verdadera dueña de la florería.

Hay quienes llamaron a un Centro Médico y no pasó mucho tiempo para que una ambulancia la recogiera a la pobre abuela Celia cuyo destino por ahora según sabemos es la sala de un hospital...

JM: —Disculpen. (*Hace un pequeño gesto de aspirar, señalando a la India.*) No quiero distraerlos, pero le puede hacer mal.

AMELIA: —¿Eso fue un accidente? ¿Estabas sola? ¿De dónde venías?

MV: —(*Cantado.*) No se puede tomar alcohol y andar en bici.
La abuela Celia dice que la atropellaste en la vereda.
¿Qué hace una bicicleta en la vereda?

AMELIA: —¿Ibas por la vereda?

MAGDALENA: —Me maree y subí.

AMELIA: —¿Te mareaste? ¿Estás embarazada vos?

JM: —No quiero molestar... pero le va a hacer mal... (*Señala a la INDIA y repite el gesto de aspirar.*)

MAGDALENA haciendo gesto de aceptar su embarazo, gira y se retuerce por el piso.

MV: —(*Cantado.*) Y ahora mi hermana sale a los saltos contra las paredes y rueda y da bufidos sin cordura por el piso y parece explotada como la India explotada.

Explosión de MAGDALENA.

MV se levanta y va por detrás, mirando los cuerpos, caminando de pared a pared.

MV: —(*Cantado.*) Y así fue que rebotando y rebotando quedaron explotadas ambas, la India primero y después mi hermana, también como la India explotada.

AMELIA: —Explotada.

Deja el cuadro.

Mira la cucaracha que agoniza sobre el mármol de la estufa.

Apaga la TV y hace una seña a MV pidiendo de vuelta el sillón para sentarse.

MV Vuelve a colocar el sillón en el medio.

AMELIA saca la tela símil vaca y se sienta.

AMELIA: —(*En el sillón.*) Hay que ver que la película es del año 1970 y pico. Era otra época.

MV: —(*Se sienta al lado.*) ¿Entonces Amelia atropelló a la abuela Celia?

AMELIA: —No, mi hermana, yo no tuve hijos...

LOS ACTORES G Y JM:

—¿Podemos irnos entonces?

MV se lleva el televisor, la alfombra y algunos objetos.

Todos miran a AMELIA.

AMELIA: —¿Qué pasa?

Los años 70 eran así.

JULIA: –Explotados.
 Como la cucaracha.
 Explotada.
MAGDALENA: –Explotada.
JM: –Perdonen.
G: –¿Una pregunta?
 ¿Les gusta este casco para romanos? (*Se pone el casco.*)
 Estamos haciendo una escena...
JM: –Yo soy gladiador.
AMELIA: –A ver... ¿Ustedes necesitan rigor histórico?
G: –No... es teatro...
AMELIA: –Entonces sí. Perfecto.

JM. y G. agradecen y se van.

Todas van hasta la estufa, a mirar la cucaracha.

FIN

Enumeración de capítulos: sinopsis

INSOMNIO PARTE I

Capítulo I. Nuevos propósitos

Una cucaracha camina por el borde de la estufa. Amelia la sigue con la vista, la aplasta, la recoge y la apoya en la parte superior de la estufa de leña. La cucaracha no muere. Alrededor de la cucaracha, cada una enuncia sus propósitos de vida. (No dejar de moverse, hablar en futuro, refugiarse en la lectura, volverse liviana).

Capítulo II. La conversación del género

MV Lee y llora. Magdalena entrena con una pelota, tipo fútbol (Listado de cosas para preguntarle al médico). Julia salta y se mueve alrededor del sillón. ¿Soy fea? Amelia juega con pompas de jabón. A veces espía la cucaracha aplastada. Se escucha desde los auriculares del walkman, versiones en diversos ritmos folklóricos de la marcha peronista. Masturbación colectiva en el sillón.

Capítulo III. Los ahogos de las épocas

“Un auto se desplaza. Va por la autopista, sube un puente El puente está a medio construir: columnas de cemento con hierro retorcido. (Un cuerpo reventado hecho de caños, hierro y cemento, como una cucaracha) El pavimento se termina. El auto queda colgando en el vacío y cae al riachuelo. Lo que se recuerda por años: Vuelos de autos al Riachuelo. El Tito Andrónico: De la bienvenida a la muerte de todos.

Capítulo IV. Las gracias, los sacrificios

Magdalena contra una pared tira de los elásticos de los breteles de su corpiño y bombacha. Cada vez con más violencia. La pasividad del género. La inmolación. Inmolémonos juntas. Un catalogo de finales amorosos. La cucaracha expulsa algo espeso y blanquizco hacia afuera. Inmundo. ¿Se nota que soy graciosa?

Capítulo V. Las cosas que no se ven

Las cuatro van hacia el sillón. Se siguen tocando. Se sacian. Interrupción: Pasa una cantante, pide permiso para ensayar en la sala de atrás. Se instala en

*la habitación contigua, Se la escucha ensayar un lamento barroco.
Los leños arden. Cada una escucha sus pensamientos. Alguien canta. Alguien come.*

Fin Insomnio Parte I

Se sirve una comida al público Los actores siguen en el espacio. Algunos en el sillón también comen.

INSOMNIO PARTE II

Capítulo VI. Las Vísperas

Los cuatro sentados en el sillón frente al público. Un relato colectivo. Poner en evidencia los mecanismos de la imaginación y los sueños.

Morir en las vísperas o el recuerdo de una invención conjunta.

¿Alguien comería una cucaracha?

El daltonismo. Alles Nahe Verde Fern.

Capítulo VII. La Violetera

MV lee el relato de su infancia. Una nena de cinco años canta la violetera de Sarita Montiel en la peluquería de hombres de su abuelo.

Salto desde el sillón: al techo y al piso.

Capítulo VIII. La Familia

Alguien es madre. Alguien deja de serlo.

Una película: El día que la madre se corta dedos con un hacha. Los hijos son como los dedos de una mano. ¿Llegaremos al punto de tener una familia?

Capítulo IX. Los clamores, el fútbol

Juegos con pelota de fútbol.

Interrupción: Dos actores entran de la calle a ensayar en la Sala Engels (al fondo).

Los sistemas tácticos y las indicaciones reglamentarias. Un jugador está en posición de fuera de juego si está “más cerca de la línea de meta contraria que el balón y el penúltimo adversario”.

¿Por qué jajaja es reír y buah-buah-buah llorar? Prácticas y competencias.

Capítulo X. La Plata, La Plata

Capítulo XI. La Suspensión de la realidad: Godard ¿Bailamos?

Bailar con JLG. Bande à part y Momento de Felicidad. Todo va bien

Magdalena no dejará de mirarse los pies. Pensará que para ella lo importante será bailar mañana.

Julia piensa que al fin se nota que es graciosa, el cuerpo chico la hace graciosa y sabe que todos la estarán mirando. Hasta su madre la miraría orgullosa.

MV piensa en todos y en nadie. No sabe si la realidad se convertirá en sueño o el sueño en realidad. ¿Volvería a la lectura?, ¿Volvería a ser toda su vida una lectura? Tal vez sí. ¿Por qué no darse una segunda oportunidad?

Amelia piensa que está muy bien. Que es bueno bailar de vez en cuando. Pero que a pesar de todo nadie puede detener lo que le pasa a la cucaracha. Nadie ni siquiera la cucaracha/ Corren a verla.

Fin Insomnio Parte II

Se sirve té, leche y galletitas al público Los actores siguen en el espacio. Algunos en el sillón también toman té o leche.

INSOMNIO PARTE III

Capítulo XII. Las Máscaras

Dos personas tienen la misma cara No se puede repetir indefinidamente, en alguna combinación, salta todo y hay dos iguales.

¿Sabés dónde está tu cara en este momento?

La circulación de las máscaras. Repetición y canto: La guerra de los boers. La Primera guerra donde se usan masivamente campos de concentración. Va de 1800 a 1902.

“La cucaracha, bicho emblema de la resistencia pasiva. Con lo poco de vida que tiene nos mira seduciéndonos. No nos mira por los ojos, nos ven con el cuerpo entero”

Ya estamos muertos.

Pasolini, “Acaban pues de resonar aquí mis últimas palabras. Pues bien quien os habla colgado de una soga con el pescuezo roto y frío ya, no ha sido ni poeta, ni loco, ni miserable ni drogado, ha sido igual a todas ustedes”.

Capítulo XIII. Las muertes de la ficción

Los buenos usos de la muerte.

Interrupción: Escena romana: ¿Qué es más popular, la marcha peronista o el samba brasilero?

Lectura y caos: El Andrónico.

Capítulo XIV. Las Hipnosis

El estado de Hipnosis. Una gran escena del pasado.

Fin de la hipnosis. La realidad. La sonrisa, su sobrevaloración (una exposición de los dientes, formada por la flexión de los músculos cercanos a los extremos de la boca y alrededor de los ojos). Los niños ciegos también sonríen. En los animales, la sonrisa es el gruñido.

Interrupción: Escena Romana: La prueba del mantel.

El fracaso.

Capítulo XV. La Felicidad

La cucaracha se está se está muriendo. Es feliz, piensa en la vida y no en sí misma. Volvamos a la felicidad.

Un buen inicio. Un feriado nacional. Llorar en un baño (algo de la vida que vuelve intacto, (y no se sabe por qué está intacto, decir: está lejos la felicidad hoy, qué lejos. Y ya está, salir bien. ¿Las cosas pasan por encima o por debajo del dolor? Pobrecita ella. Pobrecita vos. Pobrecita yo. Pobrecitos todos. Pobrecito el mundo. Pobrecito el mundo con sus cucarachitas y sus glaciares... Si por lo menos pudiéramos dormir un poco.

Fin Insomnio Parte III

Se sirve té, leche y galletitas al público. Los actores siguen en el espacio. Algunos en el sillón también toman té o leche.

INSOMNIO EPÍLOGO

Capítulo XVI. Las vueltas

¿El fracaso se nota? ¿Se nota que estoy fracasando?, ¿se nota?

La insistencia en un movimiento. La pérdida del control. El cansancio.

Los finales son así un rato contenta, un rato no. Machuconeada.

Otra vez un recuerdo colectivo (en continuación con capítulo VI).

Las derivas de la imaginación. Los cuerpos ya no sostienen. El paso del tiempo.

Capítulo Final. La muerte de la cucaracha

No parece una cucaracha. Perdió las patas, la cáscara, la piel. Perdió sus características. No es reconocible, solo un cuerpo más. Otros insectos de la literatura.

“Siempre pensé que si una acción se realiza, se completa, se llega a un fin. Pero no, seguimos y seguimos, siempre aparece una nueva necesidad”.

¿Qué es un final?

Fragmento final

Yo estaba sentada acá y les preguntaba qué es la felicidad...

Dejar que las cosas pasen. Entretenerse, bah. Con la aceptación de no poder otra cosa. Una suspensión de la realidad, no enfrentarla, apenas una mínima resistencia para estar parada, para sostenerse, y seguir, como la cucaracha. Un estado de mínima vitalidad, lo mínimo para moverse, y está la esperanza.

Cuando uno vive una alegría, la desprecia, no la nota. Y ahí, en ese momento la alegría es exacta. Perdimos o eso se perdió. No sé. No hay más. Bueno, sí, hay cosas... Frases... Será una tontería pero enferma.

Otra cosa que tengo que anotar para el médico.

Quedan sentados en el sillón, mirando el cuerpo de la cucaracha, y diciendo frases casi en secreto entre ellas. La música no se escucha más. Siguen ardiendo los leños.

Amanece. El público desayuna con los actores.

**SI ES AMOR
DE VERDAD**



A partir de *Antonio
y Cleopatra*, de
William Shakespeare



Espacio *Sí es amor...* C.C. Ricardo Rojas, sala La Cancha.

Como una pintura abstracta, como una necesidad de diluir las escenas en una forma que las aleje de la acción dramática tiene lugar en escena una investigación sobre la anti teatralidad. Entonces la puesta en escena podría ser el equivalente a una serie de manchas, de figuras amorfas que distorsionan el pasado, la letra escrita, los modos de interpretar un clásico.

Beatriz Catani destroza todas las posibilidades de actuación frente a una obra shakesperiana. Las tritura al entonar los textos en inglés y en español al unísono volviendo imposible la comprensión de lo que allí acontece. No importa la historia parece decir Catani, olvidense de la anécdota, de las batallas y el amor desesperado. Aquí van a encontrarse con todo eso pero alejado del armado dramático que le dio origen. Hay un permanente cuestionamiento a los modos de actuar en *Si es amor de verdad me dirás cuanto, entonces*, por momentos los parlantes insertados en los cuerpos de los actores reproducen alguna voz emblemática de *Antonio y Cleopatra*, la obra de Shakespeare que sirve de excusa para escuchar el pasado y aturdirlo entre muchas otras repeticiones que brotan de hombres y mujeres, alterados en sus géneros. Hay allí una guerra y siempre la mujer parece el origen de todo. Ella pone el cuerpo, pone los hijos, ama de una manera poco prudente, su amor se filtra en la historia y por ella mueren los hombres. La guerra es femenina en su filosofía pero es implementada por los hombres y es por ellos, por su intervención o apropiación, que aquello que tenía una impronta épica se convierte en una forma de poder puramente instrumental.

Si Shakespeare se imagina cinematográfico por sus batallas y sus exteriores y sus diversos escenarios, Catani decide volverlo claustrofóbico. Encierra a cinco actores en un cubo blanco, los comprime en un espacio donde se mueven con dificultad, donde el espacio y el aire no alcanzan. Algunos leen el texto porque Catani hace tiempo que descrea de la representación. Prefiere buscar la teatralidad en algunas personas reales proyectadas en esas paredes blancas. Ellos son el presente. No hay un texto clásico atado a su origen, aquí deambula entre otros tiempos. La directora se preocupa por acercar esa dramaturgia de otro siglo a los problemas más cercanos. Entonces una actriz copiará los modos de decir de los no actores. La repetición aquí boicotea toda posible idea de composición. Nadie permanece fijado a un personaje. Son seres sueltos que se mezclan en el anonimato. Lo mismo ocurre con esos militantes que declaman por una revolución, por el feminismo o se quejan del

monocultivo de soja. Todo está allí, revuelto de mil maneras para que jamás se cuente una única historia.

Pensar una obra en la lengua y no en el cuerpo podría ser una imagen que sintetice esta versión de Antonio y Cleopatra. Beatriz Catani señala que es la lengua, en su sonoridad y su ritmo la que genera un mundo de forma hipnótica. Su trabajo estuvo centrado en el decir, en las búsquedas que nuestro idioma puede encontrar como equivalentes de la lengua inglesa.

Según la autora y directora el cuerpo trágico no corresponde a nuestra contemporaneidad. Nos encontramos entonces con un material que parte de una hipótesis de representación que busca confrontar, establecer un conflicto de temporalidades. El cuerpo trágico es el pasado, el cuerpo contemporáneo no puede habitarlo, o, al menos, se encuentra en serias dificultades al momento de hacerlo. Esta problematización de los procedimientos funda una estética pero también abre una discusión política y filosófica sobre el texto shakesperiano que no está solo en la historia a contar.

La actuación se convierte en un elemento narrativo fundamental en *Si es amor de verdad me dirás cuanto entonces*, pero lo novedoso es que su centralidad se produce en el mismo momento en que se la cuestiona y borra o, al menos, que entra en una tensión entre lo que se espera de una puesta shakesperiana (esa grandilocuencia a la que hace referencia Catani que podría mutar en parodia) y una limpieza o despojo que se realiza a lo largo de la puesta en escena como si la actuación se buscara en otra parte y no precisamente en el texto.

La puesta se sostiene en la yuxtaposición y la discontinuidad. La actuación se amolda a esta idea. La palabra es más importante que el cuerpo, es un todo. Pero lo visual tiene también un valor narrativo. La estructura escenográfica es compleja. Se trata de cajas que están adecuadas a la noción de sonido porque aquí la palabra importa tanto en su sonoridad, como materia abstracta y como situación o idea. La obra se dispone a ser escuchada y lo visual se organiza en torno a ese concepto.

Las fronteras que separan los espacios de lectura, de actuación, el espacio político, el espacio de mujeres de afuera y el espacio de poesía, sugiere una división analítica del texto. De hecho esta puesta altera el orden o hace ingresar a la escena el trabajo previo, el análisis, el trabajo de mesa, las investigaciones sobre el material, las diferentes traducciones. Hay un montaje de información que devine dramaturgia para componer una representación teatral imposible, ligada al espacio ¿Cómo llevar a escena esos escenarios que propone Shakespeare sin quedar en lo declamativo de una espacialidad que no se

produce? El camino aquí fue contraponer a esa expansión del texto original, con un encierro ensimismado de lectura y también de programa radial (hay varios audios de la BBC entre el material que nutre la edición sonora). El espacio se comprime, se repliega pero el afuera llegará a la escena transformado en la realidad más cerca.

La formación del espacio shakesperiano deviene en arquitectura técnica. Catani hace de Shakespeare un mecánica de encierro (de interioridad), un devenir maquénico a lo Deleuze que va a ir tomando diferentes formas, que muta y adquiere variantes pero que tiene su propio desarrollo. En esa impronta delezueana la autora y directora encuentra la contemporaneidad shakesperiana. No olvidemos que Shakespeare inaugura en el drama la arbitrariedad, el azar, es quien rompe la lógica aristotélica al dejar de lado la justificación dramática, la ley de causa y efecto (además de destruir las tres unidades aristotélicas de tiempo, espacio y acción) cualquier cosa puede justificarse en la trama del autor inglés. Sus modos de forzar el verosímil (concepto alejado de su impronta dramática) o de modificar la trama abren el camino al drama contemporáneo. En Shakespeare la riqueza narrativa, la osadía en cuanto a los conceptos y peripecias, está por encima de cualquier justificación dramática.

La lectura aquí, en esta versión de Catani, es el puente que rompe la posibilidad heroica, que desmorona cualquier intento épico.

La operación técnica está a la vista. Al igual que el análisis, las traducciones, los comentarios sobre el texto. Todo forma parte de la máquina escénica. La lectura como procedimiento escénico, la traducción como una instancia de conflicto hacen de *Si es amor de verdad me dirás cuanto entonces* es una obra que se pregunta cómo leer un clásico y cómo continuar esa lectura en escena porque aquí leer implica el despliegue de una dramaturgia.

La lectura y la actuación como dos instancias que conviven, que están separadas y que son registros distintos al momento de abordar una lengua. En ella habita el procedimiento de traducción. La anécdota de Antonio y Cleopatra queda en un segundo plano, descuartizada por sus propias palabras.

El espacio de lectura es también la posibilidad de pensar el texto. En esta puesta, la trama no lleva nunca al espectador a olvidarse de la mecánica que sostiene la obra. El dispositivo escénico está construido para hacer pensar y desmenuzar lo que se ve, no para adentrarse en una anécdota.

La idea de un contexto desplazado del texto original (un modo de hacer aún más evidente el problema central al momento de llevar a Shakespeare a escena ligado a la distancia epocal) se convierte en materia dramaturgica. Pero esto no

ocurre a partir de un procedimiento de adaptación. Catani señala todo el tiempo que está uniendo mundos diversos y que en esa articulación hay tensiones. Un bricolaje tal como lo definía Levi Strauss. Una estructura construida a partir de fragmentos que vienen de mundos diversos, opuestos y que en esa articulación encuentran un sentido nuevo. La estética de Catani es relacional porque esas uniones solo son posibles en el espacio escénico. La realidad, cuando llega a escena, debe convivir con el artefacto técnico que modifica su sentido. De algún modo esta versión de *Antonio y Cleopatra* habla de los sujetos atravesados por la técnica. Los vínculos tienen siempre una forma de mediación ligada a los aparatos de sonido, los videos, las separaciones que construyen el espacio escénico. Casi nunca vemos los cuerpos solos, despojados, resolviendo por sí mismos una escena que está contenida por un arsenal mecánico.

La lectura simultánea hace que la palabra pierda su significación y se convierta en un efecto sonoro. La palabra se desintegra. Lo contemporáneo reside en someter a Shakespeare a reglas, a transformaciones (giros) del lenguaje

La representación no ocurre nunca porque el espacio atenta contra la idea de representación. Lo que allí ocurre es del orden de la lectura y los procedimientos. Es la simultaneidad técnica, tanto humana como sonora, lo que compone la dramaturgia. El diálogo entra en crisis, se convierte en una instancia intervenida, cargada de interferencias. El conflicto está entre los sujetos intérpretes y la técnica y este vínculo es el que produce un pensamiento escénico.

Escuchar se vuelve una tarea compleja que también desintegra los cuerpos. El esfuerzo está en la voz de una manera que se disocia del cuerpo. Las situaciones se cortan, se sintetizan, se desarman. El texto es desglosado, destripado.

Cuando se llega a la instancia de actores parlantes se logra esa mutación técnica que parece ser el propósito de la puesta. Allí la abstracción le gana la batalla a la figuración de la historia, de un desarrollo narrativo. Los conceptos de la obra se desprenden de la anécdota original para ir a buscarlos (y hallarlos) en otros lugares del afuera, encuadrados en el Espacio de militancia. Los testimonios en su cariz documental, vienen a discutir la idea de revolución. La variante épica a la que podemos enfrentarnos en la contemporaneidad. Pero si pensamos la revolución siempre lo hacemos desde la imposibilidad o la excepcionalidad. Nuestra época se define en el fin de la revolución como algo que se añora pero que, tal vez, no regrese nunca. Si el teatro shakesperiano se desenvuelve desde la acción, si sus personajes tienen poder y, por lo tanto, se ven más decididos y osados frente a la posibilidad de actuar, nuestra época no sabe cómo contener esos arrebatos épicos. Todo lo que en Shakespeare se

vive como normalidad sería hoy una forma de la inadaptación. Los cuerpos shakesperianos están en un movimiento que propicia la batalla, prestos a sacar la espada, a cruzarse en una pelea, a conquistar territorios, a montarse a un caballo. Conductas que en nosotros son infrecuentes, anómalas, imposibles, desestimables por carecer de la voluntad adaptativa de nuestro tiempo. Solamente al ver esos cuerpos aferrados a los libros, a la lectura, atrincherados en una estructura que no les da mucho margen de movimiento, llegamos a asumir que nuestros cuerpos han sido fosilizados en todos los siglos que nos separan del autor isabelino.

Entonces se produce un desplazamiento de lo escénico a la instancia documental (esta obra estrenada en el 2011 parece anticipar las formas híbridas en el teatro) allí la militancia actual, en torno a la soberanía alimentaria y en contra del monocultivo de soja construye una parte del montaje con una instancia dramaturgica ajena. El vínculo es inesperado y solo posible en esa escena que crea Catani.

¿Dónde está el poder hoy? Parece ser la pregunta que el texto de *Antonio y Cleopatra* dispara en la autora de *Si es amor de verdad me dirás cuanto entonces*. Porque frente a esa contundencia de los cuerpos de los reyes nuestra idea de poder invisible, financiero, digital, vigilante hace de esa diferencia el principal obstáculo para llevar un texto shakesperiano a escena. Catani se propone entonces, hacer de esa dificultad una arquitectura dramaturgica y es allí donde ella encuentra los sentidos que se escaparían si se quedara demasiado pegada al texto. El espacio cerrado de la escena se deja invadir por el afuera (por lo real) pero debe atarse a su lógica.

En la última parte el espacio de poesía ensaya el fragmento sintético que expuso Heiner Müller en toda su obra. Allí el texto parece condensarse, reescribirse, porque toda la obra podría leerse (multiplicando las lecturas) como el trabajo de un dramaturgista que busca, investiga, agrega información, desanda, desarrolla, devela, traduce, compara traducciones, yuxtapone ideas, abre el texto como si fuera un matadero para que la sangre shakesperiana se derrame en escena.

(*) Es periodista, docente e investigadora de la UNLP. Escribe en las secciones Ideas y Escenarios de la *Revista Ñ* y en los suplementos *Las 12* y *Soy (Página12)*.

SI ES AMOR DE VERDAD (IF IT BE LOVE INDEED)

A partir de *Antonio y Cleopatra*, de William Shakespeare

Estreno

Estrenada en el marco del Proyecto Clásico, en el C.C. Ricardo Rojas.

Presentaciones

VIII Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), 2011.

Teatro Princesa de La Plata (Sala Teatro Lucía Febrero), 2012.

Premios

XV Edición Premio Mayor Teatro del Mundo (UBA). Adaptación, 2012.

Publicaciones

Texto publicado por la Editorial de la UNLP, *Cartografías de la Fragmentación*, 2017.

Ficha técnica y artística

Autores Beatriz Catani y Quico García

Actuación: María Amelia Pena, Julieta Ranno, Germán Rétola, Paula Salomón, Juan Manuel Unzaga / Voz en *off*: Beatriz Catani

Colaboración artística: Alicia Erregue, Angélica Troitiño, Alejandra Cáceres, Aldana Noval, Beatriz Silva, Brenda Obach, Consuelo Machicote, Cristina Piñero, Elba Alcaraz, Eleonora Pérez Aznar, Ester Cereceda, Florencia Aguerrebehere, Gisel Chiodi, Isabel Tabarosa, Laura Mateos Amido, Raquel Villegas Susana Iacobino, Virginia Sosa, Okupas del Anden (Vieja Estación La Plata), Teatro Comunitario de City Bell La Caterva, Chiche Salerno, Julio Cortes y Las Furiosas

Asistente de dirección y producción: Sebastián Pirone

Diseño de escenografía e iluminación: Margarita Dillon

Diseño de sonido: Santiago Martiarena

Diseño de vestuario: Eduardo de Crisci

Realización audiovisual: Marcelo Tonini

Fotografía: Julio Isla

Producción: C.C. Ricardo Rojas (UBA)

Coproducción: Instituto Nacional del Teatro (INT), Roberto Malkassian, Sala Teatro Lucía Febrero

ACERCA DE *SI ES AMOR* / por Beatriz Catani

Fragmento de una entrevista de Jorge Dubatti

JD: ¿Cuáles fueron los principales lineamientos de la versión?

BC: Una de las primeras decisiones que tomamos con Quico al trabajar con esta tragedia de Shakespeare fue pensar la obra en la Lengua y no en el Cuerpo. Primero porque nos parece que es en la sonoridad de sus textos –en particular en su propia lengua–, su ritmo, su fluencia, la singularidad vital de toda su organización textual –lo que va construyendo la exuberancia de sus mundos– y lo que produce un verdadero efecto hipnótico.

Por eso el trabajo sobre el decir, la forma de la palabra, la búsqueda en nuestro idioma de sonoridades de la lengua inglesa y las distorsiones de las voces al modo de la ópera contemporánea. Trabajo que nos permitió también dar cuenta de las múltiples lecturas y las innumerables puestas que se han hecho y hacen de sus obras, otro de nuestros intereses.

Segundo por nuestra idea de que el cuerpo trágico no es un cuerpo contemporáneo, que hay una imposibilidad de pensar/abordar un cuerpo trágico desde la actuación contemporánea. Menos aún *Antonio y Cleopatra*, cuyo tono es heroico, grandioso y cómico a la vez, y esa grandilocuencia muchas veces, podría deslizar la tragedia hacia lo paródico.

Fragmento de una entrevista de David Jacobs (*Revista Picadero*)

D.J. Tuve la impresión, luego de ver la obra, que trabajaste a partir del texto, como si dijeras “voy a montar este texto para entenderlo teatralmente, para lograr develar su misterio en la escena misma”.

B.C. La obra, como te decía, es excesiva, agotadora; abre en cada situación, y en cada personaje variadas perspectivas, y siempre se está condenado a dejar afuera demasiadas cosas.

Nuestra idea fue desde un primer momento hacernos fuertes en nuestra imposibilidad, o sea en nuestra conciencia de imposibilidad. Por eso las decisiones de las que hablaba en un principio: territorializar la tragedia (con la construcción

de un dispositivo escenográfico) y la idea de fragmentación, ese mecanismo por el cual, los actores, con hegemonía de las voces, entran y salen de Shakespeare.

D.J. Se advierte un trabajo profundo y muy detenido con los actores. ¿Cómo fue el proceso para esta obra?

B.C. El trabajo ha sido muy intenso con todo el equipo. Han sido pocos meses pero muy agotadores. Cada elemento requería mucha atención por su complejidad: la construcción del espacio, (con el agregado de que fuera desmontable en cada función), el sonido por la enorme variedad de audios y grabaciones. Y, por supuesto, los actores. La obra exige una gran concentración, dar atención a varios planos a la vez. Requiere de ellos una primera generosidad y es la del desplazamiento de su “yo” a un mecanismo. Ellos son parte de algo. La actuación en toda obra es, o tendría que ser, un poco así, pero aquí es arrolladoramente así. O se lo comprende o te pasa por encima. No hay otra posibilidad.

El actor tiene que trabajar por niveles. Un primer nivel es actuar el fragmento que le corresponde –fragmentos que reciben por parlantes u otros dispositivos–, apoyados en una forma del decir, con distorsiones y otras musicalidades, y de ahí relacionarse con otro actor-fragmento. Es decir, poder vincularse desde los audios y el mecanismo, y no ya solo desde la energía y el cuerpo.

Y a la vez requiere de cada movimiento la mayor precisión en cuanto a espacio y tiempo. Solo así cada movimiento empieza y termina, y puede darse una continuidad y un seguimiento de la historia.

La clave de funcionamiento no va solo ligada a una energía o estado, sino –y conjuntamente con el estado– a una forma del decir. En todo caso desde esa forma del decir, esas distorsiones y seguimientos de audios en distintas lenguas, se produce el estado.

Fue un trabajo en muchas direcciones: con el espacio, con los textos (de lecturas y revisiones de traducciones), de escucha y visionado de películas y selecciones de fragmentos de audios, de filmaciones de mujeres de teatros comunitarios de distintos barrios y de militantes políticos. Y hasta, en cierta forma, pude actuar un poco, disfrutando la grabación de algunas escenas que aparecen en off.

Y, con la sensación de estar siempre acompañada, porque volver a los textos de Shakespeare es siempre una renovación y una posibilidad de encontrar más. Fascinante.



Espacio Político: cuatro discursos (A. y G. escuchan al militante ecologista).



Espacio Mujeres de Afuera: intervención de mujeres de teatros comunitarios de La Plata y periferia.



El Espacio de Poesía tiñe de rojo el final.

SI ES AMOR DE VERDAD

ESPACIO

C.C. Ricardo Rojas (Sala La Cancha).

DISPOSITIVO ESCÉNICO-LUMÍNICO

Una estructura blanca iluminada con tubos fluorescentes interiores. Este espacio-caja blanca está dividido por cinco puertas corredizas en espacios internos:

Dos frontales: a la izquierda “espacio de lectura”, a la derecha “espacio de actuación”.

Tres al fondo: “espacio político”, “espacio de mujeres de afuera”, “espacio poesía”.

Al borde de esta estructura, integrándose, una mesa para las operaciones de video y sonido.

AUDIOS

Se utilizan cincuenta y siete audios tomados de diferentes películas en lengua inglesa y tres en lengua española.

VOZ EN OFF

Lecturas realizadas por Beatriz Catani (veintitrés fragmentos).

INTÉRPRETES (CINCO): G., JM., J., P., YA.

Los cinco Ingresan a la escena (dispositivo escénico), con su parlante y sus libros; y conecta cada uno su parlante a la mesa de audio.

De este modo, a través de:

- a) el uso del dispositivo escénico (a la manera de cinco cajas vinculadas),
- b) los audios que reciben de la mesa de operaciones,
- c) las lecturas que hacen y
- d) diferentes mecanismos físicos,

tratan de poner en funcionamiento una representación teatral imposible a través de once espacios (Roma, Alejandría, alrededores de Alejandría, Puertas de Alejandría, Sicilia, Partia, Egipto, Atenas, Monte Mesina, Galera de Pompeyo,

Batalla de Actium) con más de treinta y siete personajes (más algunos oficiales, sirvientes, soldados, acompañantes y mensajeros).

Escenas

ACTO I

Presentación. Cincuenta veces cornudo. Los retratos de Antonio. Fulvia is deth. Díganle que estoy bailando. Hay motivos más poderosos: los sí. Our separation.

ACTO II

I'm not married. Retratos de Cleopatra. Nos conocemos, Señor. ¿Está casado? Niño Baco.

ACTO III

Mundo. Gentil Octavia / Encantadora. Actium, Primera Parte: Por mar, por mar. Segunda Parte: Discursos Militantes (Capítulo I). Tercera Parte: La nada toda nada. Cuarta Parte: ¿A dónde me llevaste Egipto? Quinta parte: Pensar y morir. La Traición. La Luna Eclipsada.

ACTO IV

Cartas cruzadas: Octavio, Antonio Enobarbo: The time of universal peace is near. Malos Augurios. Discursos Militantes (Capítulo II). Todo se ha perdido. Díganle que estoy muerta. Un novio en mi muerte. Mujeres.

ACTO V

César está conmovido. Cleopatra al oído: El día brillante pasó, para las tinieblas estamos. De mujer nada queda en mí / Dos voces: Y Roma se tragará este cuerpo. Fortinbrás: ¿Dónde está la escena? Los textos que quedan.

SI ES AMOR DE VERDAD

Los cinco intérpretes, G., JM., J., P. y A.) ingresan al espacio desde la parte posterior del dispositivo (o caja blanca). Cada uno con su parlante y sus libros.

J. y A. al espacio de actuación.

JM., y P. al de lectura.

G. cierra las puertas entre ambos espacios.

Los audios en idioma inglés corresponden en su mayoría a producciones de la BBC y son operados desde la mesa adjunta, a pedido de los intérpretes.

La Voz en Off (en español) es operada de modo directo por los intérpretes, en especial por G.

ACTO I

1. ALEJANDRÍA. PRESENTACIÓN

Música.

En espacio Lectura, P. y JM., sobre música.

P.: –(Lee.) Antony and Cleopatra. Act 1 Scene 1.

JM.: –(Lee.) Alejandría. Entran Demetrio y Filón.

Fin de música.

Audio de inicio en inglés.

Los intérpretes siguen el audio con su parlante:

En espacio Lectura, –sobre el audio–; P. lee en inglés, JM. lee una traducción al español.

En espacio Actuación –sobre el audio– J., otra traducción en español. A. como un eco repite algunas palabras.

G. en un espacio intermedio entre las dos zonas y con varios libros, acentúa las diferencias de algunas palabras, siguiendo otra traducción.

En espacio Lectura.

P.: –“Nay, but this dotage of our general’s O’er flows the measure.
Those his goodly eyes, that o’er the files and musters of war have

glowed like plated Mars, now bend, now turn the office and devotion on their view upon a tawny front.

His captain's heart, which in the scuffles of great fights hath burst the buckles on his breast, reneges all temper and is become the bellows and the fan to cool a gipsy's lust".

JM.: –Filón: “No, pero esta adoración del general rebasa la medida. Esos buenos ojos suyos que sobre las filas y muchedumbres de la guerra, brillaban como el planeta Marte, ahora se doblegan, ahora vuelven el oficio y la devoción de su vista hacia una frente morena: el corazón de su capitán, que en las refriegas de las grandes batallas ha reventado las hebillas de su pecho, reniega de toda templanza y se ha convertido en el soplillo y el abanico para refrescar la lujuria de una gitana”.

En espacio Actuación.

J.: –Filón: “No pero esa chochez de nuestro general desborda la medida. Sus ojos gallardos que en el frente de las filas de formación de guerra brillaban como un Marte plateado, ahora se inclinan y oficio y devoción de su vista se centran en un rostro moreno. Su corazón de mando que en el fragor de grandes batallas reventaba las hebillas del pecho, renuncia a todo temple, para pasar a ser el fuelle y abanico que le enfría el ardor a una gitana”.

G.: –“Egipcia fogosa”.

Música.

En espacio Lectura.

“Mira por donde vinieron: toma buena nota y verás en él el triple pilar del mundo transformado en el bobo de una ramera”.

En espacio Actuación.

“Ahí vienen. Presten atención y verán en él a uno de los tres pilares del mundo transformado en tonto de una zorra. (Miren y vean)”.

G.: –“Loco de una puta”.

Continúa audio de inicio en inglés.

En espacio Lectura: JM. y P. se sientan. P. lee en inglés los textos de Cleopatra y JM. Lee en español los textos de Antonio.

En espacio Actuación, J. dice en español los textos de Cleopatra.

(Nota: siempre los parlantes cercanos al oído, el tiempo y ritmo lo establece el audio que siguen).

J. (CLEOPATRA):—Si es amor de verdad dime cuánto entonces.

G.: —Entra un mensajero. (Mensajero). Señor, Nuevas de Roma.

JM. (ANTONIO):—No me molesten.

J. (CLEOPATRA):—No, escúchalas Antonio, acaso Fulvia está enojada... o quien sabe el imberbe César ha enviado sus órdenes. Haz esto o Haz aquello, conquista tal reino, libera tal otro. Hazlo o te vamos a condenar.

JM. (ANTONIO):—How, my love?

J. (CLEOPATRA):—Que no puedes quedarte acá más tiempo. Tu despido de César ha llegado Antonio. ¿De Fulvia, de César? ¿De ambos? Te sonrojas Antonio, o es como se avergüenzan tus mejillas cuando te chilla Fulvia. Llama a los mensajeros.

JM. (ANTONIO):—¡Disuélvase en el Tiber Roma y el extenso arco del bien dispuesto Imperio caiga! Mi espacio es este. Los reinos son arcilla. La nobleza en la vida es hacer esto. (*La abraza.*) Ha de entender el mundo que no tenemos par.

J. (CLEOPATRA):—¡Excelente falsía! ¿Y él por qué se ha casado con Fulvia, si no la ama? Pareceré la tonta que no soy. Antonio será el que es.

JM. (ANTONIO):—Pero por Cleopatra movido. No perdamos el tiempo con tensas discusiones. Ni un minuto de nuestras vidas debe alargarse sin algún placer.

J. (CLEOPATRA):—Escucha a los mensajeros.

JM. (ANTONIO):—Bah reina peleadora a quien le sienta todo, reír, refunfuñar, llorar, cuyas pasiones se afanan todas siempre por convertirse en bellas y admiradas. Ni un mensajero, excepto tuyos, y los dos solos saldremos esta noche por las calles a ver las ídoles del pueblo.

G.: —Se retiran Antonio y Cleopatra. Y así es como se van sin llegar a escuchar las noticias de Roma.

Cierre de Audio.

2. CINCUENTA VECES CORNUDO

En espacio Lectura.

G. Y JM.: –(*Leen.*) Alejandría. Entran Enobarbo, Lampirio, un adivino, Ranio, Lucilio, Carmia, Iras, el eunuco Mardión y Alexas.

G. conecta voz off. Sobre la voz, JM. lee el mismo fragmento y G. interrumpe la lectura y la Voz off, –activando y desactivando el reproductor–, para hacer conocer sus propios pensamientos, que llamaremos “Texto de Notas”.

CARMIA: –Señor Alexas, querido Alexas, lo más Alexas, casi el más absoluto Alexas, ¿dónde está el adivino que tanto alabaste ante la reina? Ojalá yo encontrara a ese marido que, según dices, tendría que cargar de guirnaldas sus cuernos.

G.: –(*Interrumpiendo.*) (*Texto de Notas.*) “...tendrá que cargar de guirnaldas sus cuernos”. Por los animales destinados al sacrificio que iban con guirnaldas de flores colgando de los cuernos... A paso horondo con las guirnaldas (colgando) a que se los despansurre. ¡Qué imagen!

Sigue Voz en Off. Y lectura en simultáneo de JM.

ALEXAS: –Adivino.

ADIVINO: –¿Qué deseas?

CARMIA: –Es este el hombre. ¿Sos señor quien sabe cosas?

ADIVINO: –Algo leo en el libro sin fin de los secretos de la naturaleza.

ALEXAS: –Muéstrenle sus manos.

ADIVINO: –Vas a ser más quien ame que la amada.

CARMIA: –Prefiero calentarme con la bebida el hígado.

ALEXAS: –Mejor escúchalo.

CARMIA: –Muy bien entonces alguna fortuna excelente, que me casaré con tres reyes en una misma mañana y enviudaré de los tres. Que tendré un hijo a los cincuenta y Herodes de Judea le rendirá homenaje.

G.: –(*Interrumpiendo.*) (*Texto de notas.*) ...“Herodes de Judea le rendirá homenaje”... Herodes, Él que manda matar a todo menor de 2 años (que anduviera) vivo y coleante por Judea... Vivo y coleante.

Sigue Voz en Off. Y lectura en simultáneo de JM.

- ADIVINO: –Vas a vivir más que la dama a quien servís.
CARMIA: –Bien me gusta la larga vida más que los higos.
ADIVINO: –Fortuna más feliz has visto y probado que la que se avecina.
Vuestras fortunas se parecen.
IRAS: –¿Pero en qué?, ¿pero en qué?, dame detalles.
ADIVINO: –He dicho.
IRAS: –¿No tengo ni una pulgada más de fortuna que ella?
CARMIA: –¿Y si tuvieras una pulgada más de fortuna que yo, donde elegirías que estuviera?
IRAS: –No en la nariz de mi marido.
G.: –(*Interrumpiendo.*) (*Texto de Notas.*) ... “No en la nariz de mi marido”...
Es decir Iras prefiere otra protuberancia del marido. También Cleopatra le dice a Antonio: “Ojalá yo tuviera tus pulgadas”.
JM.: –Sí también dice Cleopatra: “Feliz caballo que llevas el peso de Antonio, muévelo, muévelo... Con brío, caballo, ¿sabes a quien mueves? Es el semi-Atlas de esta tierra, es el brazo y borgoñeta de los hombres”.
G.: –Sí, sesgadamente (a modo oblicuo) alude al bulto.

En espacio Actuación.

J. y A. de espaldas, con el cuerpo en torsión hacia atrás.

- J. Y A.: –AHHH ¡la fortuna de él, la fortuna de él! Que se case con una mujer que no funcione, dulce Isis te lo imploro y que además se le muera, y dale otra peor y que una peor siga a otra peor, hasta que la peor de todas lo siga a carcajadas hasta la tumba, cincuenta veces cornudo. Buena Isis, escucha este ruego, aunque me niegues una cosa de más peso, bueno Isis, te lo imploro.

Repiten. Queda solo J. cada vez más acelerado.

Risas.

JM. y G. espían.

P. desde espacio Lectura y en inglés y A. en español desde espacio Actuación realizan una prueba de velocidad creciente sobre audio en inglés.

- A. (CARMIA): –Iras (Amén buena diosa este ruego del pueblo). Pues así como rompe el corazón ver a un hombre apuesto con una esposa ligera de cascos, igualmente es una pena mortífera observar a un sucio canalla sin cuernos. (*Risas.*)
- P.: –Amen, dear goddess, hear that prayer of the people! For, as it is a heart-breaking to see a handsome man loose-wived, so it is a deadly sorrow to behold a foul knave uncuckolded. (*Risas.*)

Crece lo festivo.

3. LOS RETRATOS DE ANTONIO (ROMA)

En espacio Lectura.

(Sobre traducciones de Pablo Ingberg y Luis Astrana Marín.)

La lectura de ambos señala la diferencia de los modos de traducción

- JM.: –(*Lee.*)¿Dónde está Antonio?
- G. (CÉSAR): –De Alejandría las noticias son estas: bebe, pesca y derrocha las lámparas nocturnas en juergas, no es más hombre que Cleopatra, ni es más femenina la reina de Ptolomeo que él, apenas si recibe o admite que hay colegas. Vais a encontrar allí a un hombre que es resumen de todos los defectos que los hombres practican.
- JM. (CÉSAR): –Aquí las novedades de Alejandría: pesca. Bebe y gasta en orgías las lámparas de la noche.
- G. (CÉSAR): –Ay Antonio deja tus parrandeos lascivos. Cuando fuiste expulsado de Mutina, la vez en que mataste a Hircio y Pansa, los cónsules, pisando los talones el hambre te siguió, contra el cual combatiste, aunque exquisitamente te criaron, con aguante que ni un salvaje tiene. Bebiste de verdad orina de caballos y el charco iridiscente que las bestias rechazan. Tu boca se dignó a la baya más dura de la más ruda zarza. Sí, como el ciervo cuando cubre el pasto la nieve, paciste en la corteza de árboles. En los Alpes se cuenta que comiste carne en verdad tan rara que algunos se murieron de mirarla. Y todo eso –hiere tu honor que yo ahora lo diga– lo aguantaste. Al modo de un soldado tan bien que tu mejilla ni enflaqueció siquiera.

JM. (CÉSAR): –Antonio deja tus lascivas francachelas. Cuando en otra época fuiste echado de Módena, donde mataste a los cónsules...

G. y JM. a la vez, cada uno con su libro.

G. (CÉSAR): –Concedamos en que no haya mal en sacar del lecho de los Ptolomeos un goce, en dar un reino a cambio de alegría, sentarse y seguirle las rondas del brindis a una esclava, tambalearse en las calles de día, andar a golpes con bribones sudados. Digamos que le sienta –y ha de ser muy extraña la compostura de uno al que eso no consigue mancharlo– pero Antonio no puede excusar sus tachas cuando en nosotros cae todo el peso de su liviandad...

JM. (CÉSAR): –Convengamos en que no es una falta revolverse en el lecho de los Ptolomeos, dar un reino por una carcajada, sentarse y alternar bebiendo con un esclavo, tambalearse de borrachera por las calles en pleno mediodía y darse puñetazos con bribones que huelen a sudor. Decir que esto le conviene –y será preciso que su organismo sea de una rara composición– para no ensuciarse con esas cosas. Pero Antonio no tiene ninguna excusa por sus mancillas, cuando su ligereza nos impone tan pesado fardo.

4. EN ALEJANDRÍA. DÍGANLE QUE ESTOY BAILANDO

G. se asoma a espacio Actuación.

A.: –¿Dónde está?, ¿dónde está, Antonio?

Audio en inglés (BBC).

Sobre el audio, leen cruzados los espacios de Actuación y Lectura.

JM. en inglés y J. en español / P. en inglés y A. en español.

CLEOPATRA: –¿Dónde está? A ver dónde está, con quién y qué está haciendo. No los mandé yo. Si lo encuentran más bien triste, le dicen que estoy bailando; si está alegre, (reporten) que me enfermé de pronto. De prisa y regresen.
See where he is, who's with him, what he does. I did not send you.

If you find him sad, say I am dancing, if in mirth, report that I am sudden sick Quick, and return.

- CARMIA: –Me parece que si lo amas de verdad no estás siguiendo el método mejor para lograr lo mismo en él.
- CLEOPATRA: –¿Qué tengo que hacer que no esté haciendo?
- CARMIA: –Ceder en todo, no contradecirlo en nada.
- CLEOPATRA: –Muy tonta tu enseñanza, así seguro lo perdería.
- CARMIA: –No vayas tan lejos. Que tengas cuidado querría. Sucede con el tiempo que es usual odiar lo que tenemos. Viene Antonio.

Silencio.

5. FULVIA IS DETH

En espacio Lectura P y JM.

- P.: –Fulvia is deth.
- JM.: –Sir?
- P.: –Fulvia is deth.
- JM.: –Fulvia?
- P.: –Deth.

P y JM. quedan repitiendo esta lectura.

En simultáneo en espacio Actuación.

- G.: –(*Texto de Notas.*) Fulvia es la primera mujer romana de Antonio. “Un alma grande se ha ido. Y es lo que yo deseaba”, dice Antonio... Ella es buena, cuando ya no está más. La mano que la echó querría ahora traerla...

Audio en inglés (BBC).

J. escuchando, con el oído sobre su parlante, intenta reproducir el texto con la misma velocidad y sonoridad que el audio que recibe.

G. interrumpe con Textos de Notas.

- J.: –Ay amor falsísimo ¿Y los frascos sagrados que debieras llenar con doloridas aguas?
- G.: –(*Texto de Notas.*) Con lágrimas de tu dolor...
- J.: –Ahora veo. Ahora veo, en la muerte de Fulvia, que la mía va a ser igual. Por favor date vuelta y echa a llorar por ella. Dame el adieu después y dime que las lágrimas pertenecen a Egipto. Bien, actúa una escena de excelente doblez, de modo que semeje perfecto honor.
- G.: –(*Texto de Notas.*) Frascos lacrimatorios... (“los frascos sagrados que debieras llenar”) ...eran botellas de agua que los romanos tenían la costumbre de poner en las urnas de sus muertos (Finito).

G. pasa a espacio Lectura.

6. EN ROMA. HAY MOTIVOS MÁS PODEROSOS: LOS SÍ

En espacio Lectura, JM. y G.

- JM.: –Sí. No es solamente la muerte de Fulvia lo que llama Antonio a Roma.
- G.: –Sí. Son motivos más poderosos (los que lo llaman).
- JM.: –Sí. Nuestro pueblo inconstante: su afecto nunca se liga a quien lo merece hasta que han pasado ya sus méritos... (Él que está fue deseado tan sólo hasta que estuvo. Y el caído, a quien no aman hasta que ya no sirve, es querido al faltar).
- G.: –Sí. La tranquilidad, enferma a fuerza de reposo, busca remedio en cualquier cambio desesperado. (La paz es la enfermedad que se come al cuerpo político).
- JM.: –Sí. Calientes incursiones en Italia, los habitantes de las costas no tienen valor para resistirlos y los jóvenes se rebelan exasperados.
- G.: –Sí. Este cuerpo del vulgo, tan semejante a un junco... que va y viene, vaga en la corriente, obedeciendo la variable marea para pudrirse con el movimiento.
- JM.: –Sí. El sólo nombre de Pompeyo nos inspira más miedo que el de su ejército. *Vergüenza...*
- G.: –(*Texto de Notas.*) Lo dice por Pompeyo Padre.

- JM. Y G.: –Sí. Muchas cosas semejantes a la crin del caballo existen aunque no tengan todavía el veneno de la serpiente.
- G.: –(*Texto de Notas.*) Creían que una crin de caballo sumergida en agua estancada se convertía en un ser viviente, un monstruo.
- JM. Y G.: –Sí.

7. FIN DE ACTO. OUR SEPARATION

En espacio Lectura.

- P.: –Our separation so abides and files that thou, resinding here, goes yet with me, and I, hence fleeting, here remain with thee.
- JM.: –Nuestra separación permanece y se va. (De modo que), aunque estés aquí, vienes conmigo, y yo, por más que parta, me quedo aquí contigo. Es hora de irnos. ¡Vamos!

Audios de este acto: Música de Inicio - Cu Cu - Dancing, Fulvia - O most false love - Our separation.

Voz en Off: Adivino.

ACTO II

1. ROMA. I'M NOT MARRIED

En espacio Lectura, P, G. y JM. escuchan Voz en Off.

P. lee en simultáneo en inglés.

G. interrumpe.

- VOZ EN OFF: –Roma. Entran primero Enobarbo y Lépido / Conversando por una puerta, entran Antonio y Ventidio / Y conversando por otra puerta, César, Mecenas y Agripa. Toque de trompetas.
- (CÉSAR): –Bienvenido a Roma.

- (ANTONIO): —Muchas gracias César.
- (CÉSAR): —Se reirán de mí si por nada o por algo pequeño si yo dijera que me siento ofendido.
- (ANTONIO): —La verdad es que a fin de sacarme de Egipto Fulvia hizo la guerra aquí por lo cual yo, fui pretexto sin quererlo, y por lo tanto pido perdón en la medida que le cuadra a mi honor inclinarme en tal caso.
- G.: —(*Interrumpe.*) (*Texto de Notas.*) “Ignorante motivo”, “pretexto sin quererlo”, Plutarco cuenta que Fulvia le hizo la guerra a Octavio para traer a Antonio hacia Italia. (Lo tenían de un lado a otro como bola sin manija al pobre.)

Sigue Voz en Off.

- (LÉPIDO): —Muy notablemente hablado.
- (MECENAS): —No insistan más en las quejas recíprocas. Olvidarlas bastante sería recordar que la urgencia presente pide armonías.
- (ENOBARBO): —Que la verdad hay que callarla casi lo había olvidado.
- (CÉSAR): —No puede ser que sigamos amigos si nuestros caracteres difieren en sus actos. Con todo, si supiera qué aro nos uniría firme, de punta a punta del mundo, iría a buscarlo.
- G.: —(*Interrumpe.*) (*Texto de Notas.*) La imagen del aro se relaciona con la que se coloca alrededor de un barril, y mantiene la unión de las tablas que lo conforman... Donde se vierte el báquico líquido.

Sigue Voz en Off.

- (AGRIPA): —Permiso César. Tienes una hermana del lado materno, nuestra admirada Octavia, y ahora el gran Marco Antonio es viudo.
- G.: —(*Interrumpe.*) (*Texto de Notas.*) “Lado materno” porque de padre y madre tenía otra hermana Octavia (Y él Octavio...)

Sigue Voz en Off.

- (CÉSAR): —No digas esas cosas Agripa, si escucha Cleopatra castigaría muy justamente la temeridad de tus palabras.
- (ANTONIO): —No estoy casado César...

En espacio Actuación.

J. Y A.: —¿Qué?

En espacio Lectura.

P.: —(*Lee.*) I am not married.

En espacio Actuación.

J. Y A.: —¿Qué?

En espacio Lectura.

P.: —(*Lee.*) I am not married.

En espacio Actuación.

J. Y A.: —¿Qué?

En espacio Lectura.

G.: —(*Interrumpe.*) Dejen que Agripa siga hablando. (*Y vuelve a conectar Voz en Off.*)

Sigue Voz en Off.

(ANTONIO): —César permite a Agripa que siga hablando.

(AGRIPA): —A fin de mantenernos en amistad perpetua para que sean hermanos, y atar los corazones con un indisoluble lazo, que tome Antonio a Octavia por esposa, cuya belleza exige marido no inferior al mejor de los hombres. Con este matrimonio tantos celos pequeños, que ahora parecen grandes, y tantos grandes miedos, que ahora implican peligros, pasarán a ser nada. Lo cierto será cuento cuando ahora medios cuentos son ciertos. Su amor a ambos tras ella, ha de atraer el uno al otro, y todos los demás a

ellos. Perdón por lo dicho pero es un pensamiento no actual sino estudiado. Rumiado en el deber.

JM. (LÉPIDO): —(*Lee.*) Felizmente y amén.

G.: —(*Interrumpe.*) (*Texto de Notas.*) Como la diosa Isis y su forma vaca.

VOZ EN OFF: —Se retiran y siguen conversando por las puertas, César, Antonio, Lépidio, Ventidio.

Toque de trompetas. (*Baja el audio paulatinamente.*)

P. G. y JM. escuchan cada vez más cerca del reproductor.

VOZ EN OFF: —Le siguen Enobarbo, Agripa y Mecenas.

(MECENAS): —Tenemos motivos para estar contentos de que las cosas se hayan digerido tan bien. ¿Estaban bien en Egipto?

(ENOBARBO): —Sí señor dormíamos el día, desconcertándolo, y encendíamos la noche bebiendo.

(MECENAS): —Ocho jabalíes asados enteros en un desayuno y nada más que doce personas allí. ¿Es cierto?

(ENOBARBO): —Eso no fue nada más que una mosca al lado de un águila. Hemos tenido, en materia de festines, cosas mucho más monstruosas y dignas de ser contadas. Ya las oirán.

Los tres (P, G. y JM.). Risas.

2. EN ALEJANDRÍA. RETRATOS DE CLEOPATRA

En espacio Actuación.

A. Y J.: —(*A los saltos.*) Yo la he visto una vez dar cuarenta saltitos por una calle pública, y perder el aliento, y así jadeante hablar haciendo del defecto, perfección, de tal modo, que incluso sin aliento, poder ella exhalaba.

La edad no la marchita, ni el hábito enmohece su variedad sin fin. Otras mujeres hartan apetitos que nutren, pero ella da más hambre donde más satisface. Pues las cosas más viles sientan tan bien en ella, que hasta los sacerdotes la bendicen si está desenfadada.

En espacio Lectura.

Combinación de audio en inglés y lectura en español.

Inicia escuchándose audio en inglés y muy bajo la lectura.

Se va invirtiendo hasta escuchar solo la lectura en español.

La barca donde ella iba, como un bruñido trono, ardía sobre el agua. La popa oro batido, velas purpúreas, tan perfumadas que el viento de amor enloquecía. Los remos eran plata, que iba golpeando al ritmo de las flautas, y hacían que el agua que batían los siguiera más rápido. Como amando los golpes. En cuanto a su persona, vuelve mendiga toda descripción: reclinada dentro del pabellón –seda con hilos de oro–, superaba a esa Venus en que la fantasía a la naturaleza sobrepasa. A ambos lados, niñitos con hoyuelos, cual Cupidos sonrientes, y abanicos de colores, cuyo viento, diría, encendía la piel delicada que enfriaban, haciendo entonces lo que deshacían.

En espacio Actuación.

J. dice el texto con un mecanismo físico de rebotes.

A., por momentos con saltos y repeticiones de los textos subrayados.

- J. (ENOBARBO): –Si la ocasión lo exige, que mueran las mujeres. Sería una pena quitárnoslas de encima por nada, aunque puestos a elegir entre ellas y una gran causa habría que estimarlas en nada. Cleopatra, si capta tan solo el menor ruido de esto, se muere al instante; la he visto morir veinte veces por una situación muchísimo más leve. Creo que hay en la muerte cierto vigor, que comete algún acto de amor sobre ella, por la celeridad que pone ella en llegar al fin.
- G.: –(Interrumpiendo.) (Texto de Notas.) Llegar al fin... morir, o llegar al orgasmo... acabar.

3. CERCA DEL MONTE MISENO. NOS CONOCEMOS SEÑOR

En espacio Actuación.

J.M. y G. caminan de un lado a otro del espacio, cada uno con su parlante al oído, siguiendo audio en inglés de Enobarbo-Menas.

- G. (MENAS): –Usted y yo nos conocemos señor.
- JM. (ENOBARBO): –En el mar me parece.
- G.: –Así es señor.
- JM.: –Le ha ido bien en el agua.
- G.: –Y a usted en tierra.
- JM.: –Elogiaré a cualquiera que me elogie, aunque no se puede negar lo que hice en tierra.
- G.: –Ni lo que hice yo en el agua.
- JM.: –Le ha ido bien en el agua.
- G.: –Y a usted en tierra.
- JM.: –Elogiaré a cualquiera que me elogie, aunque no se puede negar lo que hice en tierra.
- G.: –Ni lo que hice yo en el agua.

Repiten y pasan a espacio Lectura.

- JM. (ENOBARBO): –Sí, algo podés negar por tu propia seguridad: has sido un gran ladrón en el mar.
- G. (MENAS): –Y usted en tierra.
- JM. (ENOBARBO): –Ahí niego mis servicios en tierra. Pero dame la mano, Menas Si nuestros ojos tuvieran autoridad, aquí podrían capturar a dos ladrones besándose.
- G. (MENAS): –Las caras de todos los hombres son veraces, sean lo que fueran sus manos.
- JM. (ENOBARBO): –Pero jamás una mujer hermosa tiene una cara veraz.
- G.: –(Interrumpiendo.) (Texto de Notas.) Lo dice por la falsedad cosmética de las mujeres.

G. pone música.

Se sienta y lee sobre el audio inglés que pide.

- G. (MENAS): –Y aunque pienses que yo soy pobre soy el hombre que habrá de darte el mundo todo.

JM. Se sienta y lee también sobre el audio.

- JM. (POMPEYO): –¿Bebiste mucho?

- G. (MENAS): –No, Pompeyo, me estuve bien lejos de las copas. Si te atreves, cuánto abraza el océano, cuánto el cielo circunda es tuyo, si quieres.
- JM. (POMPEYO): –Muéstrame de qué modo.
- G. (MENAS): –Estos tres asociados que comparten el mundo, están ahora en tu barco. Deja que corte el cable, y luego les caemos al cuello en altamar. Y ahí es todo tuyo.
- JM. (POMPEYO): –Ay. Eso tendrías que haberlo hecho. Y no habérmelo dicho. Porque en mí es villanía pero en ti hubiera sido servicio. (Lamenta que tu lengua traicionara así tu acto), si hecho sin que lo supiese yo, lo habría encontrado bien hecho a posteriori, ahora he de condenarlo. Desiste y ve a beber.
- G. (MENAS): –(*Aparte.*) Por esto, nunca más seguiré tu fortuna desabrida, quien busca y no toma cuando algo le es ofrecido, nunca más va a encontrarlo.

Fin de música.

4. EN ALEJANDRÍA. ¿ESTÁ CASADO?

En espacio Actuación.

En simultáneo, A. en español y P. en inglés.

J. solo español.

A. Y P. (CLEOPATRA):

–Antonio ha muerto. Si eso vas a decir villano matas a tu señora. Pero si bien y libre, así me lo concedes, aquí hay oro y azules venas para besar, una mano en que reyes han posado sus labios y temblaron besando.

J. (MENSAJERO): –Primero, que está bien, señora.

A. Y P. (CLEOPATRA):

–Pues ten más oro. Pero fíjate muchacho que se dice “está bien” de un muerto. Si a eso vas, el oro que te doy lo verteré fundido por tu garganta que declara males.

J. (MENSAJERO): –Buena señora, ¿me escucharía?

A. Y P. (CLEOPATRA):

—Bien al grano, te oiré. Pero en tu cara no hay nada bueno; si Antonio está libre y en buena salud, ¡qué gesto amargo para anunciar tan buenas nuevas! Si no está bien, debes venir cual Furia coronada de víboras, no como hombre normal.

J. (MENSAJERO):—Podrías escucharme.

A. Y P. (CLEOPATRA):

—Me acometen las ganas de golpearlo antes de que hables. Sin embargo si dices que está bien y con vida, o en amistad con César, o no cautivo de él, bajo una lluvia de oro te pondré, y granizada de perlas.

J. (MENSAJERO):—Está bien, señora.

A. Y P. (CLEOPATRA):

—Bien dicho.

J. (MENSAJERO):—Y en amistad con César.

A. Y P. (CLEOPATRA):

—Eres un hombre honesto.

J. (MENSAJERO):—César y él son tan grandes amigos como nunca.

A. Y P. (CLEOPATRA):

—Tendrás de mí fortunas.

J. (MENSAJERO):—No obstante, señora.

A. Y P. (CLEOPATRA):

—No me gusta el “no obstante” porque en verdad degrada lo bueno precedente. ¡Quita de allí el no obstante! Es como un carcelero que va a sacar a luz a un malhechor monstruoso. Por favor, mi amigo, vierte tu material en mi oído, lo bueno y malo juntos: en amistad con César, bien de salud me dices, y me dices que libre.

J. (MENSAJERO):—Libre no, señora. Yo no informé tal cosa. Está ligado a Octavia.

A. Y P. (CLEOPATRA):

—¿Con relación a qué acto?

J. (MENSAJERO):—El mejor en el lecho.

A. Y P. (CLEOPATRA):

—Carmia me pongo pálida

J. (MENSAJERO):—Se casó con Octavia.

A. Y P. (CLEOPATRA):

—¡Qué la peste más maligna caiga encima tuyo!

A. y P. lo derriban de un golpe.

J. (MENSAJERO): –Paciencia señora.

A. Y P. (CLEOPATRA):

–¿Qué estás diciendo? Voy a patearte los ojos como dos pelotas.
Voy a descabellarte.

Entre ambas lo tiran hacia arriba y hacia abajo.

J. (MENSAJERO): –Benévola señora, yo traigo las noticias, no realicé la unión.

A. Y P. (CLEOPATRA):

–Si dices que no es cierto, y te doy una provincia, y soberbia fortuna. Los golpes que recibiste bastarán para que te perdone por haberme hecho poner furiosa. Y te concederé cualquier regalo más que tu condición humilde pueda mendigarme.

J. (MENSAJERO): –Se ha casado señora.

A. Y P. (CLEOPATRA):

–Un puñal (Canalla ya has vivido demasiado.)

J. (MENSAJERO): –(Huyo entonces) Yo no hice nada malo... *(Se va.)*

Música.

En espacio Lectura.

Sigue música.

JM. y G. leyendo.

G. (MENAS): –“Lamento que todo esto se haya convertido en un encuentro de bebedores...”.

JM. (ENOBARBO):

–...“Antonio va a emplear su pasión donde la tiene. Aquí tan solo se casó con su oportunidad”.

En espacio de Actuación.

Continúa escena anterior en simultáneo, A. en español y P. en inglés.

J. solo español.

A. Y P. (CLEOPATRA):

—Por más que esté furiosa, no lo voy a morder. Llamen a ese esclavo. No voy a lastimarlo.

Vuelve J.

A. Y P. (CLEOPATRA):

—Señor, aquí... por honesto que sea, no ha de ser bueno llevar malas noticias. A un mensaje benévolo dale huestes de lenguas, pero las malas nuevas que se declaren solas al sentirse.

J. (MENSAJERO):—Cumplí con mi deber.

A. Y P. (CLEOPATRA):

—¿Está casado? No puedo odiarte yo más de lo que ya te odio si dices sí de nuevo.

J. (MENSAJERO):—Señora, está casado.

A. Y P. (CLEOPATRA):

—(Los dioses te confundan), ¿te mantienes en eso?

J. (MENSAJERO):—Señora, ¿tengo que mentirle?

A. Y P. (CLEOPATRA):

—(Ah) Sí. Quisiera que hubieras mentido, aun cuando mitad de Egipto se hundiera. (Y se transformara en cisterna de escamadas serpientes) Fuera de acá. Si estuviera en tu cara Narciso, para mí igual parecerías horrible ¿Está casado?

J. (MENSAJERO):—Perdón, perdón (Imploro perdón.)

A. Y P. (CLEOPATRA):

—¿Está casado?

J. (MENSAJERO):—No quiero ofenderla. Castigarme por algo que me haces hacer parece muy injusto. Se casó con Octavia.

A. Y P. (CLEOPATRA):

—Fuera de acá y que la falta de él te vuelva ruin también, que no eres lo que dices seguro.

Me desvanezco. Ay Carmia. Pero no es nada. Vayan con ese hombre, y pídanle que les informe los rasgos de Octavia, qué edad tiene y qué temperamento. Que no deje de lado el color del cabello. Vuelvan pronto a contarme.

P. pasa a espacio Lectura.

Vuelve música.

5. FIN DE ACTO (CANCIÓN NIÑO BACO)

En espacio Lectura.

P. en inglés) y G. en español leen sobre audio y la lectura se va transformando en canto.

Ven monarca del vino, ven Baco, mofletudo con el ojo flaco, que
en tus cubas se ahogue el desvelo, y corónanos de uvas el pelo.
Hasta que el mundo gire emborrachándonos...

Música de fiesta.

*Audios de este acto: La Barca - Nos conocemos Señor - Borrachos - Pompeyo y Menas -
Borrachos con músicas.*

Voz en off: Roma I y Roma II.

ACTO III

1. EN ATENAS. MUNDO

Escena lectura y Voz en Off.

G.: —(*Lee, para sí sobre Voz en off.*) César, después de hacer uso de Lépido en la guerra contra Pompeyo, ahora le ha negado sociedad, no quiso darle parte en la gloria de la acción; y, sin detenerse en eso, lo acusa de haber escrito antes cartas a Pompeyo; y bajo estos solos cargos lo tiene preso. Así que el pobre tercero está encerrado, hasta que la muerte le amplíe los confines.

Lectura en inglés y español. Superpuesta a Voz en Off.

Mundo, entonces te quedan nada más que dos mandíbulas; y cuando entre ellas pase cuanto alimento tienes, han de molerse una a otra.

Fin Voz en Off. Quedan repitiendo: Han de molerse una a otra. (Tres veces.)

G.: —¿Y Antonio dónde está?

JM.: —Paseando en el jardín, así, y pateando plantas que encuentra por delante, grita: Estúpido Lépido. Y amaga degollar a aquel oficial de él que asesinó a Pompeyo.

2. ATENAS. GENTIL OCTAVIA/ENCANTADORA

JM. leyendo dos libros con traducciones diferentes. Las lecturas se separan con barra de espacio (/).

JM. (ANTONIO): —Gentil Octavia / Encantadora.

Que tu amor mejor se dirija hacia el punto que mejor lo preserva / el punto que hace los mejores esfuerzos por conservarlo.
Si yo pierdo mi honor, a mí mismo me pierdo; mejor es no ser tuyo que pertenecerte mutilado / que tuyo tan podado que tuyo tan podado.

G.: —(*Repite.*) Que tuyo tan podado.

JM. (ANTONIO): —Ya que de esa forma lo quieres, puedes hacer de intermediaria entre nosotros dos / Mientras vas a ver a tu hermano haré preparativos de guerra / Que lo oscurezcan / que vuelvan a sumir a tu hermano en la sombra.

G.: —(*Interrumpiendo, intentando explicar.*) (*Texto de Notas.*) Atenas, Es la despedida de Octavia y Antonio. Antonio se va a una guerra contra los partos. Octavia va a Roma a interceder con su hermano para intentar reconciliarlo con Antonio... (Como si pudiera...) Y en la escena siguiente, Octavia es recibida en Roma.

JM. continúa con la lectura con dos traducciones.

JM. (MECENAS): —(*Continúa la lectura con dos traducciones.*) Mi querida señora / Bienvenida.

- G.: —(*Interrumpiendo.*) (*Texto de Notas.*) Mientras Antonio se reúne en Fenicia con Cleopatra. Y, cuando Octavia quiere ir, Antonio se lo impide por carta. (Se queda entonces en Roma) Pobrecita... está embarazada del segundo hijo y se va a vivir con todos los hijos de Antonio, incluso los de Fulvia. Los romanos nunca le perdonarán a Antonio este desprecio a Octavia.
- JM. (MECENAS): —Le compadece y ama cada pecho de Roma / todos los corazones de Roma.
El adúltero Antonio solamente, extensísimo en abominaciones / sin freno en sus desordenes.
Da vuelta la cara / se desvía de vos.
Y entrega su potente regimiento a una zorra / su poder temible a una puta.
Que lo usa en contra nuestra / contra nosotros con escándalo.
- G.: —(*Escuchando a JM. y asintiendo*) Contra nosotros con escándalo.

3. ROMA. NUEVOS RETRATOS DE ANTONIO

También con distintas traducciones.

- G. (CÉSAR): —Menospreciando a Roma, todo eso y mucho más, hizo en Alejandría. De este modo: en la plaza del mercado, en la cima de un estrado plateado, Cleopatra y él en sillas de oro públicamente fueron entronizados. A los pies se sentaban Cesarión, a quien llamaban el hijo de mi padre, y toda la ilegítima cría que la lujuria desde entonces entre ellos ha producido.
- JM. (CÉSAR): —Ha hecho todo eso y más aún en desprecio de Roma, en Alejandría. En la plaza del mercado, en la cima de una tribuna de plata, Cleopatra y él fueron públicamente instalados sobre tronos de oro. A sus pies estaban sentados Cesarión, a quien llamaban hijo de mi padre, y toda la descendencia ilegítima que su concupiscencia les ha proporcionado.
- G. (CÉSAR): —A ella le dio la posesión de Egipto; la hizo a ella de Chipre, de la baja Siria y Lidia reina absoluta.
- JM. (CÉSAR): —Le dio el patrimonio de Egipto y la hizo reina absoluta de la Baja Siria, de Chipre y de la Lidia.

- G. (CÉSAR): —La gran Media, La Partia más la Armenia se las cedió a Alejandro; le asignó a Ptolomeo La Siria, la Cilicia, la Fenicia.
- JM. (CÉSAR): —A Alejandro le dio la Gran Media, la Partia y la Armenia, a Tolomeo le asignó la Siria, la Cilicia y la Fenicia. Aquel día la reina apareció bajo las vestiduras de la diosa Isis. Por cierto que según cuentan ya en otras ocasiones había dado audiencias con el mismo traje.
- G.: —(*Texto de Notas.*) Y muchas veces antes había dado audiencia, según dicen, así. (La coma se agrega en la segunda edición).

4. (BATALLA DE) ACTIUM

Primera Parte: Por Mar, por mar

- G.: —Cerca de Actium.

En espacio Actuación, sobre audio en inglés, leen J. y A.

- J. (CLEOPATRA): —Hablas contra mi presencia en esta guerra, y dices que no es propia.
- A. (ENOBARBO): —¿Y lo es acaso?
- J. (CLEOPATRA): —Si no está en nuestra contra declarada, ¿por qué no habríamos de estar?
- A. (ENOBARBO): —Tu presencia habrá de confundir a Antonio, quitar de su cerebro, su corazón y tiempo lo que no debería faltarle. Lo calumnian por ligereza ya, y en Roma incluso dicen que un eunuco y tus doncellas tienen mando en la guerra.
- J. (CLEOPATRA): —Húndase Roma y que se pudran las lenguas de los que hablan en contra. Tenemos cargo en esto. Y como yo presido mi reino van a verme igual que un hombre allí. No digas nada en contra no voy a echarme atrás.

En espacio Lectura, sobre Voz en Off leen en simultáneo de A. y P.

- (ENOBARBO): —No estás bien equipado. Nuestros marinos son arrieros, segadores, gente captada a prisas, y en la flota de César están los que

enfrentaron a Pompeyo. Sus naves son ligeras, las nuestras son pesadas. No hay deshonra en que rehúses por mar, cuando estás preparado por tierra.

En espacio Actuación responden J. y JM. sobre audio en inglés.

JM. (ANTONIO): –Mar por mar.

En espacio Lectura, sobre Voz en Off leen en simultáneo de A. y P.

(ENOBARBO): –Dignísimo señor, desperdicias la aptitud militar que en tierra tienes, divides nuestro ejército, que en gran parte conforman infantes bien probados, dejas sin emplear tu conocimiento renombrado, sales bastante de la vía que promete confianza y te entregas al riesgo y al azar, apartándote de la firme certeza.

En espacio Actuación responden J. y JM. sobre audio en inglés.

JM. (ANTONIO): –Voy a pelear por mar.

J. (CLEOPATRA): –Tengo sesenta barcos, César no está mejor.

JM. (ANTONIO): –Quemaremos la flota sobrante, y con el resto por completo equipado, desde la altura de Actium cuando César se acerque lo venceremos.

J. (CLEOPATRA): –Si no, lo podremos hacer luego por tierra.

En espacio Lectura, sobre Voz en Off leen en simultáneo de A. y P.

(SOLDADO): –Noble emperador no combatas por mar: No confíes en tablones podridos. ¿Dudas pues de mi espada y mis heridas? Deja que los egipcios y fenicios chapucen como patos, nosotros habituamos vencer parados sobre tierra y peleando pie a pie.

En espacio de actuación responde JM. Sobre audio en inglés.

JM. (ANTONIO): –Well, well, well.

G. (CANIDIO): –(Aparte.) Sí, soldado tienes razón, pero su acción no surge del poder que hay en ella. Nuestro guía es guiado. Servimos a mujeres.

Segunda Parte: Discursos. Militantes. Capítulo I

G. deja en exhibición una lámina de la Batalla de Actium.

Y corre una de las puertas divisorias, dejando ver el espacio Político.

Sobre cuyo fondo se proyectan imágenes de militantes de diversas ideologías que presentan sus discursos.

Los cinco intérpretes escuchan los discursos, (peronista, maoísta, feminista y ecologista.)

Audio inglés “No; no; No...”.

Sobre el audio los cinco vuelven a sus espacios.

Tercera parte: La nada toda nada

En espacio Actuación.

JM. (ENOBARBO): —¡La nada toda nada! No puedo mirar más la nave capitana de Egipto, la Antoníada, (con todas sus sesenta), gira el timón y vuela. Me destruye los ojos verlo.

G. (ESCARO): —Y una vez que ella viró, la noble ruina de la magia de ella, Antonio, bate su ala de mar, y como un pato chocho, deja el combate en lo alto y en pos de aquella vuela.

JM.: —Mis ojos se enfermaron al verlo, y ya no pude seguir mirando más.

G.: —Vergonzosa acción.

G. retira lámina Batalla Actium.

Cuarta Parte (después de la batalla): ¿A dónde me llevaste Egipto?

Escenas cruzadas en los dos espacios. En Actuación con audio en inglés (J.) y en Lectura (JM.).

G.: —Alejandría.

JM. (ANTONIO): —Ah, ¿adónde me llevaste, Egipto? Miro como yo a mi vergüenza la aparto de tus ojos trayendo ante mi vista lo que he dejado destruido en el deshonor.

J. (CLEOPATRA): —¡Señor perdona mis velas miedosas! No pensé que me seguirías.

JM. (ANTONIO): —Bien sabías, Egipto que a tu timón estaba mi corazón atado, e ibas a remolcarme detrás. Sobre mi espíritu sabías de tu entera

supremacía, y que tú seña por encima de una orden de los dioses
podía comandarme.

J. (CLEOPATRA): –Perdón.

Quinta Parte: Pensar y morir

J. en simultáneo a audio en inglés. En Lectura, A., P., JM., y G..

G.: –Alejandría.

J. (CLEOPATRA): –¿Qué haremos Enobarbo?

A. Y P. (ENOBARBO):

–Pensar, y morir.

J. (CLEOPATRA): –¿Es de Antonio o es nuestra la culpa de todo esto?

A. Y P. (ENOBARBO):

–De Antonio solamente, que a su deseo lo hizo señor de su razón.
¿Qué importaba que huyeses del rostro de la guerra, cuyas
diversas filas se asustaban una a otra? ¿Por qué iba él a seguirte?
El picor de su amor no debía hacer mella en su capitania, y en
semejante punto cuando el mundo mitad con mitad se enfrentaba,
con él por cuestión única.

JM. Y G. (ENOBARBO):

–No fue menos vergüenza que perder perseguir tu bandera en fuga,
y dejar a su armada mirando.

J. (CLEOPATRA): –Basta te ruego.

5. LA TRAICIÓN

En espacio Actuación, J. y A. en español, P. en inglés.

J. Y P. (CLEOPATRA):

–¿Cómo es tu nombre? / What's your name?

A. (MENSAJERO): –Me llamo Tydias.

Susurros sobre Voz en Off.

J. Y P. (CLEOPATRA):

—Muy amable mensajero, dile esto al gran César de mi parte: Beso sin hablar más su mano victoriosa; estoy dispuesta a poner de rodillas, mi corona, a sus pies. Y que de su voz obedecida esperaré oír el destino de Egipto.

A. (MENSAJERO): —Noble actitud.

J. Y P. (CLEOPATRA):

—Muchas veces el padre de tu César, cuando rumiaba tomar reinos, otorgaba sus labios en este indigno sitio y hacía llover besos.

G.: —(*Lee.*) Entra Antonio.

Se escucha audio de película en español.

(ANTONIO): —¿Besos? ¿Quién es este?...

(TYDIAS): —Tydias señor...

JM. (ENOBARBO): —(*Lee.*) Vas a ser azotado (Mejor un león cachorro que uno viejo moribundo).

Sigue audio en español Película.

(ANTONIO): —¡Tydias! Eres un perro... azótenlo.

En espacio Lectura.

JM. y P. sobre audio en inglés.

JM. (ANTONIO): —Cuando te encontré eras una porción fría en la fuente del fallecido César. No. Eras sobra dejada por Magno Pompeyo, sin hablar de ardientes horas que la fama vulgar no registra y has juntado en la lujuria.

En espacio Actuación, J. sobre audio en inglés.

J. (CLEOPATRA): —Hoy cumpla años, pensé un festejo pobre, pero si mi señor es otra vez Antonio, yo voy a ser Cleopatra.

En espacio Lectura.

JM. (ANTONIO): –Nos irá bien todavía. ¡Hay esperanza aún!

6. FIN DE ACTO. LUNA ECLIPSADA

En espacio Lectura.

Audio en inglés.

P. Y A.: –Y ahora nuestra luna terrena está eclipsada. Y de Antonio eso solo presagia la caída.

G.: –*(Interrumpiendo.) (Texto de Notas.)* La imagen al mismo tiempo es Cleopatra, Isis, o diosa de luna terrenal que ya no alumbra el planeta de Antonio.

Audios de este acto: En inglés: Cleopatra quiere ir a la Guerra - Por mar, Por mar - Voy a pelear por mar - Well Well Well - Antony No No - Perdona mis velas miedosas - Antony, no, no - Qué vamos a hacer Enobarbo - Morsa - Respuesta de Antonio - Hoy es mi cumpleaños - Luna Negra. En español: ¿Quién eres tú? Eres un perro.

Voz en Off: Mundo - No estás bien equipado - Muy amable Mensajero - Carta de César - Carta de Antonio - Carta de Enobarbo.

ACTO IV

1. CARTA DE OCTAVIO

G.: –Alrededores de Alejandría.

G. escucha al oído Voz en Off y la reproduce en voz alta.

G.: –Me llama niño, y riñe como si fuera fuerte para echarme de Egipto. Lo hizo azotar con varas al mensajero mío, me reta a luchar solos, Antonio contra César.

Risas.

- P., A. Y J.: —(*Sobre audio en inglés repiten.*) Pobre Antonio / Poor Antony.
- VOZ EN OFF Y G.: —Informen, por estas cartas, a nuestros jefes mejores que mañana la batalla final pensamos combatir. Tenemos en las filas unos que a Marco Antonio servían hace poco, bastantes como para cercarlo.
- G.: —(*Se interrumpe a sí mismo*) (*Texto de Notas.*) Muchos colaboradores de Antonio lo abandonaron. Octavio los recibe con ingrata frialdad... Un buen cálculo político... Alejandría. (*Y señala a JM.*)

2. CARTA DE ANTONIO

JM. escucha al oído voz en off y la reproduce en voz alta.

- JM.: —Mañana soldado por mar y tierra voy a pelear. Viviré o bañando mi honor agonizante en sangre... lo haré vivir de nuevo.
- G.: —(*Interrumpiendo.*) (*Texto de Notas.*) Baño en sangre tibia era un tónico poderoso contra enfermedades prolongadas, lo haré vivir de nuevo... (*Texto de Notas.*)
- VOZ EN OFF Y JM.: —Asístanme esta noche, (y por esta carta les pido), puede ser el final de toda obligación. Acaso no vuelvan a verme, o si me ven, sea solo una sombra mutilada. Quizás mañana sirvan a otro amo. Yo los contemplo como quien se despide. Mis leales amigos como un amo casado con su buen servicio, seguiré hasta la muerte.
- P., A. Y J.: —(*Sobre audio en inglés repiten.*) Thank you for all.
- G.: —(*Interrumpiendo.*) (*Texto de Notas.*) “Hasta que la muerte los separe” (como los novios... por la fórmula matrimonial).

J., P., A. sobre audio en inglés.

- CLEOPATRA.: —(*Con Carmia y sus mujeres*) Se va con gallardía. Si él pudiera acabar esta guerra con César en lucha singular Antonio entonces... pero lo cierto... Bueno, vamos.

3. ALREDEDORES DE ALEJANDRÍA

Carta de Antonio a Enobarbo. The time of the universal peace.

En espacio Actuación. Sobre audio en inglés, A. lee carta de Antonio a Enobarbo.

A. (ANTONIO): —Llévale esta carta y envíale su tesoro. Y sigue escribiéndole —yo firmaré— gentiles adioses y saludos, le deseo que no vuelva a hallar causa para cambiar a su señor. Ah mis fortunas han corrupto hombres honestos.

J.: —(*Repíte en simultáneo a audio de fondo.*) Enobarbo, Enobarbo.

En espacio Lectura, en simultáneo a audio inglés de fondo quedan repitiendo “The universal peace is near”, mientras se escucha Voz en Off.

VOZ EN OFF (ENOBARBO):

—Escribo acá: El máximo villano soy yo en toda la tierra, y soy él que lo siente más que ninguno. Antonio mina de bondades cómo habrías pagado mis mejores servicios, cuando mis ignominias las coronas con oro. Se me hincha el corazón; si el veloz pensamiento no lo rompe, habrá un modo más veloz de lograrlo.

G.: —(*Interrumpiendo Voz en Off.*) (*Texto de Notas.*) La mano o arma suicida será más veloz que el veloz pensamiento del dolor y la culpa (Remordimientos)

VOZ EN OFF: —Buscaré una zanja para morir en ella. Lo más sucio se aviene bien a la última parte de mi vida. Antonio perdóname en lo tuyo particular, pero que en cambio el mundo me ubique en el catálogo como un traidor a su señor y un fugitivo. Firmado Enobarbo.

Continúan repitiendo sobre audio en inglés.

“La paz universal is near... Hoy is a prosperity day”.

Grito y fin de audio.

4. MALOS AUGURIOS

Después del grito, quedan repitiendo como una letanía.

“Golondrinas han hecho en nave de Cleopatra sus nidos”.

G.: —(*Texto de Notas.*) Plutarco dice que bajo la popa de la nave capitana de Cleopatra se criaron golondrinas antes de la Batalla de Actium. Shakespeare lo toma acá como presagio de la caída definitiva.
(*Pide Audio.*)

Fanfarrias.

G.: —(*Sobre fanfarrias explica*)(*Texto de Notas.*) Antes de esto, Cleopatra recibe triunfal a Antonio después de la primera batalla.

G. (CLEOPATRA): —(*Leyendo.*) Señor de los señores. Infinita virtud, ¿vuelves sonriendo libre de la trampa del mundo?

G.: —(*Se interrumpe.*) (*Texto de Notas.*) Virtud, cualidad propia del vir (varón).

G.: —(*Leyendo*) (*Texto de Nota.*) Mi ruiseñor lo hemos batido hasta sus lechos. Sí querida aunque el gris se mezcle algo al castaño más joven... (*Por el pelo.*) ...hay aún un cerebro que nutre nuestras fibras y puede lograr, gol por gol, gol por gol, lo que un joven.

G.: —(*Texto de Notas.*) ¡Gol por gol!, en el original también... ¡Fútbol en Shakespeare!...

Fin de Fanfarrias.

Se van conversando G. y P. En otras obras también habla de fútbol como un deporte plebeyo, violento... inferior.

5. DISCURSOS. MILITANTES. CAPÍTULO II

En el espacio de Militancia, J., A., P. y JM.

Parlantes dibujados en láminas de gran tamaño cubren sus caras, sobrepasando las cabezas de los cuatro. Devienen Actores-Parlantes.

En simultáneo sobre la puerta de fondo del espacio Actuación se ve un fragmento de una película de Godard y Pennebaker, 1 P.M.

Desde el borde externo del espacio de militancia G. pregunta y los Actores-Parlantes responden.

G.: —¿Qué es la Revolución?

Responden con fragmentos de los discursos escuchados en el Acto anterior, mientras se cruzan, en una pequeña coreografía, caminando de un lado a otro del espacio.

ACTORES – PARLANTES:

–(De modo mecánico.) La revolución es el enfrentamiento del Pueblo a lo largo de toda nuestra historia.

G.: –¿Y cuál es el enfrentamiento del pueblo a lo largo de toda nuestra historia?

ACTORES – PARLANTES:

–El enfrentamiento del Pueblo a lo largo de toda nuestra historia es el mismo enfrentamiento siempre y para nosotros está completamente claro.

G.: –¿Y cuál es el mismo enfrentamiento siempre?

ACTORES – PARLANTES:

–El mismo enfrentamiento siempre es el enfrentamiento entre revolucionarios y contrarrevolucionarios y para nosotros está completamente claro.

G.: –¿Y cuál es el enfrentamiento entre revolucionarios y contrarrevolucionarios?

ACTORES – PARLANTES:

–El enfrentamiento entre revolucionarios y contrarrevolucionarios es el enfrentamiento contra Moreno, los caudillos federales, Yrigoyen y Perón, y (es el mismo enfrentamiento siempre que) para nosotros está completamente claro.

G.: –¿Y qué es la Revolución?

SOLO P.: –Para nosotros la revolución es la crítica social a lo más profundo del ser humano.

G.: –¿Y cuál es la crítica social a lo más profundo del ser humano?

SOLO P.: –La crítica social a lo más profundo del ser humano es la crítica a los vínculos, las relaciones interpersonales, y la relación con una misma o uno mismo.

G.: –¿Y cuál es la crítica a los vínculos, las relaciones interpersonales y la relación con una misma o uno mismo?

SOLO P.: –La crítica a los vínculos, las relaciones interpersonales y la relación con una misma o uno mismo es la crítica a las relaciones de poder por la imposición de un género u otro, (ser mujer y ser varón) que son desiguales.

- G.: —¿Y qué es la Revolución?
- SOLO JM.: —Para nosotros la revolución es la lucha contra el poder, que es uno de los elementos de las diferentes sociedades humanas y qué como tal, es una construcción humana.
- G.: —¿Y cuál es la lucha contra el poder (que es uno de los elementos de las diferentes sociedades humanas y qué como tal, es una construcción humana)?
- SOLO JM.: —La lucha contra el poder (que es uno de los elementos de las diferentes sociedades humanas y que como tal, es una construcción humana) es la lucha contra la apropiación de los medios de producción de la vida humana.
- G.: —¿Y qué es la apropiación de los medios de producción de la vida humana?
- SOLO JM.: —No sé. Pero van de la producción más ínfima a las producciones más compleja de la estructura social (humana).
- G.: —¿Qué es la Revolución?
- SOLO A.: —Para nosotros la revolución es la lucha contra el monocultivo de soja.
- G.: —¿Y qué es la lucha contra el monocultivo de soja?
- SOLO A.: —La lucha contra el monocultivo de soja es la lucha contra una monocultura que destruye los ambientes, la cultura y los pueblos y nos lleva a la actual crisis, aun climática.
- G.: —¿Y cuál es la actual crisis, aun climática?
- SOLO A.: —La actual crisis, aun climática es la que se supera con la soberanía alimentaria.
- G.: —¿Y qué es la Soberanía Alimentaria?
- SOLO A.: —La soberanía Alimentaria es la Revolución.
- G.: —¿Y qué es la Revolución?

Quedan repitiendo. G, cierra la puerta y vuelve.

6. TODO SE HA PERDIDO/ DÍGANLE QUE ESTOY MUERTA

Ya sin las máscaras parlantes, vuelven a sus espacios, repiten.

“Golondrinas han hecho en nave de Cleopatra sus nidos”.

En espacio Lectura, sobre audio en inglés y Voz en Off.

G. Y P. (ANTONIO):

—Todo se ha perdido. Esa egipcia sucia me ha traicionado. Mi flota al enemigo se ha rendido, y allá lanzan gorras al aire y están juntos de juergas de amigos reencontrados. ¡Tres veces puta!

G.: —(*Interrumpiendo Voz en Off*) (*Texto de Notas.*) Con Julio César, Magno Pompeyo y Antonio ahora.

G. Y P.: —Me has vendido al novato y ahora mi corazón lucha solo contigo. Manda que huyan a todos; porque una vez que yo me vengue de mi hechizo, habré acabado.

Oh sol no te veré más ya salir.

Aquí la fortuna y Antonio se despiden; nos damos la mano. ¿A esto llegamos? Todos los corazones que lamían mis pies, cuyos deseos yo colmaba, se derriten, disuelven sus dulzuras, en César que florece; y está descortezado este pino erguido antes sobre todos. Traición. Ah alma falsa de Egipto Grave hechizo, cuyo ojo asentía mis guerras y las llamaba a casa, cuyo seno era mi corona y mi gran fin, como buena gitana, con nudo y desanudo me llevó al corazón de la ruina engañado.

G.: —Entra Cleopatra.

En espacio Actuación.

Audio en inglés de gritos.

JM. (ANTONIO): —Esfúmate. Al igual que un monstruo que te exhiban ante los pobres ínfimos, ante idiotas, y luego que la paciente Octavia te are todo el semblante con sus uñas dispuestas.

JM. sale del espacio, abre la puerta del fondo del dispositivo, corre hasta agitarse, vuelve al espacio. Sin respiración, se sienta.

En espacio Lectura, sobre Voz en Off, entre respiraciones entre cortadas.

P., A. Y J. (CLEOPATRA):

—Mardión ve a decirle que me maté yo misma. También que mi última palabra ha sido Antonio. Con aflicción por favor. (*Gemidos entrecortados.*)

7. UN NOVIO EN MI MUERTE

En espacio Lectura, JM. lee.

JM. (MARDIÓN): —Y en el medio un gemido desgarrador quebró ese nombre de Antonio (que quedó dividido entre su corazón y labios). Dio la vida con tu nombre enterrado dentro. Murió.

(ANTONIO): —¿Murió?

(MARDIÓN): —Cleopatra murió.

(ANTONIO): —La obra del largo día está hecha y debemos dormir. Desármame Eros (Le saca la armadura.)

G.: —(*Texto de Notas.*) Según Plutarco, La armadura se la saca Antonio, según Shakespeare le pide a Eros, su sirviente, que lo haga.

Voz en Off (G. y JM. la siguen).

(ANTONIO): —Eros desde que ella murió, yo vivo en semejante deshonor, que los dioses detestan mi bajeza. Yo, que he partido el mundo con mi espada, y ciudades de barco en el verde Lomo de Neptuno hice, me imputo que el coraje de una mujer no tengo, la mente menos noble que ella que con su muerte le dice a nuestro César: “Me conquisté yo misma”. Me juraste Eros que cuando la exigencia llegara, y ciertamente ahora ha llegado, cuando yo por detrás de mí viera la inevitable persecución de la desgracia y honor, que tú, ante una orden mía, me habrías de matar. Hazlo. La hora llegó. ¿He de hacer lo que todas las flechas de los partios, aunque hostiles, erraron y no pudieron?
Una herida tiene ahora que curarme saca tu honesta espada que tanta utilidad a tu patria ha prestado.

(EROS): —Perdón señor. No puedo.

(ANTONIO): —Cuando te libérté, ¿no juraste entonces hacer esto si yo te pedía? Sacar tu espada, vamos.

(EROS): —Adiós gran general ¿Ahora doy el golpe?

(ANTONIO): —Ahora.

Eros saca la espada y se mata a sí mismo.

(ANTONIO): —Tres veces más noble que yo. Así me enseñas, valiente Eros, lo que debo yo y no pudiste hacer. Mi reina y Eros con su brava

instrucción ganaron sobre mí nobleza en los registros. Pero yo voy a hacer como un novio en mi muerte y correr hacia ella como a un lecho de amada.

Antonio se deja caer sobre la misma espada de Eros.

Fin de Voz Off.

Audio de gritos. G. sigue leyendo sobre audios.

G. Y JM. (ANTONIO):

—Entren amigos. Hice mal mi trabajo. Quien me quiera que el golpe de muerte dé.

Yo no / Tampoco yo / Ni nadie.

Entra un Mensajero.

J., P. Y A. (MENSAJERO):

—Señor absoluto, Mi señora Cleopatra me ha mandado aquí.

¿Cuándo te envió?

Ahora mismo.

¿Dónde está?

Se encerró dentro de su monumento. Tuvo un miedo profético por lo que ha sucedido. Porque cuando ella vio —lo que nunca ha de hallarse veraz— que sospechabas que se había dispuesto con César, y tu ira no iba a purgarse, hizo decir que estaba muerta; pero luego, por miedo del efecto posible, me envió a manifestar la verdad, y he llegado, según me temo, demasiado tarde.

Audio de gritos.

G. Y JM. (ANTONIO):

—Llévenme amigos adonde está Cleopatra. El último servicio que les ordene será este. Muchas veces los guie. Cárguenme amigos ahora y reciban mis gracias por todo.

G. corre la puerta lateral del dispositivo.

G.: —No fue el valor de César lo que derribó a Antonio. Sino que el propio Antonio triunfó sobre sí mismo.

JM.: —Nadie más que Antonio conquistaría a Antonio.

Audio: Thank you for all.

G. y JM. leen. Llegan hasta los pies del Monumento.

En espacio Lectura P, JM. y G. y en espacio Actuación A. y J.

G. Y JM. (ANTONIO):

–Muero Egipto, me muero; solamente fastidio aquí a la muerte por un rato, hasta que de los miles de besos el pobre último pueda ya posar en tus labios.

J. Y A. (CLEOPATRA):

–No me atrevo querido –mi querido señor perdón– no me atrevo, por miedo a que me apresen. Jamás el imperial espectáculo de César se adornará conmigo.

Audio: Come, come come.

G. y JM. leen. Lo suben hasta Cleopatra.

J. Y A. (CLEOPATRA):

–Bienvenido seas. Muere una vez que vivas, revive con los besos. De poder tal mis labios, los gastaría en eso.

G. Y JM. (ANTONIO):

–Muero Egipto, me muero (Dame un poco de vino) Y déjame hablar.

J. Y A. (CLEOPATRA):

–No, a mí déjame hablar. Y maldecir a la falsa matrona fortuna.

G. Y JM. (ANTONIO):

–Muero Egipto, me muero (Dame un poco de vino) Y déjame hablar.

J. Y A. (CLEOPATRA):

–No, a mí déjame hablar. Y maldecir a la falsa fortuna.

G. Y JM. (ANTONIO):

–Muero Egipto, me muero (Dame un poco de vino) Y déjame hablar.

J. Y A. (CLEOPATRA):

–No, a mí déjame hablar. Y maldecir.

JM. (ANTONIO): –Muero gentil reina escucha: Busca honor de César y su salvación.

Audio inglés.

J. Y A. (CLEOPATRA):

—(*Sobre audio*) El más noble hombre, ¿has de morir? ¿No te preocupo yo? ¿Debo permanecer en este mundo insípido que, estando ausente tú, no es mejor que un establo?

G.: —Antonio muere.

G. corre la puerta divisoria y quedan unificados los espacios de lectura y actuación.

Abre también la puerta divisoria posterior,

Dejando ver el “espacio de las mujeres de afuera”.

Sobre cuyo fondo se proyectan imágenes de mujeres de teatros comunitarios de distintos barrios de la Ciudad de La Plata, que han memorizado textos seleccionados ad hoc.

8. MUJERES

Audio: I See my women.

Primera Proyección: TRES MUJERES

MUJER UNO: —“Ya no, sino solo una mujer, y dominada por las pobres pasiones de una sierva que ordeña y hace las más humildes tareas. Debería arrojar a los dioses injuriosos mi cetro, para decirles que este mundo igualaba al suyo hasta que nos robaron la joya”.

MUJER DOS: —“Todo es nada, la paciencia es estúpida, la impaciencia le cabe a un perro que está loco”.

MUJER TRES: —“Por lo tanto ¿es pecado correr hasta la casa secreta de la muerte antes de que ella venga aquí?”.

Fin de Primera Proyección sobre audio: How do you woman.

VOZ EN OFF: —Mujeres, mujeres, mujeres... lo vamos a enterrar; y lo que es bravo y noble, hagámoslo según la alta usanza romana; que dé orgullo a la muerte recibirnos. Vayámonos. La caja de aquel gran espíritu se enfrió ya no hay más que la resolución y el final más fugaz.

Salen llevando el cuerpo de Antonio.

Los intérpretes cambian su lugar en el espacio.

*Audios usados en este Acto: Poor Antony - I thank you all - Cleopatra no cree - Carta de Antonio - The paz universal is near - Fanfarrias - No, no, no - Monster like - Gritos - Too late - Come, come, come - See may woman - How do you woman.
Voz en off: Todo se ha perdido - Desde que Ella murió - Mis chicas.*

ACTO V

JM. sentado con G. leen sobre audio en inglés.

JM.: -I say Caesar Antony dead / Yo digo que César murió. Esta espada es la suya se la robé a su herida.

JM. Y G. escuchan la Voz en Off y comentan.

(CÉSAR): -El rompimiento de algo tan grande debería hacer mayor estruendo. Todo el redondo mundo debería agitar leones en las calles ciudadanas y arrojar a los ciudadanos en los cubiles de los leones. Esta muerte de Antonio no es final de uno solo, porque en el nombre había una mitad del mundo.

JM.: -Todos querían a Antonio, todos. César también.

Sigue Voz en Off.

(AGRIPA): -César está conmovido. Es extraño que la naturaleza nos fuerce a lamentar lo que más perseguíamos.

G.: -(*Texto de Notas.*) Como Antonio con Fulvia.

Sigue Voz en Off.

(CÉSAR): -Oh Antonio a esto te empujé; pero no era posible sitio para los dos en el entero mundo. Lamento, con preciosas lágrimas como la sangre del corazón...

G.: -(*Texto de Notas.*) Las lágrimas curan como la sangre en una sangría, otra imagen médica.

Sigue Voz en Off.

- (CÉSAR): –... que los astros irreconciliables hayan separado a este extremo la igualdad de nuestras condiciones.
- G.: –(*Texto de Notas.*) Eran primos.

Sigue Voz en Off.

- (CÉSAR): –Díganle que no planeamos ultrajarla. Denle todo el consuelo que su aflicción demande. No sea que ella en su grandeza nos derrote con un golpe mortal, porque su vida en Roma brindaría un eterno recuerdo a nuestro triunfo.
- JM.: –No puede vivir Cesar sin ser gentil.
- G.: –No, no es así. Pasear a Cleopatra en el desfile triunfal en Roma, exhibir su desgracia, eso eran los planes de César.

Sigue Voz en Off.

- (CÉSAR): –Vayan. Proculeyo vuelve a decirme qué descubriste de ella.
- JM.: –Y Proculeyo va al monumento...
- G.: –(*Texto de notas.*) Y entra por la ventana según Plutarco...
- JM.: –Encuentra a Cleopatra que intenta matarse y la desarman.

Audio: ¡Oh temperance lady!

Segunda Proyección: OTRAS DOS MUJERES

MUJER CUATRO: –“Señor, no comeré, no beberé, señor; si la charla superflua llega a ser necesaria, no dormiré tampoco.”

En simultáneo audio respiraciones crecientes.

MUJER CINCO: –“Derruiré esta mortal morada, aunque haga César lo que haga. Yo, señor, no serviré en su corte con las alas cortadas, ni me castigarán jamás los ojos sobrios de la insípida Octavia. ¿O acaso me han de alzar y exhibir delante de la chillona chusma en la censora Roma?”
¡Qué una zanja egipcia antes sea mi amable tumba! ¡Qué desnuda

me arrojen sobre el barro del Nilo y allí las moscas de agua me agusanen y vuelvan horrenda!”

Fin Segunda Proyección. Sobre el final, audio de respiraciones.

JM.: —(*Leyendo.*) Llega César.
¿Cuál es la reina de Egipto? (*Ignora reconocerla.*)
Cleopatra se arrodilla.
César: De pie Egipto, de pie.

Quedan conversando.

Audio: Cleopatra you know.

Tercera Proyección: OTRAS DOS MUJERES

MUJER SEIS: —Solo señor del mundo, yo no puedo exponer tan bien mi propio caso para dejarlo limpio, pero admito que fui cargada con las mismas debilidades que han avergonzado a nuestro sexo.

MUJER SIETE: —Que se sepa que nosotras somos juzgadas falsamente por acciones que otros han cometido y cuando caemos, llevamos la pena merecida por otros. Se nos debe, en verdad, compasión.

Fin Tercera Proyección sobre audio: No, dear Queen.

Voz en Off (JM. y G. escuchan y comentan.

VOZ EN OFF: —Sobre el final César le dice: Cleopatra ni lo que te has reservado ni lo que declaraste lo incluimos en la nómina de conquistas. Es tuyo. Usa todo eso a tu placer, debes creerme, César no es mercader para hacer regateos de lo que mercaderes venden. Tiene pues buen ánimo, no hagas del pensamiento prisión, querida reina, porque nos proponemos disponer de tu persona y tu reino como tú misma nos aconsejes. Duerme y aliméntate. Nuestra preocupación y piedad están tan a tu lado que amigos quedamos. Salen César y sus séquitos. Trompetas.

JM.: —No puede vivir César sin ser gentil.

G. o niega y vuelve a conectar la Voz en Off, pidiendo escuchen a Dolabella.

VOZ EN OFF (DOLABELLA):

—Mi señora, tal como juré a tu pedido, que me cariño vuelve religión acatar: a través de Siria se propone emprender viaje César, y dentro de tres días con tus hijos van a enviaros por delante.

Sale Dolabella.

¿Y ahora que piensas Iras? Como un títere egipcio tú abras de ser mostrada en Roma igual que yo. Y esclavos artesanos, en delantal grasiento, a la vista han de alzarnos. Su espeso aliento hediondo, a dieta ruda habrá de envolvernos, forzándonos a beber su vapor.

Audio: Oh good gods.

Cuarta Proyección: OTRAS DOS MUJERES

MUJER OCHO: —No, Iras, es segurísimo. Frescos lictores van a asirnos como a putas, y rimadores ruines nos cantarán discordes.

MUJER NUEVE: —Rápidos comediantes nos improvisarán y representarán en escenas de juergas de Alejandría; Antonio borracho habrá de entrar, y veré a una Cleopatra chillona que amuchacha mi grandeza, adoptando poses de una ramera.

Fin Cuarta Proyección sobre Audio “Oh good Gods”.

Voz en Off. G. y JM. escuchan y G. interrumpe Textos de Notas.

(IRAS): —Jamás veré eso. Porque mis uñas son sin duda más fuertes que mis ojos.

G.: —(*Texto de Notas.*) Se iba a arrancar los ojos.

(*Sigue Voz Off*) *Cleopatra pide la corona y sus ropas de reina. Sale Iras. Entra un guardia.*

(GUARDIA): —Aquí hay un sujeto del campo, viene a traer higos.

(CLEOPATRA): —Que pase.

Sale el guardia.

(CLEOPATRA): —Que instrumento más pobre puede hacer un noble acto.

G.: —(*Interrumpiendo*) (*Texto de Notas.*) Claro no vale ni un higo, se dice.

(*Sigue Voz Off*)

(CLEOPATRA): —Me trae libertad. Mi decisión está tomada, y de mujer no queda nada en mí. Ya de pies a cabeza soy firme como el mármol; ya la fluctuante luna mi planeta ha dejado de ser.

Entra guardia y rústico con una cesta.

Fin de Voz Off.

J. y P. se levantan. G. corre la última de las puertas divisorias (dejando ver el espacio de Poesía). Entran. Una luz roja tiñe todo el espacio.

Poesía final, dos lenguas (P. en inglés y J. en español.):

I. (Este es) Mi diario: Primeras anotaciones. Un solo cuerpo

La historia empieza con una muerte. Siempre empieza así. Y un solo cuerpo: Este.

El del mundo. (Yo.)

Yo, la viuda próxima y el viudo reciente-Yo y la muerte al lado. Yo y la muerte al lado.

Yo, Edmundo y los cadáveres de Goneril y Reagan.

Yo, el viudo reciente y la viuda próxima.

Yo y “el tiempo de la paz universal en mi mano”.

En mi mano.

Las mandíbulas roen.

Sí. Y Roma se tragará este cuerpo.

II. Yo me hundo, mundo

Yo orgullo del padre, yo, la serpiente suya del viejo Nilo, la luna eclipsada, la inundación del Nilo, Yo la diosa Isis en su forma vaca.

Yo el Nilo, y el Río de La Plata, Yo y dos lenguas, the argentine and the british,I, La Pampa and Alejandría,I,the intensive and the fatiga in the face of Rome.

Yo, mi costado izquierdo en ruinas, yo la mejilla expuesta a las uñas de Octavia.

Yo, la otra mejilla agusanada, yo (the other wormy cheek.)

Yo, las uñas de todas las jóvenes de mi patria... (the other wormy cheek.)

Yo me hundo.

Yo me hundo, mundo. Yo me hundo.
Y Roma se tragará este cuerpo. The Rome...

III. Pensamientos

- UNA: -Se está bien aquí escribiendo, leyendo, no mires afuera. AFUERA NO. Contrarrestar el movimiento hacia afuera... Hacia dentro, el mundo.
Pensemos Acá: Desde el inicio la historia se adorna.
- OTRA: -No oírte cantar digo, no quiero nada que una eunuco posea
(*Repíte en inglés.*)
- UNA: -En la historia también un enigma: un fantasma. Habla a los oídos de todos. Es César EL fantasma César sigue acá. SI ACÁ hablando afuera. (*Susurro.*)
- OTRA: -No oírte cantar digo, no quiero nada que una eunuco posea.
(*Susurro.*)
- UNA: -En el cielo de la historia las nubes de formas raras engañan los ojos del público con aire. Ya nadie consigue verse con claridad. (Son las vísperas negras.) El actor Antonio se ha perdido ¿Es el mundo entero su público o Antonio es el público del mundo entero? ¿Dónde está el cuerpo de Antonio que él mismo no consigue verse? (¿Y yo?)
- OTRA: -No oírte cantar digo, no quiero nada que una eunuco posea.
(*Susurro.*)
- UNA: -Todo el resto del pequeño mundo es aburrimiento / Todo el resto es el mundo.
- OTRA: -¿Y quién hará nuestro retrato actuándonos a su vez?
- UNA: -No oírte cantar digo, no quiero nada que una eunuco posea.

IV. Actos (por ejemplo escribir)

- UNA: -Yo escribo.
- OTRA: -Yo escribo cartas.
- UNA: -Yo escribo en las paredes de las ciudades.
- OTRA: -Yo escribo desde mi amor perdido.

- UNA: —Desde mi país perdido y mi amor perdido. Escribo.
- OTRA: —Yo escribo por ejemplo... Los amores envenenados, los amores suicidados, dear, no te preocupes, no es nada, la nada es nada our separation... LOS TRES NOS CASAREMOS AHORA EN UN INSTANTE, Edmundo said.
- UNA: —Yo escribo por ejemplo los cadáveres en los paredones, El general decapitado, La patria fusilada, las batallas perdidas, (Actium, Tacuarí, Cancha Rayada), él que grita sin lengua que no venga el futuro. Escribo: la sangre derramada no será negociada. Yo escribo MUNDO.
- LAS DOS: —Y Roma se tragará este cuerpo.

V. Cartas

- UNA: —Esta es mi carta:
 Dear... YA NO TE EXTRAÑO.
 ¿Podría haber un hombre tal como él que soñé?
 No es un sueño. Yo te digo no es un sueño.
 ¿Podría haber un hombre tal como el que soñé? Si es amor de verdad sabría cuánto entonces.
 No digas que es un sueño.
 Es demasiado decir de una mitad, “half in love with easeful death”. Habiendo estado largo tiempo enamorado a medias de la muerte llevadera, ahora más que nunca, sueño o no, parece próspero morir...
 No es un sueño. Yo te digo no es un sueño.
- LAS DOS: —Roma se tragará este cuerpo.
- UNA: —Esta es mi carta.
 La historia es de cada uno... A veces estarás conmigo, a veces seguiré sola.
 Y la historia seguirá después de los dos, quedaremos acá, enterrados acá... Acá donde estoy y me seguiré quedando, como las piedras y los árboles.
 (Me distraje) Ahora en la escena entra Fortimbrás, y los embajadores de Inglaterra con tambores, estandartes y acompañamiento.

Fortimbrás saluda de espaldas, de frente al mar. A la Historia: De Frente.

Al final de la escena, Octavio. Lloro, llora y construye nuestro monumento fúnebre. Then, a Roma.

Todo sigue. La historia continúa a nuestra impotencia.

Todo es nada, la paciencia es estúpida, la impaciencia le cabe a los perros cuando están locos. Y ahí, ahí voy descubriendo qué hacer...

Ya no te extraño Ya no te extraño mundo.

G. estira la mano y vuelve a activar reproductor con las grabaciones.

Se escucha Voz en Off:

FORTINBRÁS: —¿Dónde está la escena?

HORACIO: —¿Qué quieres ver? Si es algo de asombro o dolor, acá está.

FORTINBRÁS: —Su muerte será honrada con sones militares y Cuatro capitanes portarán a Hamlet marcialmente al catafalco, pues, de habersele brindado, habría sido un gran rey. Lleven los cadáveres. Esta escena, más propia de batalla, aquí disuena. Vamos, que disparen los soldados.

Salen en marcha solemne, seguida de una salva de cañón.

Fin Voz en Off.

Audio inglés. Sobre audio, leen.

A. Y JM.: —*(Leen.)* Levanten pues su cama, y lleven a sus damas del monumento. Se le ha de sepultar al lado de su Antonio. No habrá tumba en la tierra que en su interior reúna a tan famoso par. Su historia no es menos digna de compasión que la gloria de quien los llevó a ser llorados.

Nuestro ejército todo va a asistir al entierro del más solemne modo. Y luego a Roma.

Salen todos cargando los cadáveres.

Los cinco intérpretes desconectan sus parlantes.

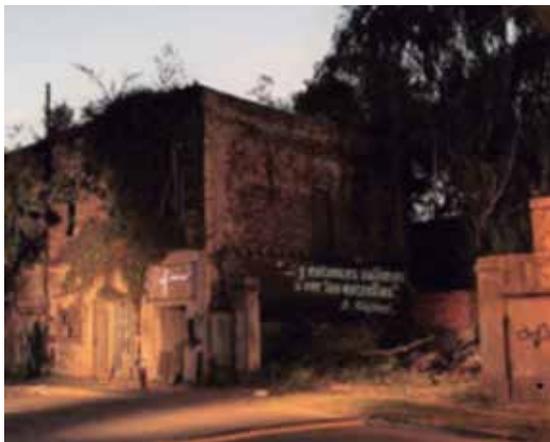
*Audios usados en este acto: I say Caesar - Temperance my Lady - Respiraciones - Cleopatra
Know - Dear Queen - Oh my goods Gods - Música Final - Then to Rome.
Voz en Off: César, el rompimiento - Dolabella - ¿Jamás veré eso - Fortinbrás.*

FIN

INFIERNO



A partir de
La Divina Comedia,
de Dante Alighieri



"...y entonces salimos a ver las estrellas...".
Texto final del *Infierno*, de Dante Alighieri
proyectado en la pared de la Barraca.



Puente ferroviario Barraca Peña,
bote y el embarcadero usado en *Infierno*.

LAS FORMAS DEL CONSUELO / por Ariel Farace*

Sobre *Infierno*, de Beatriz Catani

Una primera impresión del trabajo de Beatriz Catani tiene que ver con la presencia irreductible de la materialidad. En sus creaciones es materia el lenguaje pero también el cuerpo de la escriba, el de los intérpretes, los espacios y los objetos.

Lo que Beatriz hace tiene de abstracto lo que tiene de mundano. Si en sus primeras producciones la ficción era vehiculizada por –y en– lo real, ese gesto –radicalizado– fue desplazando su trabajo casi “naturalmente” al sonido y la palabra. En el medio de ese camino –vida– aparece Dante. Beatriz pone distancia y ve e invita a ver desde lejos un paisaje olvidado y en decadencia. Ese paisaje es el de la ribera sur de la ciudad de Buenos Aires, pero también el de un bajo fondo épico y poético. La *Divina Comedia* se manipula y teje como materia en la construcción en un *patchwork* de textos que activan un acontecimiento en un sitio concreto. La perspectiva se agudiza: el teatro vira novela. Oímos-leemos a las escenas como postas de un paisaje en ruinas. La vida es un accidente que sorprende con inesperadas orfandades y, con ellas, algunas formas posibles del consuelo. La fe se subasta, es lo único que queda y se ha devaluado. La palabra es algo que los personajes no comprenden del todo y que engaña. Detrás de la treta de la ley aparece un poema como regalo. *Infierno* tiene algo de película de Kaurismaki, algo de performance y algo de ópera. Detrás del cuadro hecho pedazos de lo social y la tragedia personal y ficcional, parece asomar entre la pena un lejano resto de esperanza. Como en los versos del poema de Pasolini que caen en un cartel al inicio de la pieza: “La luz del futuro no deja de herirnos” –cómo negarlo–, pero ahí afuera están brillando al final, y todavía, las estrellas.

(*) Trabaja en las áreas del teatro, la literatura y la música. Dirige el proyecto editorial artesanal Libros Drama. Fue curador del Teatro Nacional Cervantes. Enseña dramaturgia y coordina talleres de escritura en distintas ciudades de Argentina y el extranjero. Publicó obras de teatro, diarios y poemas. Vive en Buenos Aires.

INFIERNO (a partir de *La Comedia*, de Dante Alighieri)

En el marco de Espacios Revelados - Changing Places.

Producción

Siemens Stiftung, C.C. Gral San Martín.

Coproducción: Facultad de Artes UNLP - Sala Teatro Lucia Marzo (abril, 2014).

Lugar

Puente Ferroviario Barraca-Peña (Av. Pedro de Mendoza, 2900). La Boca. Río Matanza-Riachuelo.

Ficha técnica y artística

Actuación: Julia Domínguez, Adrián Ercoli, Viviana Ghezzi, Luciana Lima, Graciela Martínez Christian, María José Pan, Amelia Pena, Josefina Pena-Olivia Belén, Germán Retola, Juan Manuel Unzaga / Rosaura Baduna, Tomás Bardi, Facundo Belén, Soledad Belén, Mauro Ariel Cañete, Judit Chacón, Ingrid Ditisheim, Claudia Durán, María Florencia Escudero, María Victoria Hernández, Alejandro Lariguet, Elena Lozano Baudon, Marianela Mártire, María Eugenia Milani, Julián Peralta, Franco Olia, María Florencia Roig, Liliana Tavernese
Traslados en botes: Gerardo Anibal Cuyé, Sebastián Cuyé

Diseño sonoro y composición musical: Ramiro Mansilla Pons, Julián Chambó

Operador de sonido: Julián Chambó

Flauta: Lihuen Sirvent, Viola: Ramiro Mansilla Pons, Violonchelo: Agustín Salzano

Diseño y asesoramiento coreográfico: Alejandra Ceriani, Julieta Ranno

Escenografía: Laura Musso, Inés Raimondi, Andrea Desojo

Vestuario: Eduardo de Crisci

Iluminación: Paula García Eliana Cuervo

Registros y proyecciones audiovisuales: Nahuel Lahora, Marcos Migliavaca

Asistencia y coordinación técnica: María Queirel, María Emilia Rodríguez Pena

Producción ejecutiva: Martín Massa

Asistencia general y de dirección: Coccocho Abbatangelo

Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani

Texto del programa

Leer a Dante es un trabajo infinito e innumerables las formas de aproximación a su *Comedia*; ¿cómo poner a trabajar una vez más sus textos –esas construcciones intensas y perfectas de sus cantos– leídos y releídos durante siglos?

El Puente Ferroviario La Boca-Barracas –el Riachuelo– y quienes viven y se desplazan por esta zona –ícono del Infierno hoy– son cruce y condición para presentar estos “humillados y ofendidos” de nuestra época en la voz de Dante Alighieri.

En primer plano, los textos de Dante: fragmentos tomados de *El Infierno* (primera parte de su obra), dentro de una disposición narrativa dada por una fábula sencilla –como venida de las primeras lecturas, de miradas de niño– que van configurando unos seres –casi fantasmas–, dejando entrever que ni la muerte va a terminar con su condición de desdichados, porque en la vida están condenados a permanecer en el “mundo”, que es decir en el “infierno”.

Y, mientras la tarde cae, los versos de Dante y su vigor estético se van imponiendo como una verdad emocional.



Las dos costureras y la enfermera duermen en el bote. El botero espera.



E questa é la storia: La enfermera les lee el relato de Ugolino.
Atrás las dos costureras. Oscurece.



Saludo final alrededor de la barraca.

ACERCA DE *INFIERNO* / por Beatriz Catani

“El medio del camino de la vida” (verso de inicio de *La Divina Comedia*), dice Barthes, no es un cálculo matemático que refiere a la edad cronológica de Dante, sino un acontecimiento doloroso, que de modo dramático separa nuestra vida en un Antes y un Después. No es otra cosa que el momento que se descubre la muerte como real, el accidente que nos hace pensar que el resto de la vida tiene que ser algo extraordinario.

Estos pensamientos (transitando mi duelo por la muerte de Quico García) me llevaron a la relectura del Dante. De modo simultáneo, me invitan a participar de *Espacios revelados* (que en esta edición, en Buenos Aires, ponía a disposición de los artistas convocados, edificios del Microcentro y zonas del sur de la ciudad). Me pareció una coincidencia extraordinaria: la posibilidad de cruzar la zona del Riachuelo con la *Divina Comedia*, de Dante Alighieri (los cantos que corresponden al Infierno). Evidenciar quiénes han sido marginados por este sistema. Atrás del Riachuelo, teniendo una comunicación de traslado de un precario bote, en medio del olvido de la “otra” parte de la ciudad, viniendo a representar casi de modo icónico a los marginados y los condenados de la tierra.

Y, a su vez, me proponía la aventura necesaria para “agitar el desgaste de los trabajos repetidos”: salirse del ámbito de un teatro, ir a trabajar sin la protección de un lugar de reparo, a kilómetros de nuestras casas, en condiciones climáticas variables, con intromisiones de las diferentes policías que controlan el área (metropolitana, provincial y prefectura) y que varias veces interrumpían nuestras tareas; las alianzas y los pactos inestables con la gente del lugar que participaban en la performance (que si tenían otro programa, muchas veces dejaban o no estaban en los ensayos, y podía pasar también en las funciones); las variaciones de último momento sobre los permisos de uso de algunos espacios y la adaptación inmediata que esto suponía; la complejidad técnica que requiere el lugar; el riesgo físico del trabajo en un grupo numeroso que, además, incluía dos niñas y algunos niños.

Sin duda, todo esto dialogaba con la preparación de un nuevo tipo de trabajo y con la “inversión del paisaje demasiado familiar” del que habla Barthes.

Así, una cadena de hechos más o menos casuales y una necesidad interna terminaron impulsando este trabajo.

Masterclass *El otro lado de la obra*, Creador.es.

Valencia, 2017

INFIERNO

A Quico García

A un lado el Río Matanza-Riachuelo, del otro lado las ruinas de las barracas.

Sobre la ribera, una mesa de operaciones y los equipos por donde se escucha:

- La voz del relato y la de los distintos personajes. Solo La Niña lee su texto en vivo.

- Las músicas de la obra (operadas en vivo).

Las escenas se desarrollan en distintos puntos, (el río, las vías, la avenida, las dos orillas del río, paredones de la avenida, la explanada frente al río).

Por lo que en primer plano (mayor cercanía) se escuchan las voces y las músicas mientras que los cuerpos de los actores se divisan a lo lejos.

Al lado de los equipos, frente al río, se ubican líneas de plateas para el público.

Durante la presentación las personas asistentes podrán incorporarse y seguir las escenas a voluntad. Solo se colocan algunos límites en función de que no pierdan cercanía con los equipos de sonido y, a su vez, observen las escenas manteniendo la distancia requerida.

Música de Inicio.

Un grupo de niños vienen caminando desde lejos por la Avenida Pedro de Mendoza.

Se detienen en el callejón de las vías, frente a la puerta de la Barraca, donde en un cartel de neón con letra manuscrita se lee: Infierno.

Sobre la pared lateral de la Barraca –desde el borde superior al suelo– cuelga un cartel: “La luz del futuro no deja de herirnos” P.P. Pasolini.

Los niños arrojan bengalas hacia el interior de las vías. Y se van, corriendo por la Avenida en dirección opuesta a la que llegaron.

Una nube de polvo cubre el lugar.

El cartel cae.

PRIMERA ESCENA: EL INCENDIO

En cruz a la Avenida, por el camino de las vías aparecen dos hombres, uno rubio, uno castaño. Ambos con ropas quemadas.

El HOMBRE RUBIO, camina llevando una bicicleta donde carga –sobre la parte delantera– una gran estatua de madera tallada.

A su lado, el HOMBRE OSCURO lleva paquetes, algunas cruces y otros objetos de madera artesanales.

VOZ RELATO: —A lo lejos una nube de polvo cubre el lugar. Hay un callejón. En un primer momento por ese callejón aparecen dos hombres: uno rubio y otro castaño. Entre ambos administran una tienda de antigüedades, derivado del taller de artesanías del padre ebanista del Hombre Rubio. Un descuido de ambos —aunque no podríamos en este momento precisar la responsabilidad de quién ha sido—. Uno de los dos, probablemente se ha dormido sin apagar por completo un cigarrillo. La cuestión es que las llamas del incendio se propagaron por el negocio y por otras casas vecinas. En un esfuerzo logran retirar algunas de las artesanías en venta y un pedido hecho por el Municipio de Tandil (para el monte de la Vía Crucis). Apenas si para distraerse (mientras esperan a un representante de la Compañía Aseguradora) memorizan textos de La Comedia de Dante. El Rubio, va diciendo, al dictado del Oscuro, que trata así de animarlo.

Ya sobre la avenida, ambos miran hacia un lado y otro, esperando a alguien que no llega.

VOZ DE HOMBRE RUBIO:

—En el medio del camino de la vida
me encontré por una selva oscura,
decir lo que era es cosa dura
Tanto es amarga, que poco lo es más la muerte
No sé bien decir cómo allí entré; tan somnoliento estaba en aquel
punto.
(Lo repite tres veces. Queda en silencio.)

Por el callejón aparecen otras personas tiznadas.

VOZ DE HOMBRE RUBIO:

—Tanta fue la congoja que me infundió
el espanto que de sus ojos salía,
que perdí la esperanza de la altura.
Como aquel que goza en atesorar,

y llegado el tiempo en que perder le toca,
su pensamiento entero llora y se contrista.
Su pensamiento entero llora y se contrista.

Quedan en silencio, esperando.

VOZ RELATO: —Ahora parecen eternos los minutos. Nadie viene hasta que se asoma una camioneta a lo lejos. Mientras esperan que se acerque, siguen con la vista la camioneta, hasta que de ella baja una mujer. Durante todo ese tiempo continúan memorizando los versos de La Comedia, de Dante.

Miran llegar una camioneta.

VOZ DE HOMBRE RUBIO:

—Mientras retrocedía yo a lugar bajo, ante mis ojos vi quien por el largo silencio parecía mudo, le grité, quienquiera seas, sombra u hombre cierto.

VOZ DE HOMBRE OSCURO:

—No hombre, hombre ya fui, y lombardos fueron mis padres. Nací sub Julio, aunque algo tarde, y viví en Roma y Poeta fui, y canté a aquel justo hijo que vino de Troya, después del incendio de la soberbia Ilion.

Llega la camioneta. Estaciona.

VOZ DE HOMBRE RUBIO:

—Mira la bestia (fiera) por la que me he vuelto: defiéndeme de ella, porque me hace temblar los pulsos y las venas.

VOZ DE HOMBRE OSCURO:

—Otro es el camino que te conviene, (si quieres huir de este lugar salvaje); porque esta bestia, por la que gritas, no deja a nadie pasar por el suyo, sino que tanto impide, que mata: Nunca satisface su hambrienta voluntad, y tras comer tiene más hambre que antes. Muchos son los animales con que se marida y muchos más habrá todavía, hasta que venga el Lebrel, que le dará dolorosa muerte.

De ciudad en ciudad perseguirá a la loba, hasta que la vuelva a lo profundo del infierno, de donde la envidia la hizo salir primero.

De la camioneta baja la ABOGADA con un maletín.

Escena gestual-física con música

Baja la Abogada, les da la mano a ambos hombres. Ve los objetos de madera y cruces empaquetados y los señala: “E questi? sono l'incidente? salvato dal fuoco?”.

A los hombres les cuesta entenderla. Finalmente comprenden y dicen con orgullo: “Sí. Los salvamos nosotros”.

La Abogada hace un gesto de desaprobación. Abre el maletín, saca la póliza y les señala una cláusula. “La validità dell'assicurazione è per la distruzione totale”. No entienden.

La Abogada llama al Chofer para que le alcance un diccionario: “Passami il dizionario”.

El Chofer no lo encuentra. La Abogada le indica: “Sì, nel bagagliaio, le pacchetti Editorele bruciato”

El Chofer baja, abre el baúl y trae paquetes con varios libros de una editorial incendiada. Abogada les da los paquetes con libros: “Questi testi possono capire”.

Ambos hombres estiran la mano para recibir los paquetes: “¿Y la póliza?” dice Rubio, “Traducida, ¿puede ser?”, dice Oscuro. “Sí, sí...” les dice la Abogada. Ambos piensan en retribuirle con algo de lo que llevan encima. Eligen uno de sus paquetes.

La Abogada estira la mano a destiempo o ellos se apuran, el paquete cae al piso y los crucifijos de madera que contenía quedan desparramados.

“Grazie. Questo come un personal dono”, dice la Abogada y se va al auto.

El Chofer patear algunos crucifijos, otros los mete en el baúl. Y sube al auto.

VOZ RELATO: —No han sido buenas las noticias. (Ni siquiera hablaban un mismo idioma). La Abogada se ha ido con la promesa de acercarles la póliza traducida, y si no, por las dudas les deja textos en italiano para que aprendan y entiendan su idioma.

Mientras el chofer patea los crucifijos, agrupa algunos y los mete en el baúl como latas.

ABOGADA: —(*Saca la cabeza por la ventanilla y les dice a los gritos.*) Leggi la lingua di Dante... fati nos foste a viver come bruti.

La camioneta se va.

Ambos miran irse a la abogada. El HOMBRE RUBIO triste y confundido, se sienta en el cordón de la vereda, esconde la cara entre las piernas.

El HOMBRE OSCURO abre los paquetes con desconfianza. Son libros de La divina comedia. Se reconforta y se los muestra fraternalmente, apoyándole una mano en la espalda y poniéndole un libro en la mano.

VOZ RELATO: —Mientras miran la extraña escena, abren con prudencia los paquetes y toman como una buena señal encontrar diversas ediciones de un único libro: *La Comedia*, de Dante. El Hombre Oscuro, abre un libro y decide animar a su amigo consternado.

VOZ DE HOMBRE RUBIO:

—(*Levantándose.*) “Pagaré tu virtud con amargura”, decía mi padre, natural es: en selvas amargosas la fruta de la higuera no madura. Como quien llora su perpetua pena digo “Adiós” a la casa de las paredes tapiadas, el negocio de años que mi padre llevaba.

VOZ DE HOMBRE OSCURO:

—El día ya se va y el aire oscuro, a los seres que habitan en la tierra, quita sus fatigas. Mañana iremos a ver si algún otro papel asegura la mercadería. Mientras, de la limpieza nos quedan variedad de objetos tallados que ha sido justo robarles a las llamas de modo que empecemos a tratar de venderlos entre las mismas gentes que en esta y la otra orilla esperan saber de nuestra suerte

VOZ DE HOMBRE RUBIO:

—Y (en tanto) que te sea manifiesto que la conciencia tengo sosegada y al vaivén de la suerte estoy dispuesto.

VOZ RELATO: —El Hombre Castaño abre un libro.

VOZ DE HOMBRE OSCURO:

—(Ahora) por tu bien pienso y entiendo, que mejor me sigas, y yo seré tu conductor, y te llevaré de aquí a un lugar eterno, donde oirás desesperados aullidos,

verás a los antiguos espíritus dolientes,
cada uno clamando la segunda muerte.

Música.

VOZ DE HOMBRE RUBIO:

—Que de éste y de peor mal yo me salve,
que allá me lleves donde dijiste,
y veamos a aquellos tan tristes que dices.

VOZ RELATO: —Entonces el Oscuro se movió, y el Hombre Rubio se pegó detrás.
(Allor si mosse, e io li tenni dietro.)

Música.

Ambos se preparan para cruzar el río en el bote. Hacen distintas maniobras para cargar los paquetes que traen. Dejan la estatua al borde del muelle e intentan subir una gran bolsa que se les abre. Nuevamente algunos crucifijos y otros objetos se desparraman por todos lados.

Los hombres y mujeres tiznados que fueron llegando tras ellos por el mismo callejón se acercan hasta el muelle.

Finalmente, el RUBIO y el OSCURO logran subir al bote y van por el río hacia la otra orilla.

Los tiznados los miran irse.

Los tiznados se van por la avenida como una pequeña multitud doliente.

Se cruzan con una mujer con una niña de la mano. La mujer grita llamando al botero.

La mujer y la niña se sientan al costado del puente.

VOZ RELATO: —Luego se fundieron, como si de blanda cera estuvieran hechos, y unieron tanto sus colores, que ni el uno ni el otro parecían lo que eran... Y entonces desde el Puente aparece una mujer llorando.

SEGUNDA ESCENA: EL ACCIDENTE

VOZ DE MUJER: —(Llorando, con la Niña al lado) En el medio del camino de mi vida me perdí en una selva oscura, y una imagen de mí me hizo ver mi extravío: yo misma era Cerbero, tragando con sus tres fauces sin parar nunca su hambre y aullando bajo una lluvia de granizo grueso y agua negra. Y así cual quien ya no quiere lo que quiso,

(cambiando el parecer por otro nuevo), anhelando nueva cosa, aparté la primera con desprecio.

Y si hasta allí mi vientre era mi Dios, ahora estoy acá en la ciudad doliente, para saber de este río y de sus muertos.

Botero cómo fue el accidente, quiero saber de todas las gentes que aquí desfallecieron.

BOTERO.

Botero, qué quieres Botero... no tienes más que abirme tu deseo. De tal modo me agradará lo que mandes, que obedecer, si fuera ya, ya sería tarde. Pero no te escondas de mí, botero...

BOTERO.

Botero, botero, no tengas temor, solo aquellas cosas se han de temer que detentan poder de dañar a otro. Temer debe las cosas el prudente —que hacen el mal ajeno o la desgracia— no lo que inofensivo es a la gente.

BOTERO.

Por mí se va a la ciudad doliente, por mí se ingresa en el dolor eterno, por mí se va con la perdida gente. Sesenta personas cayeron de un tranvía, obreros y trabajadores de la provincia a la hora que sale el sol, nublados por la niebla, cayeron al río.

Cuando la niebla se disipa y la mirada poco a poco reconoce lo que deja el vapor cruzando el aura gruesa y oscura, y ya no hay error en la vista, crece solo el pavor de los únicos cuatro vivos.

¿Por qué no me cuentas de ellos? ¿Estabas acá? Botero...

Botero, ¿por qué no viene hoy lo que va a suceder?, más me derrumbará, cuanto más pase el tiempo y más vieja me haga...

Botero, La Niña y yo te vamos a contar una fábula de Caronte.

La mujer abre un libro y empieza a leer.

MUJER: —Vi venir en barco un blanco viejo por antiguo pelo gritando: “No esperen ya más nada. Aquí vengo a llevarlos a la otra orilla, a las tinieblas eternas, al calor y al hielo”. Y a mí me dijo: “Ánima viva, aléjate de estos que están muertos”. Y como vio que yo no me partía dijo: Por otros puertos, por otra vía... Me echó.

Lee la niña.

NIÑA: —Entonces las velludas mejillas se aquietaron
del barquero del lívido pantano
de circundados ojos de círculos de fuego.
Mas aquellas infelices almas desnudas
cambiaron de color y rompieron a crujiir los dientes
al punto de escuchar las palabras rudas.
Caronte demonio, con ojos de ascuas
a ellos señalando a todos recoge;
asestando con el remo a quien se atarda.
Como arrastra el otoño las hojas
una tras otra, hasta que la rama
devuelve a la tierra todos sus despojos,
Aléjanse entonces por las oscuras ondas
y antes que hayan descendido allá
ya se apretujan aquí nuevas legiones,
que ansían cruzar el río
porque el temor se les torna deseo.

Y la mujer se duerme. Al rato la niña también.

VOZ RELATO: —Quebró un hondo sueño en las cabezas, como quienes apenas por fuerza están despiertos.

TERCERA ESCENA: EL DUELO

Música.

Desde el lejano río se acerca un bote con dos costureras y una enfermera.

Se las ve a las tres durmiendo.

VOZ RELATO: —Ahora una barca por el río. Las costureras de la obra van escuchando el fondo de sus pensamientos.

COSTURERA BEATRIZ UNO:

—(*Piensa.*) En el medio del camino de mi vida me encontré en una selva oscura porque el camino había perdido, decir lo que era es cosa dura, la razón estaba perdida, y sometida estuve al deseo. No sé bien decir cómo allí entré, era un lugar mudo de toda luz,

enteramente oscuro que mugía como un mar en tempestad de vientos contrarios azotados. La borrasca infernal que nunca calma me arrastraba en torbellino.

ENFERMERA BEATRICE:

—(*Ordena al Botero.*) Di qua, di là, di giù, di sù ci mena

COSTURERA BEATRIZ UNO:

—(*Piensa.*) Y cuando ya a estrellarnos se avecina, allí es el llanto y el fragor, maldiciendo nuestra suerte. Ninguna esperanza conforta nunca de algún reposo o de disminuida pena.

COSTURERA BEATRIZ DOS:

—(*Piensa.*) Ay de tanto Ay de tan poco, también en mí son las desgracias y hay gente tan desgraciada que ni siquiera cuerpo tienen. Por eso sé bien qué cosa es la irrealidad en que vivimos y por eso precisamente estamos pálidas como muertos. Yo veo su palidez, el color de sus mejillas, y veo pues en ese color el trabajo insano, la palidez que distingue a los pasivos, a los que se encuentran tan de repente sin vida luego de no haber vivido jamás. Y ahora ese es mi infierno, la muerte que separa el amor. El hecho de saber que lo que siempre quisimos oír y no nos fue dicho, no lo será jamás.

La COSTURERA BEATRIZ DOS escribe y cae dormida.

La ENFERMERA BEATRICE intenta levantarla con brusquedad.

La COSTURERA BEATRIZ UNO la toma de la cabeza con suavidad. Tiene un largo rato la cabeza entre sus manos.

VOZ RELATO: —También podemos divisar con ellas una enfermera o doctora —en todo caso una mujer con uniforme blanco— que se hace llamar Beatrice, posiblemente por su afición a *La Divina Comedia*, libro —que no deja y— que viene leyendo. Pasa su juventud en Italia, y —aunque hace unos años que reside en la zona— por largos momentos habla en ese idioma. Pareciera tener miedo de olvidar (no poder más decir de su vida de joven). Ahora está parada al lado de Beatriz, la costurera (a la que asiste), de quien sabemos que, además de coser, escribe, y por eso le gusta ser llamada poeta entre los internos. Queda viuda y la pérdida

derivó en inestabilidad y (finalmente) en la indicación de una cura de sueño.

COSTURERA BEATRIZ UNO:

–(*Piensa, aún con la cabeza de Costurera Beatriz Dos en sus manos.*)

Animal vivo, gracioso y benigno, que en medio de este aire negro enrojecido, quieres consolarme a mí con tu propia pena. No dudes: en lo que piensas, pienso; por lo que con mirarte sabré lo que oír y hablar quieras y cuanto quieras hoy que escuche o diga. (*Deja de sostenerle la cabeza.*) Y así lo haremos, mientras se calla el viento, como lo hace, mientras el viento siga así callando.

VOZ RELATO: –Quien le sostiene la cabeza es Beatriz, la otra costurera, cuya obsesión es tener experiencias físicas en sintonía con personas que padecen alguna imposibilidad (y así recuperar la confianza en sí misma). Ha tenido una experiencia amorosa violenta. Beatriz conoce a Beatriz en el hospital en una de sus internaciones. Ambas tienen un régimen mixto-ambulatorio. Y en todos estos años las frecuentes lecturas de Beatrice de *La Comedia* de Dante, hacen que se les vuelva impreciso el límite entre sus propias vidas y las tantas veces escuchadas.

ENFERMERA BEATRICE:

–Volontieri parliare. Volontieri parliare. Volontieri parliare.

COSTURERA BEATRIZ DOS:

–(*Piensa.*) Si es que nadie se opone entonces a esta extraña conversación de nuestras almas –medio muertas, medio vivas, qué importa–, pensemos en el tiempo de tu vida, tus tormentos, y yo también recordaré los míos.

COSTURERA BEATRIZ UNO:

–(*Piensa.*) Amor, que de un corazón gentil de pronto se adueña, hizo que prendara de él, por el hermoso cuerpo que quitado me fue de forma que aún me ofende.

ENFERMERA BEATRICE:

–(*Lee.*) Amor, ch’a nullo amato amar perdona, mi prese del costui piacer sì forte, che, come vedi, ancor non m’abbandona.

COSTURERA BEATRIZ UNO:

–(*Piensa.*) Amor, que no perdona amar a amado alguno, que a todo amado a amar obliga, (y no dispensa de amar al que es amado)

hizo que me entregara al placer tan vivamente que aún no me abandona.

ENFERMERA BEATRICE:

–(*Lee.*) Laso (*Quanti dolci pensier, quanto disio*)

COSTURERA BEATRIZ DOS:

–(*Piensa.*) Laso. Cuánta dulzura de zozobras llena pudo llevarte a doloroso paso. Y qué dolor mayor en la desgracia recordar, el tiempo feliz. (*Escribe y cae.*) Aun así es dulce pensar, aunque el deseo lleve a paso tan dañoso sigamos recordando el tiempo primero, el de los ímpetus de ir hasta el fondo del deseo.

ENFERMERA BEATRICE:

–(*Lee.*) Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria.

COSTURERA BEATRIZ UNO:

–(*Piensa y vuelve a tomarle la cabeza.*) Sí, ningún dolor más grande que el de acordarse del tiempo dichoso en la desgracia. Pero si conocer la primera raíz de nuestro amor deseas de tal modo, recordaré como aquel que llora y habla –*Piange e Dice*– si también hablas de tus pensamientos.

COSTURERA BEATRIZ DOS:

–(*Piensa.*) Me asalta un profundo desánimo ver en torno a mí todo absolutamente negro, una percepción de las cosas empobrecidas cercenadas como maniqués o espectros llenos de una gélida melancolía. No sé si los que van por el camino del amor, (y lo pienso por las palabras de Jeremías: *O vos omnes, qui transitís per viam...*), podrán encontrar algún dolor que se compare con mi pena grave. Me dio el Amor –no por virtud mía– vida dulce y suave. Pero lo he perdido ya, pobre quedo, y lo deploro tanto que hasta recordar me da tristeza.

Y ahora, mientras la tarde desciende alrededor con el tremendo y calmo torpor de un silencioso huracán, lo único que deseo es escuchar el recuerdo del origen de tu amor.

COSTURERA BEATRIZ UNO:

–(*Piensa.*) Leíamos un día por deleite, cómo hería el amor a Lancelote (por entretenernos leíamos). Estábamos solos, y sin sospecha alguna. Muchas veces los ojos suspendieron la lectura, y el rostro emblanquecía, pero tan sólo nos venció un pasaje. Al

leer que la risa deseada era besada por tan gran amante, este, que de mí nunca ha de apartarse, la boca me besó, todo él temblando. Galeotto fue el libro y quien lo hizo; no seguimos leyendo ya esa tarde.

COSTURERA BEATRIZ DOS:

—(*Piensa.*) Caería, como un cuerpo muerto cae, sólo de escucharte. Cadi como corpo morto cade.

Caen dormidas.

ENFERMERA BEATRICE:

—(*Lee.*) Mentre che l'uno spirto questo disse, / l'altro piangëa; sì che di pietade / lei venni men così com'lei morisse. (Y mientras un espíritu así hablaba, lloraba el otro, tal que de piedad desfalleció como si muriese; y cayó como un cuerpo muerto cae.)

Duermen las tres.

CUARTA ESCENA: LA EXPOSICIÓN DE CRUCES

VOZ RELATO: —Ahora también divisamos apenas a lo lejos los cuerpos del Hombre Oscuro y del Hombre Rubio. Nuevos trabajos junto a penas nuevas amontonan. Su comportamiento se vuelve incierto, como de niños. Mientras uno intenta entender una lengua nueva, el otro intenta explicársela, y así van leyendo textos que tal vez en consolución de otros males se les vuelve añiñamiento. Las formas del consuelo parecen ser innumerables.

Después de acomodar las cruces, montándolas a caballo como viejos juegos infantiles, el HOMBRE RUBIO se sienta a leer. El OSCURO, también leyendo, va y viene al muelle trayendo objetos pensando en la subasta.

El HOMBRE RUBIO lee entre las cruces. Intenta comprender La Divina Comedia en italiano, combinando lecturas y tratando de traducirlas. Lee según lo que ve escrito, un italiano vulgar (sin búsqueda de pronunciación) interesado en las diferencias entre las distintas traducciones.

El HOMBRE OSCURO vuelve al muelle a buscar más cruces y continúa presentando los objetos. Piensa en organizar una exposición con lo que les quedó a fin obtener algún dinero mientras esperan tener noticias de la abogada.

Ambos siguen dialogando entre ellos sobre las diferentes versiones de La Divina Comedia.

VOZ DE HOMBRE RUBIO:

—(*Lectura comparada.*) Fama di loro il mondo esser non lassa. De ellos no queda fama en el mundo. No se conserva recuerdo...

In la palude va c'ha nome Stige / questo tristo ruscel, quand' è disceso / al piè de le maligne piagge grige. E io, che di mirare stava inteso, / vidi genti fangose in quel pantano, / ignude tutte, con sembiante offeso: En un pantano llamado Éstige, riacho triste, cuando ha descendido al pie de las malignas playas grises. Y con la mirada intensa, fangosa gente vi en ese pantano, desnudas todas y con semblante airado. Se castigaban no con palmadas mas a cabezazos, pechadas y patadas, mordiéndose a dentadas, pedazo a pedazo.

Quivi sospiri, pianti e alti guai risonavan per l'aere senza stelle... Allí suspiros, llantos y grandes males resonaban en el aire sin estrellas.

Andiam, ché la via lunga ne sospigne, seguimos el camino, que siendo largo exige nos apresuremos...

Tristi fummo / ne l'aere dolce che dal sol s'allegra, Tristi fummo. Tristi Fummo

E dietro le venìa sì lunga tratta di gente, ch'i' non avrei creduto, che morte tanta n'avesse disfatta. (Y detrás la seguía una multitud de gentes de la que nunca yo creyera que tantas hubiera deshecho la muerte.)

El HOMBRE OSCURO vuelve del muelle con los precios colgando del brazo y con un libro.

VOZ DE HOMBRE OSCURO:

—Los indiferentes son los que pasan la vida sin hacer nada, por eso quiero que sepas que mientras esperamos nos repare con algunas ventas la cambiante fortuna, que el arte humano sigue en cuanto puede a la Naturaleza. (*Lee.*) El usurero sigue otro camino y coloca su esperanza en otra parte. Fin canto XI.

Las cruces están dispuestas a modo de subasta.

El HOMBRE OSCURO pone las etiquetas con el precio, colgando de las maderas horizontales de las cruces. Le queda una etiqueta colgando del brazo.

Mientras el HOMBRE RUBIO sigue su lectura comparada.

Música.

Llegan caminantes (Los inútiles y egoístas / Los Melancólicos / Los indiferentes). Se acercan a las cruces.

El HOMBRE OSCURO espera a los caminantes parado al lado de una cruz, expectante.

Los caminantes se aproximan, cuando lo ven parado se alejan y van hacia otra cruz.

El HOMBRE OSCURO vuelve a ir hacia otra cruz y los caminantes vuelven a alejarse cada vez.

Así con cada cruz, hasta que la última cae sobre el cuerpo del HOMBRE OSCURO.

Se levanta rápido y les muestra la etiqueta con precios que aún cuelga de su brazo.

HOMBRE OSCURO:

—Es oportuno abandonar ahora la pereza porque sentados en plumas a la fama no se llega.

Vuelve al muelle en busca de la estatua de madera tallada.

Música.

HOMBRE RUBIO:

—(Continúa leyendo.) Quando incontrammo d'anime una schiera / ...
come suol da será guar dare uno altro sotto nuova luna... / come
'l vecchio sartor fa ne la cruna.

El HOMBRE OSCURO llama al RUBIO para que lo ayude a trasladar la Estatua.

Vuelven los dos al lugar de la Exposición con la estatua y leyendo textos, comparando distintas traducciones.

HOMBRE OSCURO Y HOMBRE RUBIO:

—La muchedumbre cada una me miraba como suelen mirarse de noche unos a otros los humanos a la escasa luz de la luna nueva y aguzaban hacia nosotros las pestañas como hace un sastre viejo para enhebrar la aguja / Turba vagante de condenados, que con vista alerta, parecía mirarnos, vacilante, cual de la nueva luna en

luz incierta, u ojo que encoge su movible orilla de sastre viejo que a enhebrar no acierta.

Volviendo del muelle se cruzan con los caminantes.

Miran a los que vienen entrecerrando los ojos.

Y siguen leyendo.

HOMBRE OSCURO Y HOMBRE RUBIO:

—¿Quiénes son? (los que van sucios) Preguntábamos, y nos respondieron:

—Yo soy uno de los que lloran.

—Nosotros somos los que tienen la vista cansada, los que vemos las cosas distantes... cuando las cosas están próximas nuestra inteligencia es vana.

—Ver al mismo tiempo todo desde lejos pero también bajar y ver todo desde cerca.

—En lo que piensas, pienso.

Siguen caminando con los objetos.

QUINTA ESCENA: EL DESPOJO

Vuelve la ABOGADA con la póliza levantada en la mano, divisa a los HOMBRES a lo lejos y a los gritos los llama:

ABOGADA: —Squzzi ragazzi.

A su lado, la CLIENTA, también con la cara tiznada, trae un gran número de pinturas colocadas en un carro para traslados. Atrás por el callejón, se asoman una familia, también tiznados.

TODOS: —(A los gritos.) Squzzi ragazzi.

Bullicio.

Escena gestual-física con música

El Hombre Rubio y el Hombre Oscuro las ven llegar y se acercan al Puente.

La Clienta le indica a la Abogada algo, señalando la estatua de madera tallada (que los hombres dejaron apoyada en la explanada).

La Abogada les pide a los hombres que se acerquen más, les muestra la póliza y les dice: Ecco guardate questo.

El Hombre Rubio y el Hombre Oscuro estiran la mano (decididos a buscar la póliza) mano.

La Abogada los detiene: “Spetta; spetta” mientras sostiene la póliza en alto y la Clienta señala la estatua.

“A cuesta, eh cuesta Pallade Atena statua”.

El Hombre Rubio y el Hombre Oscuro miran confundidos.

La Abogada y la Clienta disponen algunas pinturas en el lugar armando una especie de escenario de teatro.

Multitud tiznada repite: “Squzzi ragazzi”.

Bullicio.

La Abogada les presenta ahora a la Clienta. Intenta explicarles que pertenece a un grupo prestigioso de estudio de pinturas antiguas y que, como conoce bien varios idiomas, puede ayudarlos, solamente quiere que le devuelvan su estatua.

La Clienta muestra un certificado con el presunto título: “Acá están”.

Voz Relato: Les cuesta entenderse, la abogada en su deficiente español trata de explicarles la pertenencia de su Clienta al Grupo de Estudio de Pintura Detectives de Ulises.

Voz de la Abogada: “Cosi, detective di Ulysses, gruppo di studio di pittura”.

Sigue Voz Relato: Dedicado al estudio de las simulaciones en la historia (y la tradición de Ulises).

Voz de la Abogada: “Cosi, detective di Ulysses, gruppo di studio di pittura”.

Sigue Voz Relato: Mientras les muestran certificados aparentemente de la estatua que le requieren.

El Hombre Rubio y el Hombre Oscuro se van encima, parecen querer la póliza, traducida.

Abogada: “Non può essere tradotto”.

Clienta señalando la póliza: “No, es mucho, no se puede”.

Y les vuelven a mostrar los certificados de propiedad de la estatua.

Juntas, Clienta y Abogada estiran la mano reclamando la estatua.

Hombre Rubio y Oscuro dan un paso atrás.

Abogada y Clienta insisten.

Los Hombres dan otro paso atrás.

Se miran.

Abogada y Clienta disponen una lectura musical simultánea, con pasos de baile.

Lectura musical conjunta:

“Dice Virgilio, *nell'Eneide* che raggiungono le orecchie di Ulisse Troya potrebbero essere superate solo se mancava il Palladium, ha deciso di rubare la statua con Diomede. Ma, come i Troiani –temendo di essere rubato– aveva fatto una (doppia) simulato Ulisse rubato solo la statua”.

Dice Virgilio en *La Eneida* que al llegar a oídos de Ulises que Troya sólo podría ser vencida si le faltaba el Paladio, decidió robar la estatua junto con Diomedes. Pero como a su vez los troyanos –temiendo sea robada– habían hecho una (doble) simulada, Ulises sólo robó la falsa estatua.

En el final del acto: la Abogada y la Clienta vuelven a estirar la mano.

Los Hombres aplauden la escena pero no les dan la estatua.

Entonces la Abogada y la Clienta les dicen: “Ulises aver rubato una statua e finì all'inferno per una statua falso”. (*Lee.*) “Ulises robo una estatua y acabó en el infierno por una estatua falsa”.

Ahora los Hombres estiran la mano y les dan la estatua.

La Abogada les da la póliza en italiano No la quieren llevar sin traducir.

La abogada insiste. Aceptan: Bueno, la llevamos.

En compensación, la Abogada y la Clienta se disponen a regalarles otra lectura.

La Abogada les dice: “E questo è per lo spirito”.

Los Hombres miran un rato emocionados y se van. Sin la estatua y con la póliza en italiano. Saludan desde el bote con la mano en alto.

VOZ RELATO: —Finalmente entienden que es mejor para ellos entregar la estatua (que les fue requerida) y se llevan la inútil póliza en italiano (sin conocer los motivos de la falta de traducción, aparentemente ligados a su extensión). En compensación, ambas, Clienta y Abogada deciden dedicarle un enigmático pasaje de Ulises: cuando él mismo narra las simulaciones que lo llevaron al ruinoso fondo del octavo recinto del Infierno, donde junto a Diomedes arden sin fin en una misma llama bicorne.

Lectura a dos voces.

ABOGADA:

CLIENTA:

Dice Ulises:
Quando mi diparti' da Circe,

Dice Ulises:
Quando me separé de Circe,

Continúa ABOGADA en italiano.

né dolcezza di figlio, né la pieta
del vecchio padre, né 'l debito amore
lo qual dovea Penelopè far lieta,
vincer potero dentro a me l'ardore
ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto

ma misi me per l'alto mare aperto
sol con un legno e con quella compagna
picciola da la qual non fui deserto.

Io e' compagni eravam vecchi e tardi
quando venimmo a quella foce stretta
dov' Ercule segnò li suoi riguardi
acciò che l'uom più oltre non si metta;
"O frati", dissi "che per cento milia

perigli siete giunti a l'occidente,
a questa tanto picciola vigilia

non vogliate negar l'esperienza,
di retro al sol, del mondo senza gente.

Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza".
Li miei compagni fec' io sì aguti,
con questa orazion picciola, al cammino,
che a pena poscia li avrei ritenuti;

Cinque volte raccesso e tante casso
lo lume era di sotto da la luna,
poi che 'ntrati eravam ne l'alto passo,

quando n'apparve una montagna, bruna
per la distanza, e parvemi alta tanto
quanto veduta non avëa alcuna.

Tre volte il fé girar con tutte l'acque;
a la quarta levar la poppa in suso
e la prora ire in giù, com' altrui piacque,
infin che 'l mar fu sovra noi richiuso.

Continúa CLIENTA en español a modo de traducción simultánea.

ni la dulzura del hijo, ni la piedad
por el padre anciano, ni el amor mutuo
que debía hacer a Penélope dichosa,
pudieron vencer el ardiente deseo
que yo tuve de conocer el mundo
me lancé por el mar abierto
sólo con un navío y con los compañeros
que nunca me abandonaron
yo y mis compañeros éramos viejos y lentos

cuando llegamos a la estrecha garganta
donde plantó Hércules las dos columnas

para que el hombre más allá no pase;
“Hermanos”, dije, “pasamos por mil
peligros para llegar a Occidente
y ya que tan poco nos resta de vida

no nos neguemos a conocer
Siguiendo el sol, el mundo sin gente.

Piensen en su origen:
no han nacido para vivir como brutos
sino para alcanzar virtud y conocimiento.”
Mis compañeros quedaron tan ansiosos,
con esta arenga, de seguir el viaje,
que no podía ya detenerlos;

Cinco veces encendida y tantas apagadas
pasó la luz por debajo de la luna,
desde que entramos en aquel gran paso,

cuando asomó una montaña oscurecida
a la distancia, la que me pareció más alta
de cuantas había visto hasta entonces.

Tres vueltas nos hizo girar con toda el agua;
y en la cuarta se alzó la popa en alto
y la proa se fue abajo

Y al fin el mar sobre nosotros volvió a cerrarse.

*Ellas juntan sus cosas y se van saludando en alto con la estatua.
RUBIO y OSCURO aplauden desde el bote.*

SEXTA ESCENA: EL FILICIDIO

Música cumbia.

Por la esquina, frente a donde los HOMBRES organizan la Exposición de Cruces, aparece la ENFERMERA BEATRICE con un equipo reproductor de música y una caja tetrabrick de vino.

Atrás vienen las COSTURERAS con un perchero con ropas.

La ENFERMERA se sienta en una silla tijera recostada sobre un paredón rosa.

Lee, toma vino, escucha una cumbia a alto volumen.

VOZ RELATO: —Ahora las Costureras organizan su propio trabajo mientras juegan indiscifrables adivinanzas. Así, balbucientes dicen, es el fondo de sus pensamientos.

COSTURERA BEATRIZ UNO:

—Lívidas, hasta donde el rubor avanza, con el morro fuera del agua, asomando de la boca el frío, y de los ojos la triste alma. Un balbuceo, un balido, mejor cabras u ovejas que palabras. ¿Qué es?

COSTURERA BEATRIZ DOS:

—Las ranas o sombras que asoman el hocico del agua.

ENFERMERA BEATRICE:

—Salute última bebida.

COSTURERA BEATRIZ UNO:

—El campesino en la colina descansa.
El que el mundo aclara, su rostro más esconde.
La mosca cede paso al mosquito.
Allí donde él (el campesino) vendimia y ara. ¿Qué es?

COSTURERA BEATRIZ DOS:

—Las luciérnagas o las tantas llamas.

ENFERMERA BEATRICE:

—Salute última bebida.

VOZ RELATO: —El juego parece entretenerlas, demorarlas de sus penas. Mientras el Rubio y el Castaño, llegan a escuchar el italiano que habla la Enfermera y se acercan. Intentan gestos de amistad en la decisión de mostrarle y pedirle ayuda para la traducción de la póliza.

Las COSTURERAS siguen en su juego.

Los HOMBRES se acercan a la ENFERMERA que lee y toma vino. Le muestran la póliza.

Como única respuesta la ENFERMERA se levanta de la silla tijera y extiende el brazo hacia el frente, indicando el lugar de la Exposición de cruces.

VOZ RELATO: –Tal vez por la interpretación de alguna de las cláusulas de la póliza, tal vez por una necesidad íntima, el gesto de la Enfermera lleva al Hombre Rubio y al Hombre Castaño, a la decisión de deshacerse de las cruces mientras las Costureras se preparan para vestirlos.

Música

Los HOMBRES cruzan decididos hacia la zona de la exposición.

Llegan, saltan sobre las cruces, las quiebran, las destrozan.

Las COSTURERAS pasan en el medio trasladando el perchero.

Fin de música y de acción.

Los HOMBRES miran alrededor las cruces deshechas.

La ENFERMERA también cruza. Se sienta en su silla tijera bajo el perchero.

COSTURERAS y ENFERMERA siguen con sus juegos.

COSTURERA BEATRIZ UNO:

–No es la lengua que dice mamá papá la que puede describir el fondo del pensamiento.

COSTURERA BEATRIZ DOS:

–Un balbuceo, un balido, mejor cabras u ovejas que palabras.
(Toman una prenda del perchero.)

ENFERMERA BEATRICE:

–Bello è brutto e il brutto è bello *(La despliegan.)*

Los HOMBRES van hacia el perchero. Se asoman.

COSTURERA BEATRIZ UNO:

–En un hoyo congelado la testa de uno es del otro sombrero y como el pan por el hambre se devora. E come ‘l pan per fame si manduca...

COSTURERA BEATRIZ DOS:

–Así el de arriba, al otro le clava los dientes, por donde el cerebro se une con la nuca, S’aggiugne con la nuca.

ENFERMERA BEATRICE:

—Bello è brutto e il brutto è bello.

COSTURERA BEATRIZ DOS:

—Es el Conde Ugolino que le come la cabeza por la nuca a su compañero.

COSTURERA BEATRIZ UNO:

—Y se limpia la boca con los pelos de la cabeza que se acaba de comer.

ENFERMERA BEATRICE:

—E questa é la storia.

COSTURERAS quedan detrás del perchero.

La ENFERMERA sentada en el medio con el libro abierto.

Delante del perchero, los HOMBRES, uno de cada lado.

Mientras las COSTURERAS vacían el perchero sobre ellos, como forma de iniciar la prueba de vestuario, van leyendo y explicándoles la historia de Ugolino.

Lluvia de ropa. Música.

COSTURERA BEATRIZ DOS:

—“Han de saber que yo fui el conde Ugolino.”

COSTURERA BEATRIZ UNO:

—Es la historia del Conde Ugolino y de por qué roe la nuca de su compañero Ruggieri.

ENFERMERA BEATRICE:

—Tu dei saper ch'i fui conte ugolino, e questi è l'arcivescovo ruggieri.

Los HOMBRES se desvisten. Levantan algunas prendas del suelo. Se las ponen superpuestas.

Ya vestidos, mientras avanza la historia que les cuentan, comienzan a moverse en el lugar, corriendo a gran velocidad. Siempre fijos, sin avanzar.

COSTURERA BEATRIZ DOS:

—“Había visto ya muchas lunas por un pequeño agujero abierto en la torre que por mi mal se llama hoy del hambre, cuando llorar ói entre sueños a mis hijos que conmigo estaban, y me pedían pan.”

COSTURERA BEATRIZ UNO:

—Hace mucho que está con sus hijos en la cárcel y entre sueños los oye llorar pidiéndole pan.

ENFERMERA BEATRICE:

—E dimandar del pane.

COSTURERA BEATRIZ DOS:

—“Ya estábamos despiertos, y cuando la hora se acercaba de la comida que tenían que traernos, oí que de abajo clavaban la puerta de la horrible torre y me volví a ver el rostro de mis hijos sin decir nada.”

COSTURERA BEATRIZ UNO:

—A la hora que siempre van a llevarles la comida, oye que clavan la puerta de la torre y tiran las llaves al río para que nadie pueda llevarles nunca comida. Mira entonces a los hijos sin decir palabra.

ENFERMERA BEATRICE:

—Sanza far motto.

COSTURERA BEATRIZ DOS:

—“Yo no lloraba, más por dentro era de piedra, lloraban ellos; y uno me dijo: ‘Guardi sí, padre, che hai?’ Mas no lloré ni respondí en todo el día y en la siguiente noche; hasta que un nuevo Sol salió en el mundo, y con un rayo de luz que se infiltraba en la dolorosa celda, percibí en sus cuatro rostros mi mismo aspecto, y ambas manos por el dolor me mordí”.

COSTURERA BEATRIZ UNO:

—Los hijos lloran. El padre no llora ni responde palabra en todo el día. Ni en la siguiente noche. Recién a la otra mañana cuando un débil sol entra en la prisión, puede ver las caras de sus cuatro hijos, y empieza a morderse las manos desesperado.

ENFERMERA BEATRICE:

—Ambo le man per lo dolor mi morsi.

COSTURERA BEATRIZ DOS:

—“Y ellos, creyendo que yo lo hacía obligado por el hambre, súbitamente se alzaron y dijeron: ‘Padre, menor será nuestro dolor si tú nos comes: tú nos vestiste estas miserables carnes, tómalas ahora’. Me calmé entonces por más no acongojarlos; un día y otro permanecimos todos mudos.”

COSTURERA BEATRIZ UNO:

—Los hijos pensando que el Padre se mordía la mano por hambre. Así que se levantan y le piden ser ellos comidos por el Padre.

Entonces se calma para no entristecer más a sus hijos. Y ese día y el siguiente quedan todos mudos.

ENFERMERA BEATRICE:

—Stemmo tutti mutti.

COSTURERA BEATRIZ DOS:

—“Cuando al cuarto día llegamos, otro de ellos se arrojó tendido a mis pies diciendo: ‘Padre mío, ¿por qué no me ayudas?’, Y allí murió; quivi morì. Y así vi yo caer los tres uno por uno en el quinto y el sexto día.”

COSTURERA BEATRIZ UNO:

—Al cuarto día otro hijo cae a sus pies pidiéndole ayuda a los gritos. Allí mismo muere y de igual forma los otros tres, uno a uno, entre el quinto y el sexto día.

COSTURERA BEATRIZ UNO:

—Per uno, tra quinto e sesto giorno.

Los HOMBRES ya agotados de correr, casi sin poder respirar, se desploman entre la ropa revuelta. Escuchan desde el piso.

COSTURERA BEATRIZ DOS:

—“Y yo, ya ciego, me puse a buscar tanteando a cada uno y dos días los llamé luego de muertos. Después, más que el dolor, pudo el ayuno.”

COSTURERA BEATRIZ UNO:

—Ya sin ver, a tuntas va buscando a sus hijos, uno a uno, llamándolos durante tres días después de muertos. Hasta que al fin pudo más la falta de alimento que el dolor.

ENFERMERA BEATRICE:

—Piu che'l dolor, pote'l digiuno.

Las COSTURERAS salen de atrás del perchero.

Música.

Van hacia adelante, donde cayeron los HOMBRES. Los empujan para recuperar parte de la ropa y los desvisten.

COSTURERA BEATRIZ DOS:

–Y no aclaró más palabra alguna. Comiendo y no comiendo la carne muerta de sus hijos.

COSTURERA BEATRIZ UNO:

–Como el perro a un hueso. *(Y patea al Hombre Oscuro en el piso.)*

Quedan algunas prendas y un par de frazadas desparramadas. El resto lo recogen en sus canastos. Y se van en dirección a la ciudad por la Avenida.

La ENFERMERA las sigue en la bicicleta que había dejado el HOMBRE RUBIO.

Los HOMBRES se levantan. Se tapan con la frazada que encuentran. Lentamente van caminando hacia el Callejón de las vías donde llegaron.

Por la Avenida vuelven corriendo los niños. Se detienen en la barraca.

Apedrean el cartel luminoso que se apaga.

Sobre la pared lateral de la barraca se lee proyectado:

“... Y ENTONCES SALIMOS A VER LAS ESTRELLAS...”

El RUBIO y el OSCURO apenas cubiertos con las frazadas vuelven caminando, por el Callejón de las vías, hacia su casa incendiada.

FIN

NOS, EL PRINCESA

(la historia del Teatro
desde 1889)



Volumen I (2014-2015)

Volumen II (2015-2016)



Imagen del programa del Ciclo (foto de la estatua perdida de la princesa del Teatro).

NOS, EL PRINCESA (La historia del Teatro desde 1889)

Preámbulo del “Ciclo El Princesa Hoy”

“Volver a emprender este viaje consiste en alzarse y ver al mismo tiempo todo desde lejos pero también en bajar y ver todo desde cerca. El fin de aquello que apenas ha comenzado, que recién comienza.

Una esperanza, un deseo de hacer en este mundo inútil para no terminar sufriendo por aquello a lo que se ha renunciado.

Entre las miles de miradas que se lanzan alrededor, que se lanzan al mundo ansiosas, vitales, interesadas e ingenuas como la de los perros, sólo unas pocas tienen algún valor y se pierden en nuestra angustia de animales, que dentro de su silencio no tienen en rigor los intereses de los hombres civiles sino de los pobres hombres necesitados.”

PIER PAOLO PASOLINI

Hace un tiempo se habla del Teatro Princesa en los medios, en las redes públicas, en ámbitos políticos, en organismos estatales. Escuchamos decir que es un teatro abandonado y estamos acá para presentarnos.

No vamos a contar la historia del teatro que aparece más o menos periódicamente en los diarios; sino la de los personajes que desde el estreno de *Maluco* (a inicios de los 90) hasta esta presentación (a fines del 2016) han pasado a lo largo de más de treinta obras estrenadas.

La historia siempre es en definitiva una narración, por eso creo en la historia que se cuenta en los intersticios, en las subjetividades, en la fragmentación. La historia pensada en los desvíos que (el) tiempo y (las) afectividades producen.

Así hoy les proponemos un doble recorrido: por un lado por el espacio (las salas y los pasillos del Princesa) y, a la vez, por el tiempo (las obras y los recuerdos de cada uno). Espacio concreto y espacio de vacilación, donde se entrecruzan el cuerpo arquitectónico del Teatro con la endeble materia del recuerdo y la emoción.

Los actores nos cuentan su historia y la historia del Princesa —nuestra historia—, la que está inscrita en el tiempo y en la efímera materia del teatro; efímera como la condición de todos nosotros. Tal vez, en definitiva, solo nos sobrevivan los fantasmas.

Beatriz Catani (texto del programa)

Ficha técnica y artística

Actuación: Amelia Pena, Daniel Gismondi, Germán Rétola, Graciela Martínez Christian, Juan Manuel Unzaga, Julia Dominguez, Julieta Ranno, Luciana Lima, María Seghini, Matías Vértiz, Ricardo Ibarlín, Viviana Ghessi

Vestuario: Edu de Criscis. Kei Pampillón

Iluminación: Paula García- Eliana Cuervo

Sonido: Daniel Gismondi

Colaboración escenográfica: Andrea Desojo - Inés Raimondi

Intervención audiovisual: LOCUS (Ana Colombo - Antonio Zucherino - Catalina Sosa)

Registro audiovisual: Nahuel Lahora, Marcos Miglavacca, Luis Miglavacca

Diseño gráfico: Francisco Bargioni

Asistencia de dirección: Natalia Risso, María Fernanda Pintos

Producción: Infierno. Grupo Patos. Experimentación y Producción Escénica (Este grupo cuenta con el apoyo del INT)

Concepto y dirección: Beatriz Catani

Sala: Teatro Lucía Febreiro (Esta sala cuenta con el apoyo del INT)

Agradecimientos: Laura Musso, Sebastián Pirone

El Mecanismo Princesa

Hay un orden.

El inicio es en el patio-jardín. La entrada por el portón de calle 4 entre 40 y 41. En el jardín, los actores, en fila, ante la mirada del público, se invisten en fantasmas de sus ficciones.

Un actor abre la puerta al interior del Princesa. Silencio. Pasillos oscuros. Un teatro vacío, a la espera.

Hay cinco circuitos: cada circuito incluye un recorrido (al interior del teatro) y escenas de afuera (en los jardines) en simultáneo.

Recorrido 1: Teatro Vacío con un Relato / Jardines: El sueño de la criada gorda.

Recorrido 2: Teatro con Relatos / Jardines: Mujeres de afuera.

Recorrido 3: Teatro con Relatos y Escenas / Jardines: En el medio del camino de la vida.

Recorrido 4: Teatro con Escenas Múltiples en coexistencia / Jardines: Las costureras I y II.

Recorrido 5: Teatro lleno con Escena final Relatos y Proyecciones.

En este circuito todo el público ingresa al Teatro.

El público elige con qué actor-guía hacer el recorrido (y se forma tras suyo). De esta manera, y en penumbras, iluminados por linternas, el público ingresa en grupo de aproximadamente diez personas.

El actor-guía en cada recorrido acciona un pequeño reproductor donde se escuchan sus pensamientos y parte de su historia con el Princesa. Estos relatos –con la distorsión de la voz mecánica y los procedimientos de fonomímica– resaltan su condición espectral.

A su vez, en cada recorrido, se presentan escenas en los espacios que acontecieron originalmente, recuperadas según la memoria hoy de los actores intervinientes. El resto del público (que no ingresa en ese recorrido) sigue otras escenas en los jardines.

Cada actor acompaña y guía a un grupo distinto del público.
Y así cada vez, durante las tres horas que el Teatro Princesa estará abierto.

CIRCUITO UNO. EL PRINCESA VACÍO

Maluco (Escena: *Músicas*). *Ritual Mecánico* (Escena: *El corazón humano*) / Mono Ibarlín, Daniel Gismondi, Juan Gianatassio.

Patos Hembras (Escena: *Tú pequeñez claro*) / German Rétoła.

Afuera: *Patos Hembras* (Escena: *El primer sueño de la criada*) / Juan Manuel Unzaga.

1. *Maluco* (1992-1997)

Dirección: Quico García.

Recuperación del Teatro Princesa.

2. *Ritual Mecánico* (2001-2004)

Dramaturgia y dirección: Quico García.

Un espacio opresivo, asfixiante que podría derrumbarse al instante próximo. Un perímetro a modo de U delimitado por cintas de emergencias. Pilas de libros y paquetes de diarios. Penumbras. Hay cuatro hombres. Solo trabajan. Nombran, cuentan para que los límites de la vida desaparezcan. Clasifican y deshacen. “Se trata de seguir, de aguantar el dolor y no pensar. Saber lo mínimo, lo mínimo mínimo... Todos se fueron cantando, nadie lo hizo al volver”.

3. *Patos Hembras* (2005-2014)

Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani.

Patos es lo que ha ido quedando de la indagación con distintos grupos de trabajo y diversas pruebas durante varios años. Al modo del diletante, nos hemos aficionado al ensayo, al intento, a la experiencia y al paso del tiempo. El tiempo de los ensayos, el (tiempo) de cada uno de nosotros irrumpiendo en la ficción, en la historia; una historia que así se abre al infinito, a partir de nosotros mismos, en hechos, sueños, recuerdos, resonancias inacabables.

CIRCUITO DOS. EL PRINCESA, LA HISTORIA, LAS HISTORIAS

Inferno (Escena: *Ulises*) / Viviana Ghezzi. (Escena: *Roberto Zucco*), María Serghini.

Esta es nuestra Sophie Calle (Escena: *Canción*) / Graciela Martínez Christian, Daniel Gismondi.

Afuera: *Patos Hembras*. (Escena: *Mujeres de afuera*) / Juan Manuel Unzaga y German Rétola.

1. *Infierno*

Dirección: Beatriz Catani (a partir de *La divina comedia* de Dante Alighieri).

El Puente Ferroviario La Boca-Barracas –el Riachuelo– y quienes viven y se desplazan por esta zona –ícono del Infierno hoy– son cruce y condición para presentar estos “humillados y ofendidos” de nuestra época en la voz (con la palabra) de Dante Alighieri.

En primer plano la presencia de los textos de Dante, fragmentos de *El Infierno*, dentro de una disposición narrativa dada por una fábula sencilla –como venida de las primeras lecturas, de miradas de niño– que van configurando unos seres casi fantasmales, dejando entrever que ni la muerte va a terminar con su condición de desdichados, porque en la vida están condenados a permanecer en el “mundo”, que es decir en el “infierno”.

2. *Esta es nuestra Sophie Calle* (2008)

Dirección: Beatriz Catani.

3. *Patos Hembras*

Presentado también en Circuito uno.

CIRCUITO TRES. EL PRINCESA, LAS ESCENAS

Finales (Escena: *Nuevos Propósitos*) / Matías Vértiz. (Escena: *Las gracias, los sacrificios*) / Julieta Ranno. (Escena: *Capítulo Final*) / Amelia Pena.

Afuera: *Infierno* (Escena: *En el medio del camino de la vida*) / Juan Manuel Unzaga y German Rétola. (Escena: *El puente del accidente*) / Graciela Martínez Christian. (Escena: *Pasolini*) / Julia Dominguez. (Escena: *Las costureras*) / Luciana Lima. (Escena: *Ugolino*) / Viviana Ghezzi.

1. *Finales*

Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani.

Cuatro personas en la sala de paso de un teatro mientras una cucaracha agoniza. Despojados de cualquier tipo de “artificio teatral”, la palabra y el tiempo en el cuerpo del actor, generan la ficción, la trama, el devenir. La teatralidad consiste

en poner en evidenciar los mecanismos de invención, creando cada uno su propia historia a público, generando relatos y situaciones poéticas.

2. *Infierno*

Presentado también en Circuito dos.

CIRCUITO CUATRO. EL PRINCESA, LOS CRUCES

Si es amor de verdad (Escenas: *Menas y Enobarbo* y *Retrato de Antonio*) / Juan Manuel Unzaga y German Rétola. (Escena: *Pensamientos*) / Julieta Ranno.

Afuera: *Infierno* (Escena: *La Vita Nuova*) / Julia Dominguez. (Escena: *Las costureras*) / Luciana Lima.

1. *Si es amor de verdad*

Shakespeare siempre se está haciendo. Sus textos, nuestras voces y las voces de otros. De la cercanía más próxima, (la lectura en su propia lengua), a la exhibición íntima de la perspectiva de nuestra subjetividad agitada por su magnitud, ni más ni menos que “la invención de lo humano”...

2. *Infierno*

Presentado también en Circuito dos y tres.

CIRCUITO CINCO. EL PRINCESA ESCENA Y RELATOS. PROYECCIONES

Insomnio (Escena: *La Plata, La Plata*) / Amelia Pena, Germán Retola, Juan Manuel Unzaga, Julia Dominguez, Julieta Ranno.

Relatos / Ricardo Ibarlín, Amelia Pena, Julieta Ranno, María Seghini, Julia Dominguez, Luciana Lima, Juan Manuel Unzaga, Graciela Martínez Christian, Daniel Gismondi, Viviana Ghezzi, Beatriz Catani.

Proyección *El Infierno de Beatriz* / Realización: Marcos Migliavacca, Nahuel Lahora, Beatriz Catani.

1. *Insomnio (capítulos alrededor de la noche)*

Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani.

Insomnio es una obra de teatro cuya representación dura el tiempo que tarda en morir una cucaracha, (una vez que ha sido aplastada); y cuya textualidad se va

componiendo, no con una historia, sino con una deriva de situaciones a partir de esa larga noche de insomnio.

2. *Relatos*

RICARDO IBARLÍN

Quienes hicieron este edificio de la Unione Italiana de Benevolenza e Fratellanza en el año 1889 fueron italianos que construyeron la Ciudad de La Plata.

Andando solo por estos espacios, se pueden escuchar los pasos tenues y las voces líricas de quienes bailaron y cantaron aquí. Teatro, pista de baile, cine. Y nuevamente teatro.

Un día, cuando estábamos ensayando *Maluco*, nos visitó Jorge Ponce (El Negro Ponce). Entró a la sala y quedó impresionado por las rampas altas, las sogas colgando y algún que otro elemento de marinería. Esto, le hizo recordar a un crucero de navegación pluvial que estuvo aquí dentro del teatro. El barco se llamaba El Tony. Nos contó que cierta vez el dueño del barco Máscara del Río, les dijo que, si lo ayudaban con el trabajo de calafatear el casco del barco, los llevaría a dar una vuelta alrededor del mundo.

A ellos, que eran chicos, la embarcación les parecía inmensa.

En *Maluco*, la embarcación era lo suficientemente grande, no solo para llevar a todos los actores que formábamos parte de un viaje, sino también para ir en busca de las utopías del hombre y demostrar que eso era posible. Que navegar es necesario.

Cuando entro aquí, siento el rumor de los preparativos del viaje. Sentirse en alta mar. Sin rumbo conocido, ya que Don Fernando, y solo él, decía conocer un paso para llegar al Maluco. Luego de mucho tiempo de navegación, Juanillo, su fiel servidor, se arrojaba desde aquí hasta donde estaba él, para decirle si realmente se llegaría a algún lugar después de todo esto. Calle Juanillo. Calla, le decía. Cuando llegemos te nombraré Conde. Conde del Maluco.

AMELIA PENA

A la vuelta de mi casa había un teatro. Fui. Y llegué a una función con naranjas. Pensé naranjas de las diagonales, las amargas, las que no se pueden tragar. Y desde ese juego empecé a entender y entrar en ese universo.

Ojos de ciervo rumano, la obra. Eso me interesó y seguí. Lo que vi. El inicio. La Plata, Rumania, la fraternanza y las mujeres palestinas (como dicen mis hijas por el parecido con la directora).

Rutinas de imposibles referencias temporales, apenas por el deterioro del insecto de cuerpo aplanado de entre 3 y 6 cm, el blatodeo (cucaracha).

Insecto a la vuelta de mi casa y en el viejo mundo.

JULIETA RANNO

Cuando empecé a trabajar acá, mi sensación al salir era la de haber sido secuestrada por una nave extraterrestre (con aspecto neoclásico).

Lo primero que me llamó la atención fue su nombre, ¿ese espacio es hombre o mujer?

El Princesa es un titán herido. Al Princesa no le importo. Debería haber más leyendas, por ejemplo: Hay oro fascista enterrado en el patio.

Alguien por venganza, a principios de siglo, soltó dos tarántulas macho y hembra cuyas crías andarán por ahí en los recovecos.

Un actor interpretando Tito Andrónico enloqueció y asesinó a todos los espectadores, al grito de: “morbosos yo los vi sonreír”.

Mi primera clase de actuación mi primera obra mi primera cicatriz me la hice en el Princesa. Mi primer accidente, mi primera vez en creer que podía morirme (cuando simulando un suicidio me tiré de panza de un mueble de dos metros).

El Princesa crió mi amor por lo feroz.

Yo vi amanecer a través del vitraux, yo vi la leña encendida en el hogar, yo vi al laurel derrumbado atravesando el patio, yo pasé noches enteras acá.

Si los humanos no accedieran, la naturaleza se apoderaría del Princesa. Vi cómo lo intentaron las ratas, las palomas, las plantas, la lluvia, los murciélagos.

Yo en *Finales* creé a una niña monstruo que no hubiera existido sin esta humedad ni esas paredes. Yo no puedo hacer un mapa mental de su arquitectura. El Princesa no se deja. Sin mí, El Princesa se muere, lo que hagan con su cuerpo me tiene sin cuidado.

MARÍA SERGHINI

Cada vez que pasaba por la puerta principal del teatro me imaginaba que acá adentro sucedían cosas magníficas. Así fueron muchos años. En febrero de este año, atraída por una convocatoria para la obra *Infierno*, que iba a dirigir Beatriz, entro finalmente al Princesa. Entro por el portón por el que entraron ustedes, el de la calle 4, y me quedo maravillada con el espacio de ahí afuera, los colores del verano, la enredadera, el sol... Y espero a Beatriz a quien imaginaba

físicamente de un tamaño enorme, robusta, alta y la veo aparecer, así, chiquitita, flaquita, joven. Cuando entré sentí que era un lugar donde habían sucedido muchas cosas, mucho trabajo hecho, un lugar donde había muchas historias que habían sido contadas... Y cuando entro a este espacio precisamente, esta sala donde estamos ahora, los techos altos, las escaleras pegadas a la pared hasta la cima, (a los 5 o 6 metros), se abre un mundo, otro; y es allá arriba, cuando imagino la obra de Koltés, Roberto Zucco. Siempre quise hacer esta obra y este es el lugar donde la imaginé. Tal vez sea un recuerdo del futuro.

JULIA DOMINGUEZ

Al principio miraba desde afuera, siempre expectante. Eso era una obra para mí. Yo, público. El castillo, así lo nombraba, la obra. Lugar de palomas. Un enigma, un lugar de referencia para encuentros y desencuentros: al lado, enfrente, a la vuelta del Princesa.

El castillo por dentro, un lugar de referencia, pero ya del trabajo colectivo. El laberinto, mil lugares dentro de uno, mil posibilidades. Encuentros hermanados con otros, la construcción... el mito del astillero. Obrar, hacer obra, somos un poco eso, el cuerpo, la obra, con los otros a través de los años, en un mismo lugar, ¿somos ellos?, fabricamos, nos re-fabricamos.

Vi sombras, me asusté y corrí. Salté, caí, reí, lloré, bailé, mentí, mucho mentí y me gustó, me desmayé y reviví, me quemé y sané. Moretones grandes y negros, el alma en carne viva, el corazón afuera, la alegría inmensa de mostrarme así, en el despojo.

El Princesa es el eco de muchos otros resonando en mí.

LUCIANA LIMA

La primera vez que actué en el Princesa fue hace 8 años, una muestra de teatro donde contaba con quiénes había tenido una relación amorosa, algún amor, fueron más de veinte, sumando adolescencia y pos adolescencia. La función era en la Sala Negra. Pienso... este lugar fue muchas cosas, fue una sede de la Sociedad Italiana, fue un cine, fue un teatro... Imagino todo lo que será después, lo que podría ser...

Hace unos días me casé y en febrero vamos a tener una nena, y seremos dos mamá. Muchas cosas cambiaron en estos años... con mirar mi panza pueden verlo. Es el cambio lo que no cambia en el Princesa, el tiempo no deja de acumularse en todas partes.

JUAN MANUEL UNZAGA

Princesa en mí.

Pienso en las tantas pisadas que pisaron el Princesa: las de los actores, las de los constructores de barcos, las de espectadores, las de danzantes... y pienso en los pies bailarines de mi abuela, pienso que han danzado el piso que yo actúo y cómo eso se impregna en las baldosas y las maderas, de alguna manera pienso que el Princesa se ha encargado de mantenernos unidos.

Hubo una primera vez que entré al Princesa; y hubo varias veces que pasé por su puerta. La vez que entré fue para siempre, como la enredadera roja del patio de Patos.

Pienso como un mismo Princesa se sabe distinto: algunos decimos la Sala de *Ojos* o la de *Si es amor* y otros dicen la Sala del Reloj, algunos vimos la princesa del Princesa y los vidrios pintados a lo alto, otros observan la imagen de la foto y ven pasar la luz a pleno en la sala de la chimenea, algunos pasan por la Sala de la chimenea y otros por la de *Finales* o *Insomnio*, el fuerte Princesa se esmera por ser Princesa para todos.

GRACIELA MATINEZ CHRISTIAN

Entré al Princesa por primera vez para ver *Maluco*. Quedé deslumbrada por la obra y por el lugar. Pensé qué lindo sería trabajar en este lugar tan mágico. En el 2006 comencé un entrenamiento con Beatriz Catani, y lo gracioso de la historia esta fue que estaba tan nerviosa que la primera clase no entendí nada. Luego con el grupo hicimos *Llanos de desgracia* y fue lo que terminó de enamorarme completamente del Princesa y su gente.

DANIEL GISMONDI

Era el año 91. Por aquel entonces, el Princesa era un gigante que venía durmiendo por décadas el sueño de los olvidados. En su vientre yacían esculturas, coches antiguos, armaduras medievales, toda clase de adornos de otras épocas que eran custodiadas por miles de palomas y un personaje que habitaba los espacios polvorientos como un testigo de otros tiempos.

En el barrio todos pensaban que era un intruso que vivía en el Cine Princesa abandonado, pero en realidad era el dueño, propietario de todas esas riquezas que solamente tenían sentido para él si estaban escondidas, lejos de todo, como un secreto vanidoso. Su apellido era Rasilla y a él vino a ver Quico cuando buscaba un espacio para hacer *Maluco*. Yo lo acompañaba ese día.

El Princesa estaba disponible porque Rasilla ya estaba demasiado cansado para sostener su sueño. Nos abrió la puerta y recuerdo a las palomas espantadas que hicieron un ruido atronador, levantando una nube de polvo de su reposo sobre los objetos que venían de otro tiempo. Aquel paisaje increíble, surrealista, se completaba con los rayos del sol que pasaban por las claroboyas redondas y generaban haces de luz que bañaban la escena de una forma espectral. Era como si se hubiera abierto un vórtice, una brecha en el tiempo y a partir de ese momento, cualquier cosa podría pasar.

VIVIANA GHEZZI

Por el año 1983 cuando me reencontré con el que sería el padre de mis hijos, comencé a transitar la diagonal 74 desde Plaza Italia hacia calle 2 para llegar a esquina 40. Y desde mi curiosidad e ignorancia, observaba ese inmenso y bello edificio ahí en medio de una cuadra sin penas ni glorias, imponente, como diciendo a quien pasara “aquí estoy”.

Supe por Eva que fue construido por la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos, función social y solidaria, y “se dice” que funcionaron varias masonerías platenses. Luego se convirtió en cine, salón de baile, y pasados los años definitivamente en teatro de la mano del director Quico García. La despedida del año 2012 junto a Laura y su familia me unió con Beatriz a partir de la lectura que cada una hacía de *Infierno* de Dante, quien no solo me comenta el proyecto de la performance en el Riachuelo y me invita a participar, sino que esencialmente me da la oportunidad de conocer por dentro el excelso edificio del Teatro Princesa, sus secretos, sus venires y devenires y enamorarme y abrazarlo todo.

BEATRIZ CATANI

Entré por primera vez al Princesa en el año 1995, creo. Me senté en un sillón extrañamente largo que estaba en el hall, y el Mono Ibarlín me hizo una entrevista para el diario *El Día*. Me tomaron una foto sobre la vereda de la Diagonal 74. Hablamos de mis inicios y de mi abuelo malagueño. Tengo esa imagen y esa charla muy presentes. En un momento de la charla se asomó Quico, apenas cruzamos las miradas.

Recién en el año 1999 empecé a trabajar en el Princesa. Lo primero que hice fue una puesta de *Cuerpos a banderados*, armamos todo en el vértigo de un día y al otro mostramos a una comitiva del Festival de Viena –a donde fuimos invitadas– con una actriz, Vicky, en embarazo avanzado, por lo que usó como vestuario

uno de los impermeables de *Canon* de Quico, colgados en una instalación en el hall central. Su textura rígida, un material gris encerado, resultaron apropiados a ese momento. Fue en la Sala que llamaban del Reloj y de la que siempre me llamaron la atención los escudos de las provincias italianas y la media luz que entraba por la alta ventana circular. En esa misma sala se gestó *Ojos de ciervo rumanos*, con un árbol (sacado del patio-jardín del Princesa) y con más de treinta plantas de naranjas en macetas que entrábamos y volvíamos a llevar en cada ensayo para mantenerlas, con la ayuda de Roberto Romanelli, que en esa época y hasta su muerte vivió en una habitación del altillo, a donde se llegaba por una escalera con una extraña escala, (casi de uso infantil) que generaba una experiencia dislocada como de una película *Hitchcock*. Era el año 2001. Lo que pasó en los siguientes años –*Finales*, *Insomnio*, *Patos*, ensayos, lecturas, tiempo– sencillamente es nuestra vida.

Aún me resulta extraño pensar que eso terminó, o que sencillamente no está, más bien pienso que quedó en una dimensión del espacio o del tiempo, como las capas geológicas, como un lugar de resguardo. Ahí están las escenografías y los juguetes de mis hijos, la respiración de los estrenos, el tiempo acelerado de los ensayos, el corazón en la mano, la respiración del público, el aire espeso y oscuro, las voces, las anotaciones, levantarse, caminar y volver mil veces, las impaciencias, la nieve de un 9 de julio en medio de una clase, todas las formas de la emoción que conozco. Es aún una gran usina. Como un pantano, un lugar oculto pero muy presente que me empuja y nos lleva en su corazón.

3. Proyección: *El infierno de Beatriz*

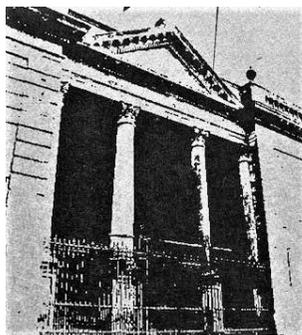
“Una jornada fantasmagórica por la mente y sensaciones de una directora de teatro (la dramaturga Beatriz Catani) durante el complicado montaje de la obra *Infierno* (versión libre de *La Divina Comedia*). El riesgo y la imposibilidad de control, junto con la naturaleza efímera del teatro y lo inevitable de la muerte que interrumpe el amor, son ideas de un paisaje sonoro dantesco donde la intimidad de la voz de Beatriz sobrevuela en un itinerario melancólico”.

Realización: Marcos Migliavacca, Nahuel Lahora y Beatriz Catani (2014-2015) Festival Internacional de Cine de Buenos Aires (BAFICI) 2015. Festival internacional de Buenos Aires (FIBA) 2015, Festival de Cine Latinoamericano de La Plata (FESALP) 2016, Festival de la Facultad de Arte de la UNLP (REC) 2017 y Festival Creador.es (Valencia) 2017.



Fotos de Gonzalo Calvelo, notas de Virginia Bruno. Diario *El día*.

TEATRO PRINCESA. MEMORIA ARTÍSTICA (1992-2018)



Trabajos estrenados y/o presentados en el Teatro Princesa

1992. Quico García recupera el Teatro Princesa

1992-1995. *Maluco* / Dirección: Quico García

(Versión libre de la novela de Napoleón Baccino Ponce de León).

Funciones: Teatro Princesa, 1992-1995.

Premio “Pepino el 88”. Otorgado por “Gente de Teatro Coliseo Podestá”.

Ficha técnica y artística: Rodolfo Baldivares, Julián Bertoldi, Cora Ceppi, Adrian Di Bastiano, Martín Dhroso, Alicia Durán, Ricardo Ibarlín, Liliana Iglesias, Silvia Susana Leiva, Javier Pierella, Julieta Vallina (Actuación) / Daniel Gismondi (Música) / Esstela Karczmarczyk, Federico Osorio, Willy Benisch y Juan José Calderini (Dispositivo escenográfico-lumínico) / Cristina Pineda y Jorge Bruno (Vestuario y máscaras) / Laura Ponisio, Fabio Olivetto, Julieta Sargentoni (Diseño y realización muñecos) / Mario Chiérico (Fotografía) / Isabel Etcheverry y Marta Hongay (Preparación corporal y vocal) / Carolina Panceira, Leandro Romero Campos, Roberto Romanelli y Demetrio Dhroso (Asistencia).

Dramaturgia: Quico García y Marcelo Vernet.

1998-2001. *Canon Perpetuo* / Dramaturgia y dirección: Quico García

Funciones: Teatro Princesa, 1998-2001.

Premio “Pepino el 88”. Otorgado por “Gente de Teatro Coliseo Podestá”.

VII Festival Nacional de Teatro de Villa Giardino, Córdoba, 2000.

XII Festival Internacional de Teatro de Caracas. Venezuela, 2001.

II Encuentro de Nuevas Tendencias Teatrales. Barcelona, 2001.

Ficha técnica y artística: Rodolfo Baldivares, Ricardo Ibarlín, Silvia Luna Leiva, Javier Pierella (Actuación) / Daniel Gismondi (Música) / Willy Behnisch Quico García (Diseño escenográfico) / Estela Karczmarczyk, Federico Osorio, Roberto Romanelli y Micho Osorio (Realización escenográfica y montaje) / Estela Karczmarczyk (Diseño y realización de muñecos) / Analía Seghezza (Vestuario) / Liliana Ogando (Coreografía) / Alfredo Nuñez (Luminotecnia) / Willy Behnisch (Fotografías) / Carola Ruiz y Florencia Herrero (Asistencia).

1998-2001. *Cuerpos A banderados* / Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani

Funciones: Teatro Princesa, 2001-2002 / El Escudo (estreno), 1998 / Festival del C.C. Ricardo Rojas (UBA), 1999 / C.C. Recoleta (Sala Contemporánea), 2000.

Segundo Premio Nacional. Secretaría de Cultura de la Nación, 1997.

Subsidio a la creación artística de la Fundación Antorchas, 1998.

Subsidio INT.

Primer premio de la Comedia de la Municipalidad de La Plata, 1999.

Seleccionada para el II Festival del C.C. Ricardo Rojas (UBA), 1999.

Primer Premio Festival Regional de la Comedia de la Pcia. de Bs. As., 1999.

Primer Premio Festival Provincial de la Comedia de la Pcia. Bs. As., 1999.

Representante de la Pcia. de Bs. As., Fiesta Nacional de Teatro. Córdoba, 1999.

Terna Premio Argentores Teatro, 1999.

Festival Wiener Festwochen. Viena, 2001.

Porto Alegre Em Cena. Porto Alegre, 2001.

Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), 2001.

Festival Theater der Welt. Colonia, Bonn, Duisburg, Dusseldorf, 2002.

2001-2003. *Ritual mecánico* / Dramaturgia y dirección: Quico García

Funciones: Teatro Princesa, 2001-2004.

XII Festival Internacional de Teatro Alternativo. Madrid, España.

IV Festival Internacional Circuito de Teatros Alternativos. Bilbao y Madrid, España.

Ficha técnica y artística: Rodolfo Baldivares, Juan Manuel Gianastasio, Daniel Gismondi. Ricardo Ibarlín (Actuación) / Beatriz Catani (Voz en off) / Quico García y Damián Curcio (Diseño espacio escénico-lumínico) / Roberto Romanelli (Realización) / Alfredo Nuñez (Luminotecnia) / Daniel Gismondi (Edición de sonido) / Guillermo Cereceda, Gabriela Caliguri (Asistencia).

2001-2006. *Ojos de Ciervo Rumanos* / Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani

Co-producción: Complejo Teatral de la Ciudad de Bs. As. y de Theaterformen Hannover Alemania, 2001-2002.

Funciones: Teatro Princesa, 2002-2003 / Teatro del Pueblo. Bs. As., 2001-2002.

Premio a la calidad INT, 2001.

Primera Mención. Concurso de Obras de Teatro del INT, 1999.

Kunsten Festival des Arts. Bélgica, 2003.

Festival de Théâtre des Amériques. Montreal, 2003.

Spielart. Munich 2003. Leipzig, 2003.

Teatro lido. Ciclo de Lecturas de Obras Contemporáneas de América Latina.

Espaço Mezcla, Ciudad de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2003.

Culturgest. Lisboa, 2004.

Elegida para el Ciclo Hispano-argentino de lecturas dramatizadas. AAT-Argentores. Casa de América. Madrid, 2006.

2004. *Estructura Inconsciente* / Dramaturgia y dirección: Quico García

Funciones: Teatro Princesa.

Subsidio INT y Fondo Nacional de las Artes.

Ficha técnica y artística: Marina Assereto, Débora Nacarate, Bibi Soave, Renée Zgainer (Actuación) / Ivana López Ozuna (Vestuario) / Damián Curcio y Quico García (Espacio escénico e iluminación) / Ivana López Ozuna (Asistencia).

2007-2008. *Finales* / Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani

Funciones: Teatro Princesa (estreno y funciones), 2007-2009 / Ciudad Cultural Konex. Bs. As., 2008.

Subsidio Fondo Nacional de las Artes e Instituto Nacional del Teatro (Primera categoría).

Kunsten Festival des Arts. Bruselas, 2008.

Spielart. Munich, 2009.

Texto incluido en el libro *Acercamientos a lo real, textos y escenarios*, compilación de Óscar Cornago, Ediciones Artes del Sur. Presentado en el VI Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), 2007.

2009-2010. *Insomnio (Capítulos alrededor de la noche)* / Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani

Funciones: Teatro Princesa, 2009 / Teatro Argentino (TACEC), 2009. Theater der Welt. Essen/Mülheim. Alemania, 2010.

Subsidio INT (Primera categoría).

Publicación (fragmento) en *La Plata, ciudad inventada* (compilación: Celina Artigas) Ed. Primer Párrafo, 2010.

2011-2018. *Patos Hembras* / Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani

Funciones: Teatro Princesa (estreno y funciones de las distintas versiones), 2012-2018.

Beca INT a la investigación dramaturgica. *Proyecto Patos Hembras (Orígenes del género gauchesco. Uso cultural de la voz y económico de los cuerpos).*

Ciclo La Plata Arde (work in progress), Teatro Argentino (TACEC: Centro de Experimentación y Creación), 2011.

Festival Tempo (*Patos Fêmeas*). Lecturas Escénicas, Río de Janeiro, 2011.

Presentación en MICA (Tecnópolis), 2013.

Presentación en UNICEN (Tandil), 2017.

La Once (Relatos alrededor de Patos Hembras), compositor Luis Menacho, 2018.

2011-2012. *Si es amor de verdad* / Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani y Quico García

(A partir de *Antonio y Cleopatra*, de William Shakespeare)

Estreno: Proyecto Clásicos del C.C. Ricardo Rojas (UBA), 2011.

Funciones: VIII Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), 2011 / Teatro Princesa, 2012.

Premio Mayor XV, Teatro del Mundo (UBA). Adaptación, 2012.

2012. *Hoy, diario de un duelo* / Lectura performática de Beatriz Catani

Funciones: Ciclo Mis Documentos. C.C. General San Martín, Bs. As., 2012 / Teatro Princesa, 2012.

Registro y operación audiovisual: Francisco Bargioni.

2013-2014. Ciclo Lecturas Intervenidas / Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani

Funciones: Teatro Princesa, 2013-2014.

1. Patos Hembras, lecturas y experiencia: Juan Manuel Unzaga, Germán Retola (Actuación) / Adrián Ercoli, Nora Benesperi (Asistencia) / Marina Fogola (Coordinación).

2. En el inicio es la mujer y su perro, lectura sobre La Comedia de Dante Alighieri: Juliera Ranno y Beto (su perro), Amelia Pena y Polo (su perro) y Germán Retola (Actuación) Adrián Ercoli, Rocío Roo y Nora Benesperi (Asistencia) / Marina Fogola (Coordinación).

3. Shakespeare, lectura y traducciones: Germán Retola, Juan Manuel Unzaga, Amelia Pena, Sebastián Pirone, Santiago Martiarena, Beatriz Catani (Actuación) / Rocío Roo, Nora Benesperi (Asistencia) / Marina Fogola (Coordinación).

4. Los Velázquez, una película que no se filmó (sobre proyecto inconcluso de Quico García): Julia Dominguez, Daniel Gismondi, Ricardo Ibarlín, Graciela Martínez Christian, Nora Benesperi, Germán Retola, Juan Unzaga, Beatriz Catani (Actuación) / Daniel Gismondi (Música) / Rocío Roo (Asistencia) / Marina Fogola (Coordinación).

Producción: Grupo Patos. Experimentación y Producción Escénica (con el apoyo del INT).

2014-2015. Nos, El Princesa - Volumen I

Inicio del “Ciclo El Princesa Hoy. La historia del teatro desde 1889”.

Funciones: Teatro Princesa, 2014-2015.

Subsidio INT.

2015. Presentación en el Teatro Princesa del Nuevo *Laberinto Poético*

Presentación y donación de un ejemplar original recuperado de poesías (1965) y el reescrito en vivo –y editado por la Universidad Nacional de La Plata (Facultad de Arte)– a la Biblioteca de la Universidad de La Plata.

2014-2015-2016. *Paraíso* / Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani
(A partir de *La Divina Comedia*, de Dante Alighieri)

Funciones: Teatro Princesa, 2015-2016.

Subsidio INT.

2015-2016. *NOS, EL PRINCESA - VOLUMEN II*

“Ciclo El Princesa Hoy. La historia del teatro desde 1889”.

Funciones: Teatro Princesa, 2015-2016.

Subsidio INT.

Trabajos producidos en el Teatro Princesa

(Creados y ensayados desde el Teatro para su presentación en otros ámbitos)

2000. *Todo Crinado* / Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani y Luis Cano
(Inspirado en el Museo Criollo de los Corrales)

V Proyecto Museo del Centro de Experimentación de la UBA, C.C. Ricardo Rojas, 2000.

2001. *Las Presidentas* / Dirección: Beatriz Catani

(A partir del texto de Werner Schawb)

Funciones: Instituto Goethe, 2001.

2001. *La desdicha* / Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani y Luis Cano

Funciones: V Proyecto Museo, C.C. Ricardo Rojas (UBA), 2001 / III Festival Internacional de Buenos Aires, 2001.

2001-2002. *Perspectiva Siberia* / Creación: Grupo de Teatro Doméstico (Alfredo Martín, Jorge Sánchez, Federico Penelas, Beatriz Catani)

Co-producción: Complejo Teatral de la Ciudad de Bs. As., 2001-2002.

Funciones: Falsa Escuadra, Bs. As.

Auspicio de la Embajada de Rusia.

2002. *Los 8 de julio* / Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani y Mariano Pensotti (Ensayo sobre registros de paso del tiempo)

Funciones: Ciclo Biodrama. Teatro Sarmiento (Teatro San Martín), Bs. As., 2002.

2002-2003. *Félix. María. De 2 a 4* / Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani

Funciones: Barrio Policlínico La Plata / Festival del Mercosur. Córdoba, 2003.

Beca Fundación Antorchas, 2003 (Taller de Experimentación Escénica, Instituto Goethe).

2004-2005. *Gli Amori d'Apolo e di Dafne (Metamorfosis de los sueños y las pasiones)* / Dramaturgia y puesta en escena: Beatriz Catani
(Ópera de Cavalli-Busenello / Dirección musical: Gabriel Garrido)

Co-producción: Kunsten Festival des Arts (Bruselas), Musiektheater Transparant, Concergebouw Brugge (Brujas), Productiehuis Róterdam (Róterdam)

Funciones: Kaitheater, Concergebouw, Rotterdamse Schouwburg, 2005 / Stadsschouwburg (Utrecht), Groningen Stadsschouwburg (Groningen), Groningen Stadsschouwburg (Ámsterdam), 2006.

2004-2007. *Los Muertos* / Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani y Mariano Pensotti
(Ensayo sobre representaciones de muerte en Argentina)

Funciones: Hebbel Theatre. Berlín, 2004 / Camarín de las Musas, Bs. As., 2006-2007.

Mención Dirección Premios Teatro del Mundo (UBA), 2006.

2008. *Proyecto Distancias* / Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani y Óscar Cornago

En el marco de la beca de Iberescena a la Creación Dramatúrgica. Madrid, 2008.

Publicado en Dramaturgia de Iberescena, Antología, Paso de Gato, México, 2012.

2012. Desde lo efímero / Lectura performática de Beatriz Catani

Funciones: Panorama Sur. Museo de Arte Latinoamericano Buenos Aires (MALBA), 2012/ Instituto Universitario Nacional de Arte, Bs. As. (IUNA), 2012.

Registro y operación audiovisual: Francisco Bargioni.

2013-2014. Infierno / Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani
(A partir de *La Divina Comedia*, de Dante Alighieri)

Estreno: Espacios Revelados - Changing Places (Puente Ferroviario Barraca Peña).

Funciones: Sala Teatro Lucía Febrero, 2014.

Producción: Siemens Stiftung, C.C. Gral. San Martín.

Co-producción: Facultad de Bellas Artes UNLP.

2014. S/t / Concepto y dirección: Beatriz Catani
(Experiencia de reescritura en vivo de *Laberinto Poético*. 1965)

Experiencia de reescritura a partir de las lecturas de las poesías originales en la voz de los nietos de sus autores. En simultáneo cuatro escritores (dos desde la Biblioteca de la Universidad de La Plata y dos desde Plaza Italia) reescriben un nuevo texto en pantalla e impresión. Se habilitan notebooks en la Sala de la Biblioteca para quienes deseen también participar de esta acción.

Funciones: III Bial de Arte y Cultura, UNLP - Biblioteca. Sala La Plata.

Autores de *Laberinto Poético de origen*: Calderini, Pazos, Martino, Román (Quico García).

Lectores en Biblioteca: Florencia García, Renata y Delfina Wolcan, Gala Nuñez, Josefina Pena Cingari y Mateo Coria Mutchinick.

Escritores: Luis Pazos, Julián Axat (en Biblioteca) / José María Pallaoro, Santiago Featherston (en bar Plaza Italia).

Audiovisuales e impresión en vivo: Andrés Vázquez, Pablo Huerta.

2016. *El viento que arrasa* / Versión y dirección: Beatriz Catani - Música: Luis Menacho
(Ópera contemporánea sobre novela homónima de Selva Almada)

Funciones: Teatro Argentino (TACEC).

2018. *Cosas como si nunca* / Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani

Producción: Teatro Nacional Cervantes.

Funciones: Teatro Nacional Argentino - Teatro Cervantes, 2018. Teatro del Bicentenario (San Juan) / Sala Documenta (Córdoba) / TACEC (Teatro Argentino La Plata).

Producción de Talleres del Teatro Princesa (1999-2018)

(Dramaturgia, actuación e investigación de lenguajes teatrales. Seminarios de dirección)

1999-2002. *Detrás de las Palabras*

(Producto de una investigación realizada en el Taller de Actuación, 1999 / con actuación de Matías Vértiz, Jazmín García Sathiq y Blas Arrese Igor)

Funciones: Festival del Off. Teatro Empire, 2000 / Festival Experimenta 3. Rosario, 2000 / Festival Nuevas Tendencias Escénicas. Mar del Plata, 2001 / Festival del Rojas, 2002 / Teatro Princesa, 2001-2022.

Premio Actuación. Concurso Regional de la Comedia de la Pcia. de Bs. As., 2001.

Primer Premio Comedia de la Municipalidad de La Plata, 2001.

2002. Documentos (*Experiencia sobre momentos biográficos*)

(Producto de una investigación realizada en el Taller de Actuación, 2002)

Funciones: Teatro Princesa, 2002.

2003. Los Finales (*o cuando el alma prende fuego*)

(Producto de una investigación realizada en el Taller de Actuación, 2003)

Funciones: Teatro Princesa, 2003.

2004-2005. Producción de relatos desde la actuación

Taller invitado a las Primeras Jornadas de Teoría y Práctica Teatral. La Formación del Actor. Dpto. Artes Dramáticas. IUNA, 2005.

Taller invitado a Sala Metateatro (Trelew) como Asistencia Técnica del INT.

2006. Una dramaturgia de lo real

Festival Invertebrados. Casa de América. Madrid (versión Edificios), 2006.

Funciones: (versión Edificios) Teatro Princesa, 2006 / (versión Coros) Teatro Princesa, 2007.

2006-2008. Llanos de desgracia

(Producto de una investigación realizada en el Taller de Actuación, 2006)

Funciones: Teatro Princesa, 2007-2008 / III Festival Iberoamericano de Teatro. Mar del Plata, 2007 / Encuentro Teatral Sierra de la Ventana, 2007 / Espacio Callejón. Bs. As., 2008.

Primer Premio Festival Zonal de la Comedia de la Pcia. de Bs. As., 2007.

Mención Festival Provincial Comedia de la Pcia. de Bs. As. Mar del Plata, 2007.

2007-2008. *Parque Nacional*

(Producto de una investigación realizada en el Taller de Actuación, 2007)

Funciones: Teatro Princesa, 2008-2009.

2008-2009. *Manadas*

(Producto de una investigación realizada en el Taller de Actuación, 2008)

Funciones: Teatro Princesa, 2009.

Texto y Experiencia publicados en la *Revista Electrónica de Teoría y Crítica Teatral*, Edición N° 1, del Grupo de Investigación en Técnicas de la Corporeidad para la Escena. Carrera de Teatro, Facultad de Arte. Universidad Nacional, Centro de la Pcia. de Bs. As. (UNICEN), 2012.

2008-2009. *Esta es nuestra Sophie Calle*

(Producto de una investigación realizada en el Taller de Actuación, 2008)

Funciones: Teatro Princesa, 2009.

2009. *Escenas de la vida*

Historias ordinarias: capítulos I-Cumpleaños y V-Matrimonio.

Historias extraordinarias: capítulos II-Bela Lugosi, III-Hipnosis y IV-Telepatía.

(Producto de una investigación realizada en el Taller de Actuación, 2009)

Funciones: Teatro Princesa, 2009.

2010-2011. *El tiempo en mí*

(Producto de una investigación realizada en el Taller de Actuación, 2010)

Funciones: Teatro Princesa, 2010.

2012-2013. *Los otros en mí*

Talleres de dramaturgia.

PARAÍSO



A partir de
La Divina Comedia,
de Dante Alighieri



Foto de programa. Los hermanos Nicolas y Carlos, Ariadna y Zaira, Demian, Franco y Kiara, frente a sus casas.

ACERCA DE PARAÍSO / por Beatriz Catani

Paraíso es producto de una investigación con niñas y niños del barrio Los Hornos (154 y 75 bis), en el marco del Proyecto Mapas de Aldeas Conicet - UNLP (2014-2015).

También, junto a *Infierno*, es parte de una trilogía (en proceso) para pensar modos de leer *La Comedia* de Dante Alighieri. En sintonía con lo expresado por Roland Barthes: “el ‘medio del camino de nuestra vida’ (verso de inicio de *La Comedia*) es el activo del dolor, el acontecimiento que accidentalmente determina una inversión del paisaje demasiado familiar, una imposibilidad de ver ya el porvenir como una rutina”.

Abordamos en este caso, esa cisura, ese Antes y Después, en las marcas que la inundación de la ciudad de La Plata (2013) inscribió en nuestros territorios, no ya como catástrofe y secuelas –mayores o menores– de los damnificados, sino en la conformación de una voz y un cuerpo propio para decirse. *Paraíso* es el viaje donde estos niñas y niños consuman su deseo y devienen actores de la obra y de su vida. Se estrenó en el Teatro Princesa, 2015.

Durante un año mantuvimos un taller con este grupo de niños cuyas edades variaban entre los 7 y los 14 años. De las primeras lecturas de *La Divina Comedia*, surgió la idea que Dante crea la inmensa obra literaria animado a buscar un encuentro posible con Beatriz. A partir de lo cual el grupo de niños se interroga sobre sus propios deseos y en conjunto se inclinan por la realización de una obra de teatro. Y en eso consiste esta obra y nuestra tarea.

Los niños y niñas parten de sus casas. La presentación de las mismas, su devenir campamento de viaje, la preparación de sus mochilas, la escritura de los diarios de invierno, los planos con las huellas del tiempo en sus propios barrios, los lugares a visitar, los deseos movilizados, la duda sobre qué es y cómo se construye una obra; son algunas de las situaciones por las que atraviesan, no pudiéndose ya definir con precisión si es viaje u obra lo que se va realizando. Lo que sí cuenta es que todo –palabras, deseos, propósitos, espacios–, se va convirtiendo en realidades escénicas. En definitiva la obra es su tránsito en devenir actores de la misma. *Paraíso* es el pasaje que cruza vida y obra.

Ficha técnica y artística

Actuación: Ariadna, Kiara y Demian López; Zaira Cáceres; Franco Gómez; Nicolás y Carlos di Renzo

Escenografía: Andrea Desojo, Inés Raimondi

Iluminación: Eliana Cuervo, Paula García

Música y sonido: Julián di Pietro

Vestuario: Edu de Crisci, Kei Pampillon, Viviana Ghezzi

Equipo de investigación: Germán Retola, Juan Manuel Unzaga, Viviana Ghezzi

Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani



Sala del Teatro Princesa. En fila, listos para iniciar el viaje.



Los Hornos. El regreso, en fila caminan con sus mochilas por el barrio hasta que entran en sus casas. En la Sala quedan leyendo textos de *Paraíso*, de Dante.

PARAÍSO

"Exhala el ardor de tu deseo de tal modo que salga bien expresado con la fuerza que lo sientes; no para que nosotros lo conozcamos mejor por tus palabras, sino para que te atrevas a manifestar tu sed, a fin que otros te den de beber".

CANTO XVII, PARAÍSO. DANTE ALIGHIERI

DRAMATURGIA DE LA OBRA. ESCENAS

Prólogo: La determinación de la obra. Dante.

Primera escena: Presentación de sus casas. El barrio. El campamento.

Segunda escena: Las mochilas. Los viajes. Los deseos propios.

Tercera escena: El documental. Registros: Objetos personales y Diarios de invierno.

Cuarta escena: El documental: La investigación. Carta-testimonio de una científica y respuesta de los niños.

Quinta escena: El documental. La vida cotidiana.

Epílogo: Proyección. Fin del viaje.

Un espacio dividido en dos:

A la derecha, un set con una mesa y sillas bajas, sobre cuya pared se realizan proyecciones.

A la izquierda, cuatro carpas –dispuestas según el plano de sus viviendas en el barrio– dejando una zona central abierta, al modo de un patio de campamento.

Entre medio de ambos espacios, un escritorio bajo.

PRÓLOGO

Siete niños, de pie, leen distintas ediciones de La Divina Comedia. Cuando cierran los libros, concluyen, hablando a público.

- KIARA: –Hace muchos años (700 años), un hombre (Dante) se enamora de una mujer (Beatriz).
- CARLOS: –Nunca llegan a estar juntos. Solamente se cruzan.
- DEMIÁN: –En una esquina creo.
- ZAIRA: –Sí, solamente la ve de lejos, pero se enamora y sabe que es su gran amor.
- NICO: –Beatriz muere y Dante se da cuenta que ya nunca más podrá verla.
- FRANCO: –Y para poder estar con ella inicia un viaje a ese lugar imposible.
- ARIADNA: –Donde él piensa está Beatriz.
- KIARA: –El Paraíso.
- DEMIÁN: –Es un viaje difícil.
- FRANCO: –Imposible porque no murió.
- KIARA: –Empieza diciendo que está perdido en una selva oscura y que tanto es amarga que poco lo es más la muerte.
- DEMIÁN: –Quiere morir.
- KIARA: –Sí, quiere morir.
- FRANCO: –Entonces, se va a buscar a Beatriz como puede...

Dejan los libros en un rincón. Momento de reflexión.

- ZAIRA: –¿Y nosotros?, ¿qué queremos?
- NICO: –¿A dónde queremos ir?, ¿qué queremos hacer?

Se miran y entrecruzan sus cuerpos, inclinándose a modo scrum.

- KIARA: –¿Qué es para nosotros encontrar a Beatriz?
- CARLOS: –¿Qué Beatriz?, ¿la kiosquera?
- KIARA: –No, ¿Cuál es nuestro viaje? ¿Qué queremos?
- NICO: –Sí, ¿qué queremos?... No podemos hacer lo mismo si queremos cambiar algo.
- LOS DEMÁS: –¿Qué es lo mismo?, ¿qué es cambiar”?
- NICO: –No podemos hacer lo mismo si queremos cambiar algo.
- LOS DEMÁS: –¿Qué es lo mismo?, ¿qué es cambiar”?
- NICO: –No podemos hacer lo mismo si queremos cambiar algo.

Zaira se aparta y los mira.

ZAIRA: –Nuestro viaje va a ser una obra de teatro.
KIARA: –¡Sí!... Y se podría llamar, “Paraíso”.
FRANCO: –¿Por qué?
KIARA: –Por Dante.
CARLOS: –Paraíso, ¿qué es?
KIARA: –El cielo donde van los muertos.
CARLOS: –No estamos muertos.
KIARA: –Dante tampoco. Y encontró a Beatriz. Beatriz murió y Dante quedó.

Salen. Música de inicio de fábula-cuento.

ESCENA PRIMERA. PRESENTACIONES. EL BARRIO - EL CAMPAMENTO

Los niños ingresan a su carpa-casa, de esta forma:

KIARA, ARIADNA y DEMIÁN (hermanos) a la carpa frontal al público.

ZAIRA a la carpa de la izquierda.

NICO y CARLOS (hermanos) a la carpa de la derecha, en ángulo recto a la primera carpa.

FRANCO a la carpa en diagonal a la primera, hacia la izquierda.

Encienden una luz interior y ponen en funcionamiento una música.

Momento de música y luz de casas.

Presentación de sus casas (cada uno saliendo de sus carpas).

FRANCO: –Esta es mi casa. Vivo en 155 bis e/75 y 76. Tiene una cama para dormir. Tiene también una escalera adentro. Es un león. Grande. Es cumbia. Es Casa Flores.
KIARA: –Esta es mi casa. Vivo en 154 e/75 y 75 bis. Tiene una puerta blanca y un portón amarillo. La pieza donde duermo tiene tres camas y cuatro mesas. La llamo “Violeta”. La casa de los López.
ZAIRA: –Esta es mi casa. Vivo en 154 e/75 y 75 bis. Tiene dos pisos y la queremos pintar más adelante. Me gusta la escalera. Es pincha, es pop.
DEMIÁN: –Esta es mi casa. Vivo en 154 e/75 y 75 bis. Con ella y con ella, mis hermanas (*las señala*) y con Ámbar, mi otra hermana, bebé. Me gusta el patio porque tengo una liebre. Es color gris.
NICO: –Esta es mi casa y este es mi hermano. (*Carlos levanta el brazo.*) Vivo en 154 y 75 bis. Es blanca, me gusta el patio para jugar. Es osa.

- FRANCO: —¿Por qué?
- NICO: —Porque es grande.
- CARLOS: —Y peligrosa. Esta es mi casa. Tiene dos puertas, un arco iris. El patio me gusta porque tenía quince gatitos bebés y un chanchito jabalí. Y se ahogaron con la inundación. Mi papá se los olvidó en el garaje.
- KIARA: —El día de la inundación, el padre de una amiga puso un chanchito en el lavarropas y lo salvó.
- DEMIÁN: —Sí, Nahir. (Antes venía con nosotros al teatro, pero se enojó.)
- NICO: —Nahir tenía dos chanchitos. Uno se ahogó y otro sobrevivió.
- FRANCO: —¿Por qué cuidan tanto los animales? ¿Ellos no nos salvan a nosotros?
- CARLOS: —Tenés que cuidar al gato porque el gato come los ratones. Si te entran ratones, el gato te cuida y se los come. Me gustan los animales. Mi casa es león.
- FRANCO: —¿Por qué?
- CARLOS: —Porque soy carnívoro y el león también.
- NICO: —Frente a mi casa hay una cuadra de tierra y una de asfalto.
- FRANCO: —En la esquina de mi casa hay un zanjón y una laguna. En la otra cuadra un kiosco.
- DEMIÁN: —A la vuelta de mi casa está la plaza, no me gusta porque está sucia. Tampoco me gusta que se peleen los perros.
- KIARA: —Hasta la 66 es mi barrio. A la noche soltamos el perro.
- FRANCO: —Al lado de mi casa hay casillas o chozas. Vive Alan. Somos mejores amigos.
- NICO: —Alan hay muchos, yo soy amigo de otro.
- CARLOS: —A mí, de mi barrio, no me gusta nada. Me gusta el helado a una cuadra de mi casa. Me voy.

CARLOS va al escritorio pequeño. Dibuja.

Los demás se sientan en el espacio campamento.

- ZAIRA: —Para ustedes, nuestro barrio, Los Hornos, ¿dónde queda?, ¿es La Plata o no es La Plata?
- KIARA: —No, es un barrio vecino de La Plata.
- FRANCO: —En La Plata hay mejores semáforos, mejor tránsito.

- DEMIÁN: —Más edificios.
- ZAIRA: —¿Están seguros?, ¿qué saben de La Plata?
- NICO: —(*Se levanta y camina.*) Yo sé. La ciudad de La Plata tiene una postulación para ser declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO. Porque la ciudad de La Plata, como muy pocas ciudades del mundo, fue proyectada antes de construirse.
- FRANCO: —(*Se levanta y camina.*) La ciudad de La Plata es la primera ciudad del mundo construida de acuerdo a la ciencia positivista.
- KIARA: —(*Se levanta y camina.*) La ciudad de La Plata es la primera ciudad del mundo construida para una vida social armónica.

Se miran.

- DEMIÁN: —¿Les parece?
- KIARA: —No sé. Sé esta canción. Es de la Fundación: “Me voy para La Plata, la nueva capital, que allí se gana mucho con poco trabajar”.

Lo repiten cantando.

Se miran.

- DEMIÁN: —¿Les parece?
- CARLOS: —(*Desde su escritorio, lee.*) “Recuerdos, mentiras del pasado, esperanzas, mentiras por venir”. Es de la primera poesía de La Plata.

Sale ARIADNA de su carpa.

- ARIADNA: —Esta es mi casa. Vivo en 154 e/ 75 y 75 bis. Vivo con ellos. Soy la mayor. Los invito a mi casa. Vengan.

Van entrando a la carpa.

- ARIADNA: —Preparemos las mochilas.
- LOS DEMÁS: —(*Entrando y acomodándose en el interior.*) Sí, ¡vamos a hacer mochilas!

Todos juntos, en una sola carpa, preparan las mochilas y discuten.

Música.

Se escucha en el bullicio desde el interior de la carpa.

NICO: —¿Mochilas?, ¿para qué? ¿Vamos a hacer un viaje o vamos a hacer una obra?

KIARA: —No sé, hay que cargar las mochilas y después vemos.

FRANCO: —Sin una buena mochila no vas a ningún lado.

ARIADNA: —Sin comida no se puede. ¿Qué hacés?

Salen con las mochilas en la espalda y una linterna en la mano (apagada).

NICO: —Ya está, cargamos todo lo que necesitamos.

Cada uno se para frente a su casa, la mira y levanta la mano en saludo. (“Chau León”, “chau Violeta, chau Osa”, “chau Pincha pop”, “chau casa López”.)

Música.

ESCENA SEGUNDA. EL VIAJE

Formados en fila frente a las carpas, de espaldas al público. ZAIRA frente a todos.

ZAIRA: —Preparados. ¿Y ahora qué hacemos?

KIARA: —Y apaguemos la luz, y usemos las linternas.

Todos encienden las linternas.

ARIADNA: —Carlos no tiene. *(Le acerca una linterna hasta el escritorio.)*

CARLOS: —Ahora sí, apaguen la luz.

Todos en la oscuridad. Cada uno con su linterna.

ZAIRA: —¿Y ahora?

KIARA: —¿Cómo sigue esta obra “Paraíso”?

ZAIRA: —Sí, ¿qué queremos ahora?

Desarman la fila. Se sientan en el espacio campamento. Se iluminan las caras.

- CARLOS: —(*Desde su escritorio.*) Que revivan mis gatitos.
- ARIADNA: —Que en el colegio nos den más comida.
- DAMIÁN Y FRANCO:
- Que los quinteros no tiren basura para que corra el agua.
- NICO: —Ir al cine. Mi mamá me dijo que me llevó de bebé pero no me acuerdo.
- KIARA: —Pero nos preparamos para un viaje. Tengo la mochila completa.
¡Viajemos!

Música.

Se levantan, cada uno elige un lugar, y apoyan la linterna en el piso, iluminándose. Abren las mochilas, las vacían, dejando caer la ropa. De las pilas de ropa que quedan a su alrededor, van levantando de a una, y se van vistiendo. Caminan el mismo lugar, sin avanzar, (solo el movimiento).

Sigue música.

- KIARA: —(*Vistiéndose y caminando en el lugar, cada vez más veloz.*) Vamos para Chapadmalal.
- DEMIÁN: —(*Vistiéndose y caminando en el lugar, cada vez más veloz.*) Vamos a Córdoba.
- FRANCO: —(*Vistiéndose y caminando en el lugar, cada vez más veloz.*) Vamos a Tierra del Fuego.
- ARIADNA: —(*Vistiéndose y caminando en el lugar, cada vez más veloz.*) Vamos a Corrientes.
- ZAIRA: —(*Vistiéndose y caminando en el lugar, cada vez más veloz.*) Vamos a Nueva York.
- NICO: —(*Vistiéndose y caminando en el lugar, cada vez más veloz.*) Vamos al cine.

Cada uno se viste con ropa ad hoc al lugar elegido (anteojos, mallas de baño, pareos, camperas, etc.), y camina, cada vez a mayor velocidad.

- CARLOS: —(*Gritando, desde su escritorio.*) ¿Esto es un viaje?
- LOS DEMÁS: —(*Más veloces aún.*) Sí.
- CARLOS: —No, están en el mismo lugar.
- LOS DEMÁS: —(*Más veloces aún.*) No, estamos en viaje. Vamos a...
- CARLOS: —No, están en el mismo lugar.
- LOS DEMÁS: —(*Más veloces aún.*) No, estamos en viaje. Vamos a...

CARLOS: —No, están en el mismo lugar.
LOS DEMÁS: —(*Más veloces aún.*) No, estamos en viaje. Vamos a...

Cada vez más veloces, corriendo en el lugar, hasta caer.

KIARA: —(*Desde el piso, muy agitada.*) ¿Esto es un viaje o una obra de teatro?
¿Estamos haciendo una obra?
FRANCO: —No sé. ¿Cómo es una obra?
ZAIRA: —Hay que decir algo interesante. Hay que hacer algo...
CARLOS: —(*Se levanta del escritorio y abre la puerta de la salida.*) No podemos hacer una obra de un viaje si no podemos viajar. Y a oscuras. ¡Prendan la luz! (*Se va.*)

Se prende la luz. Se miran. Y se van quitando las ropas del viaje.

ARIADNA: —Al final no hubo tantos mosquitos. (*Se rocía un poco con Off y lo guarda.*)
ZAIRA: —¡Qué buenos micros hay en Nueva York!
DEMIÁN: —Les traje alfajores de Córdoba.
FRANCO: —Me saqué una foto con pingüinos y no tuve nada de frío.
NICO: —Comí pochoclos.
KIARA: —Escuché cumbias en la arena. Estuvo genial.

A medida que comentan su viaje, cuelgan la ropa y se van sentando.

ESCENA TERCERA. EL DOCUMENTAL

REGISTROS: OBJETOS PERSONALES Y DIARIOS DE INVIERNO

Vuelve CARLOS con una cámara y un camarógrafo al lado.

NICO: —(*Al verlo entrar con la cámara.*) ¡Ah, vamos a hacer cine!
CARLOS: —No, vamos a hacer un documental.
NICO: —¿Y qué es? Es cine.
ZAIRA: —Es cine, pero de nosotros.
FRANCO: —Es no ficción.
NICO: —*Non fiction.*
DEMIÁN: —¿Y qué es no ficción? (*Non fiction.*)

- ZAIRA: –Y... que es la realidad.
- CARLOS: –No, qué realidad, es documental. *(Al camarógrafo.) ¿O no? (Se va a su escritorio.)*
- NICO: –No entiende, (es chico), es cine.
- KIARA: –Yo vi un documental de animales.
- FRANCO: –No sirve, somos personas. Gente.
- DEMIÁN: –Somos chicos.
- ZAIRA: –Sí, igual tiene razón Franco “chico es persona”. *(Y se va a su carpa y trae una mesita con hule con motivos tropicales.)*
Para mí, documental es mirar fotos en la mesa de la cocina de mi casa.
- NICO: –Para mí, documental es leer y escribir en la cama de mi casa. *(Trae colchones de su carpa.)* Acá está: mi colchón.
- KIARA: –*(Trae otro colchón y su cuaderno.)* Acá está mi diario, que escribo todas las noches.

*Buscan más colchones, los apilan. Se sientan encima.
Las tres con un cuaderno-diario en la mano.*

- FRANCO: –Para mí, documental tiene que ser de algo más importante. Por ejemplo, trabajar.

Y se sienta en la mesa de trabajo.

- CARLOS: –Para mí, dibujar. *(Y muestra sus dibujos.)*

Fotografías, dibujos y objetos personales: exhibición

Exhibición de objetos personales sobre mesa de cocina de ZAIRA.

El camarógrafo filma (con plano cenital) la mesa y se proyecta sobre la pared-fondo del set. Sobre el hule de la mesita vemos las manos de los niños que van poniendo y retirando objetos, contando una breve historia de cada uno.

Diarios de invierno

Sentadas sobre una pila de colchones, con las piernas colgando, abren sus cuadernos y leen a público y entre ellas.

En la imagen se ven los cuadernos-diarios filmados de atrás, mientras los niños leen.

- ZAIRA: -10 de junio. *(Lee.)* Ayer pase por la casa que era de mi abuela y se me partió el corazón verla hecha bolsa. Todo el arbusto que era hermoso estaba seco y feo, y más me dolió ver esa ventana en la que jugábamos cuando era chica con mi hermano. Lo bueno es que me nombraron delegada de año. Y conseguí que no desaprobáramos inglés.
- KIARA: -21 de junio. *(Lee.)* Hace mucho frío... en este invierno capaz me enfermo y me agarra angina...
Mis hermanos: Ariadna es la más grande, mi hermano Demián es el segundo, yo soy la anteúltima y me llamo Kiara.
Los viernes con teatro es muy divertido, Beatriz es muy buena, Juan es re alto y Germán hace caras graciosas.
- 27 de junio. *(Lee.)*
Hoy me peleé con una amiga que se llama Agustina.
Agustina: Sos re mala. Eras mi mejor amiga y ahora no sos más.
Yo no sabía qué decirle.
Después nos juntamos y anotamos en un papel:
Agus y Kiara mejores amigas...
- 28 de junio. *(Lee.)*
Estoy jugando con mi caballito de la suerte... como digo siempre que los de teatro sueñen con los angelitos. Mañana voy a ir a teatro y ahora a jugar.
- 12 de julio. *(Lee.)*
Hoy me peleé con mi amiga Lucía y después nos juntamos y fuimos a Plástica juntas.
- 13 de julio. *(Lee.)*
Ahora estoy en mi casa y voy a comer tarta de jamón y queso.
Chau.
- 23 de julio. *(Lee.)*
... a veces pienso que tenemos que actuar así en teatro. En la obra de teatro todos se reían.
Me encanta mirar Violeta y también me gusta cantar y brillar como ella.
Y quiero ser famosa como Violeta.

Y se está haciendo de noche y voy a comer y mañana voy a la escuela.

Y después me voy a conocer el teatro.

ZAIRA:

—(Lee.).

16 de mayo.

Te quiero decir que no me siento bien, mi abuelo está cada vez peor...

Hoy domingo, estoy para el orto, ganas de mandar a todos a la mierda...

ARIADNA:

—(Lee.) Hola querido diario, hoy me levanté y desayuné factura con mate y cuidé a mi hermana porque mi mamá se fue a estudiar.
(Sigue...)

KIARA:

—(Abre otros cuadernos.) Antes de irse Aldana escribió. (Lee.) Antes de las vacaciones me gustaría no ir a la escuela, así tengo un día más de vacaciones.

Algunos días a mí me da tos.

Cuando yo sea vieja quiero dejarles una carta que diga que espero que cuando sean grandes se porten bien.

Hoy martes (23 de junio) no fui a la escuela porque me tuve que quedar a cuidar a mi hermanito... mi mamá se había ido a las 3 de la mañana y vino a las 6 y después se fue al hospital y se quedó hasta el miércoles y no durmió nada.

ARIADNA:

—(Abre otros cuadernos.) Antes de irse Nahir escribió. (Lee.) El Gauchito Gil era un hombre gaucho que vivía en el campo. Para alimentarse cazaba animales. Al gauchito le gustaba ayudar a la gente. Era valiente, inteligente. Está vestido con una bombacha, camisa y pañuelo y en la mano una boleadora que él usa para cazar animales. Usa botas y en la cabeza una cinta roja.

FRANCO se levanta de la mesa de trabajo.

FRANCO:

—Documental de nosotros no me parece. Documental tiene que ser algo más importante.

ZAIRA:

—Sí, tiene razón Franco.

KIARA:

—¿Y del Proyecto de Investigación? Nos mandaron muchas cartas.

NICO:

—Era por la época de la inundación.

Y van al Set, se sientan alrededor de la mesa.

Conversan mientras arman las sillas, un grabador, lapiceras, cuadernos y otros elementos necesarios en el set: “la inundación ya no me preocupa”; “peor cuando se incendió mi casa”, “o ahora que hace una semana no tenemos luz”, “igual ya no vienen tantos como enseguida”, “es que pasó mucho tiempo y te olvidás”.

ESCENA CUARTA. DOCUMENTAL

LA INVESTIGACIÓN. CARTA-TESTIMONIO DE UNA CIENTÍFICA A LOS NIÑOS Y SU RESPUESTA

KIARA: —(*Mostrando una carta.*) Esta carta la mando Marta, una investigadora del Conicet (como un testimonio, dijo, una “carta-testimonio”) yo la leí y la grabé para ustedes.

Escuchamos la carta grabada por KIARA mientras ella mueve los labios (play back) y se proyecta, en un plano detalle, la imagen de su boca.

Testimonio-carta de una científica:

Cada vez que llueve, cuando empieza a llover y yo estoy en mi casa (en mi cama, en mi confort) imagino la situación de la próxima inundación. Imagino a ustedes y a la gente que está en los barrios por inundarse y siento que mi espíritu se violenta porque no se puede hacer nada.

Realicé trabajos, redacté papers. Infinidad de papers que han ido a parar a un cajón. Se escribe, se investiga se publica y nunca pasa nada.

¿Cómo es la situación de nuestra pampa ondulada? Allí donde era el lugar natural del agua ahora está habitado por nosotros. Los arroyos ya no siguen su curso al río, entubados, desviados y sucios, entonces la lluvia se transforma en caudal.

Siento que hablo con conocimientos viejos... Si voy a la radio: hablo. Si voy a una escuela: hablo. Si voy a un congreso: hablo. Yo hablo y hablo y hablo y nunca me voy a cansar de hablar. No importa. No importa lo que se haya dicho ni lo que diga porque igual no se usa.

Gracias

Firmado: Marta

KIARA: —¿Le respondemos?

Imágenes de los niños hablando a cámara.

FRANCO: —¿Marta usted no se inunda nunca? Ojalá que no haya otra inundación, o que no se inunde tanto. ¡Qué el pueblo no se inunde!

DEMIÁN: —Tampoco la ciudad.

KIARA Y ARIADNA: —¿Qué es *papers*? ¿Qué estudio Marta? ¿Qué es la pampa ondulada?

CARLOS: —¿Cómo es su cama, Marta?

NICO: —¿Por qué no se puede hacer nada? Intenten algo. Algo tiene que poder hacer, porque al final se inunda la gente.

ZAIRA: —Marta si no sabe, nosotros le podemos decir qué hacer.

FRANCO: —Sí, no tapar la zanja

NICO: —Lo que está en la esquina que es lo que rebalsa e inunda Hay fotos.

DEMIÁN: —Sí, que junten la basura seguido.

ARIADNA: —Sí, y que los perros no desparramen.

CARLOS: —Que no tiremos los pañales.
Que limpien mejor su propio laboratorio.

KIARA: —¿Le importa más la gente (los demás) que usted misma?

CARLOS: —¿Es verdad? ¿Cómo es su cama, Marta?

TODOS: —PD: un saludo desde el teatro.

CARLOS: —Y le mandamos una invitación para que venga a vernos.

ESCENA QUINTA, DOCUMENTAL: LA VIDA COTIDIANA

NICO: —Yo me voy a la casa de Zaira. (*Entran los dos a la carpa de Zaira.*)

FRANCO: —Yo, al fútbol. (*Entra a su carpa.*)

DEMIÁN: —A mí también el fútbol. (*Y se va con Franco.*)

ARIADNA: —Me voy a dormir a casa. ¿Me ayudan?

Todos ponen los colchones.

KIARA: —Yo vuelvo a Chapadmalal.

KIARA pone música (cumbia) y se va a tomar sol.
CARLOS los mira, hace apagar la luz y trae de nuevo la cámara.

CARLOS: —Ahora sí es un buen documental.

Imagen de interior carpa 1: FRANCO y DEMIÁN jugando al fútbol.

Interior carpa 2: NICO y ZAIRA soplan velitas y relatan sus cumpleaños.

Interior carpa 3: ARIADNA duerme.

En el medio, KIARA sobre una loneta toma sol y escucha de un radio grabador grande y potente, una cumbia.

FRANCO: —(Sale de la carpa y dice a cámara.) Más que el fútbol me gusta ser famoso (como Ricardo Fort).

El camarógrafo, cierra la cámara y se despide.

CARLOS lo acompaña hasta la puerta.

CARLOS: —Tenemos un buen documental. Gracias.

EPÍLOGO

Todos sentados con el libro de La Divina Comedia, en la mano, de frente a la pantalla.

En las imágenes los vemos (y se ven) con sus mochilas, caminando por el campo hacia sus casas, hasta que van entrando en ellas.

Quedan leyendo versos de Dante...

FIN

COSAS COMO SI NUNCA

—



Teatro Nacional Cervantes, 2018.



Teatro del Bicentenario (San Juan), 2018.



Gaucho y Niña (San Juan). Fotograma Luis Migliavacca.

TEXTO INCLUIDO EN EL PROGRAMA / por Gabriela Massuh*

Beatriz Catani estudió Historia con la suposición de que el conocimiento del pasado tenía una potencialidad transformadora, que acercaba claves para descifrar nuestro tiempo. Toda su obra dramática está atravesada por esta premisa o, más bien, por la puesta en abismo de esa premisa. En la producción de Catani cada uno de los géneros artísticos sirve para construir una historia que es, al mismo tiempo, una indagación sobre el teatro y la crisis de su representación. Nada es fácil en Beatriz Catani, así como no es fácil la creación en un mundo que pretenda explicarlo. Deudora de la gran crisis estética de nuestra contemporaneidad, Catani elige la única posibilidad de comunicar: mundos fragmentarios que se van conjugando en un rompecabezas que reverbera hacia significados múltiples. Como el símbolo poético.

En *Cosas como si nunca* resuena la voz de una actriz que lee textos de Shakespeare en inglés. Una hija, tal vez la suya, la busca a través de un desierto lleno de fragmentos de historia, literatura, leyendas y personajes reales, históricas. Quiere pertenecer a ese mundo ancho y ajeno donde discurren, como metrallas de tiempo pasado y futuro, quienes alguna vez la habitaron y terminaron huyendo. La niña acompaña a un pintor naturalista amigo de Humboldt, un viajero de tantos que han venido a registrar. Son guiados por gauchos baqueanos, remembranzas de Sancho Panza, Cruz, el innombrable Martín Fierro, hasta los Velázquez, que siguen vivos en la parodia de una película que nunca se terminó de realizar. La obra es un alarido infinito, una imposibilidad de detener el tiempo. “Hay que atreverse a gritar en el desierto cuando todos descansan” dice la niña mientras se aleja y pasa delante de un niño que lee la historia que acabamos de entrever.

(*) Es escritora y editora, Doctora en letras (Univ. de Erlangen-Nuremberg), Profesora (UBA), periodista cultural y directora del Dpto. de Cultura del Goethe-Institut Bs. As. (1985-2010) convirtiéndolo en un centro único de intercambio cultural, social y artístico entre Alemania y Argentina.

Entre sus libros figuran las novelas *La intemperie*, *La omisión*, *Desmonte y Degüello*. Y *El robo de Buenos Aires* (un análisis profundo de la especulación inmobiliaria cuando está al servicio de grandes capitales que no arrecian ante la destrucción de la memoria de una ciudad, su tejido urbano, su cultura, sus espacios verdes).



Gaucho y Niña desde la ventana del rancho de adobe que construimos en la llanura (Casbas, Prov. de Bs. As.).



Campamento de noche. La Niña descansa, El Naturalista escribe y Sancho Cruz cuida el fuego (Prov. de San Juan).



Campo en Casbas, equipo y actores preparando la escena.

ACERCA DE COSAS COMO SI NUNCA / por Beatriz Catani

Cosas como si nunca surge de una imagen: una actriz en el siglo XIX lee a Shakespeare en el desierto. La menciona Piglia, y en la *Historia del Teatro Argentino*, Beatriz Seibel cuenta la crónica: una caravana de una compañía de teatro, en gira al interior, es asaltada por los indios y al parecer una de las actrices se extravía y no se supo más de ella.

La obra inicia cuando la hija de la actriz cautivada (criada por un Pintor Naturalista alemán) viene con su padre a la llanura, atraída y en busca de esa imagen de felicidad de su madre.

Los hijos, la felicidad en la expresión de la madre, captar ese momento, develar el sentido (de esa felicidad), es una línea presente también en otras obras que escribí, un núcleo que remite, además, a otros momentos de nuestra historia.

Otra línea es el paisaje. La llanura: el paisaje solitario, productor y soporte a la vez de todas las historias. Borges dice que hay una hora de la tarde en que la llanura está siempre por decirnos algo, algo que no dice o no entendemos.

Y, a su vez, nos preguntábamos, ¿Cuánto de la literatura incide en el pasado o en nuestro concepto del pasado? ¿Cuánto de los modos de nuestro ser, se crean con los mitos que funda el *Martín Fierro*? Sin duda el *Facundo* organizó no solo una nación, sino que también instaló un modo de pensamiento que se perpetúa en el tiempo: nuestra historia no deja de leerse desde la configuración civilización-barbarie.

Entonces en esa llanura, esos seres que deambulan perdidos –sus historias y sus voces– van superponiéndose con pasajes literarios en un procedimiento de montaje y nuevas correspondencias.

Un sargento analfabeto es un héroe quijotesco, una actriz vocifera Shakespeare en el desierto, un Gaucho se vuelve destino de una Niña (la hija de esa actriz), un naturalista y pintor extranjero encuentra en estas tierras y sus mitologías el germen de su inspiración y de su disolución, un indio lee el *Facundo*, de su primera edición en Alemania, a donde es llevado adentro de una jaula, entre otros juegos e inversiones.

Y en correspondencia con *El fin* –donde el hermano del Moreno, el Negro, mata a Fierro–, en *Cosas como si nunca*, la violencia con el inferior, la brutalidad, se clausura con una última muerte a cuenta de un niño down.

Volviendo a las preguntas sobre los modos en que las ficciones operan sobre nuestra forma de percibir la realidad: ¿podría así recomponerse un orden?

En todo caso, nos proponemos obrar con espejismos en el murmullo de la historia. Estas poéticas de la barbarie, nuestras ficciones, no son más que mentiras de la imaginación y una forma de mirar el pasado desde los fantasmas.

Entrevistas con Virginia Bruno
Diario *El Día*, La Plata

Fragmentos del programa

¿La historia del siglo XIX es para nosotros menos oscura, hipotética, vaga, que el presente? Nos planteamos repensar la historia argentina en clave literaria. Una operación de montaje y superposiciones entre circunstancias históricas y pasajes de la literatura, con eje en la etapa pre fundacional de la Nación.

...

También algo de los viajes del siglo XIX hay en el espíritu de este proyecto: la exploración de lo aún incierto, la decisión de aventurarse, de ir a otros territorios, como mi propia inclusión en la experiencia de filmar, y, fundamentalmente, la idea de trabajar obras autónomas que se articulen entre sí, que conserven una relación de necesidad y que a su vez, puedan sostenerse con la mayor autonomía posible. Así, me gusta pensar que podría seguirse el rastro de *Cosas como si nunca* a través de la música, del film, de las historias y las voces; incluso en *Las Moscas*, apuntes de José Supera, escritos durante los viajes del rodaje de la película. Si la Nación se funda sobre la escritura de Sarmiento, en este lado del tiempo, el escritor es Sancho Cruz, el personaje analfabeto que interpreta José y que, de modo quijotesco, hace de la amistad su forma de conocimiento. Abajo se pueden leer algunos fragmentos.

Y, todas estas circunstancias ponen de manifiesto algo particularmente central en este proyecto: la dimensión de lo colectivo. Desde los viajes durante el rodaje de la película por la Provincias de Buenos Aires y de San Juan con un numeroso grupo de artistas y equipos de trabajo a una compleja trama de personas y hechos, fueron necesarios para constituir esta experiencia colectiva, no sólo como acontecimiento en sí sino para una transformación de la que derivan estas obras.

Las Moscas (fragmentos) / por José Supera*

Una casa en un campo. Un casco de estancia, ventanas con vidrios de colores, sillones y un piano... El casco de estancia. De hace más de cien años... El calor nos derrite. Afuera de la estancia están los perros a la sombra. Algunos están en las habitaciones acostados en las camas. Otros estamos en un living lleno de moscas. Alguien toca el piano sin saber. El sonido es tan pesado como el aire. En lo alto nos custodia la calavera de un alce. Casi no hablamos del calor. Transpiro. Mañana temprano empezamos a filmar. Está cayendo el sol a lo lejos pero sigue el mismo calor. En algún momento alguien va a hablar.

...

Son las nueve de la mañana. Vuelvo caminando al casco de estancia. El sol empieza a quemar. Vestido de soldado. Escucho con el iPhone 7 algo de Ligeti por mi cuenta Premium de Spotify. Mis botas sienten los pozos. Esquivo pastizales filosos. Veo huesos. Llego a la casa. Voy a ir a dormir un rato porque me desperté a las cuatro de la mañana para ir a filmar al amanecer. Vestido de soldado en la oscuridad. Voy a la cocina... Está entrando Celia, la cocinera. Es una mujer canosa, bajita, una voz tensa, como si todo el tiempo estuviera a punto de estallar. Me siento en la silla que hay en la mesa. Ella pela unas papas para el almuerzo de hoy. Le pregunto sobre su familia. Me cuenta que no tiene hijos, que vive en el pueblo, a diez kilómetros de donde estamos. Otra vez pienso en la distancia y la fe. No sé por qué pienso en eso. La vida en el pueblo es tranquila, son apenas unos miles. Aburrida, le digo. Y se enoja. Eso dirás vos. Acá todo pasa más lento. Me hago un café y abro el cuaderno en la mesa del comedor. Ella me pregunta qué estoy escribiendo. Esto, le digo. Esto qué, dice. Esto. Unas moscas se paran en mi mano. Todo acá está lleno de moscas. Le pregunto cómo se acostumbra a tantas moscas acá. No le damos importancia, me dice.

...

Debo cruzar el arroyo de agua dulce para llegar a las lomadas. Son apenas cuatro o cinco las lomadas. Hay que pasarlas y después se ve la parte de las piedras. Los arbustos espinosos son el camino que tengo que seguir para desembocar en el arroyo seco. Después el sendero lo va llevando a uno solo.

En un tramo el arroyo se divide pero hay que torcer el caballo hacia al lado de las sierras. Un poco más adelante, entonces, aparece el ojo de agua donde acampamos. Ellos me siguen. Ellos vienen atrás porque siempre encuentro el camino. Pero en el fondo sé que estamos perdidos.

...

Estamos en un paraje olvidado filmando una película que es una obra de teatro. Una escena donde tenía que trepar y subir un sendero que lleva a una montaña... Unas horas atrás nos habíamos perdido queriendo encontrar la locación. Vestuaristas, sonidistas, actores, cámaras, director y Ella. Todos caminando entre arroyos secos, perdidos buscando un lugar, un lugar que no sabíamos si existía... Mis botas suben entre las piedras. Escucho el viento en la montaña. Empiezo a sentir que no tengo mucho más para decir.

(*) Es escritor, guionista y dramaturgo. Escribió para los diarios *La Nación*, *El Día* y *El País* (España). Publicó libros de cuentos y novelas como *La resurrección de la carne* (Gente Común, 2011), *Los desiertos* (Club Hem, 2014), *Limpiavidrios* (Penguin Random House, 2015), *Legión* (Club Hem, 2018) y *Terciopelo* (Metalúcida, 2023), entre otras.

Ficha técnica y artística

Actuación: Gabriela Ditisheim, Trinidad Falco, Juan Manuel Unzaga
Actuación en película: Juan Manuel Unzaga, German Retola, Trinidad Falco, Tomás Noé, Ricardo Ibarlín, José Supera, Alexis García, Sebi Guillaume, Sebastián Gantus

Músico en escena: Ramiro Mansilla Pons

Sonido en vivo: Agustín Salzano

Realización audiovisual: Marcos Migliavacca, Nahuel Lahora, Beatriz Catani, Luis Migliavacca

Diseño sonoro: Agustín Salzano

Música: Ramiro Mansilla Pons

Iluminación: Leandra Rodríguez

Vestuario: Gonzalo Giacchino

Escenografía: Andrea Desojo, Inés Raimondi, María Laura Musso

Traducción al alemán: Gabriela Massuh

Voz en off: Beatriz Catani, Germán Retola

Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani

Agradecimientos (obra y audiovisual):

Germán Retola, Sala Teatro Lucía Febrero, Teatro Nacional Cervantes

Museo Histórico de Ayacucho (Ramiro Zubiaurrealde y Nélide Noemí Fernández de Vega. Hugo Walter Bauer (Ayacucho)

En Casbas, Alberto y Blanca Cordero, Carlos Issaly, Angela Issaly, María Celia Alfonsín, Cecilia Zabala, Cristina Monzón, Carlos Zabala, Facundo Cordero, Familia Issaly, Familia Cordero, Estancia “La Pila”, Bomberos Voluntarios de Casbas, Municipalidad de Guaminí, Dirección de Cultura y Dirección de Deporte de Guaminí.

En San Juan, Beatriz Merlo y Mario Lahora, Ministerio de Cultura de la Provincia de San Juan. Secretaría de Cultura. Mariela Limerutti, Claudia Grynszpan, Ana Pelichotti, Mariana Olivares, Pablo Pastor, Cecilia Arias, Natalia Varela, Estefanía Kaluza, Florencia Poblete, Ignacio Espínola, Fabian “Chori” Quiroga, Juan Pablo Santiago, Martín Guzmán, Juan Reynoso, José María Gómez, Federico Giaccaglia, Dirección de Turismo de la Municipalidad de Ullúm, Manuel Gil, Emilce y Luis Herrera.

Dirección de Cultura de Puán: Laura Juri, Juan Carlos Becker
Julia Lavatelli y Silvio Torres (Tandil)

Julieta Braun (Tornquist).

Mario Cano y Mercedes Grossi (Azul)

Alberto, Estancia “Punta Indio”

Kuky Berecochea y Roberto Migliavacca (Las Flores)

Daniel y Adriana Noe (CABA)

Mariano Van Gelderen, Paola Buontempo, Marianela Siccardi, Sebastián

Pirone, Claudia Durán, Eliana Cuervo, Paula García, Gloria Lopez, Segundo

Arregui, Ignacio Ferrand, Claudia Díaz y Alejandra. Rodrigo Villegas, Pablo

Rave, Mora y Wendy

COSAS COMO SI NUNCA

Un espacio dividido en tres.

En el medio, una pantalla (las imágenes proyectadas se indican con LETRA VERSALITA.).

*En la parte superior de la misma, otra pantalla para la proyección de textos (los textos proyectados se indican en **cursiva negrita**).*

A la derecha, un Piano. La música funciona como separador y nexa entre escenas. También se escucha a veces en simultáneo a las mismas.

A la izquierda, un Set con tres micrófonos de pie, un sillón con una muñeca de trapo en el apoyabrazos. Al costado una mesa para operaciones en vivo de audios. Sobre la mesa, una cajita de música.

INTÉRPRETES

TRINIDAD: Actriz niña

JUAN: Actor naturalista Pintor Berg / Voz Relato

GABRIELA: Actor Sancho Cruz / Indio Facundo / Voz Relato

VOCES OFF (ambas operadas desde la mesa aladaña)

BEATRIZ: Voz Relato Off

GERMÁN: Voz Sancho Cruz Off

PRÓLOGO

Oscuridad.

Imagen en pantalla:

UNA CARRETA ATRAVIESA LA LLANURA.

INTERIOR CASA DE CAMPO. ACTORES DESCANSANDO. CALOR.
ALGUNAS MOSCAS. BOLSOS, VESTUARIOS. UN PIANO, UN ACTOR
PRUEBA MÚSICAS. (SOBRE EL PIANO, LOS CUADROS USADOS EN LA
OBRA).

EN EL PATIO, BEATRIZ CATANI HABLE CON DOS ACTORES Y UNA ACTRIZ. LOS ESCUCHAMOS.

DESPUÉS, EN LA LLANURA, CONTINÚAN CONVERSANDO ENTRE PASTIZALES AMARILLOS. VIENTO. OTRO ACTOR DESCANSA EN UN CATRE AL SOL.

OTRO PASA CORRIENDO.

Conversación de Beatriz con actores.

Pienso en una imagen que persiste en mí desde hace tiempo, una imagen que demanda ser atendida: Una actriz cautivada lee Shakespeare en el silencio del desierto.

Hay un misterio allí, una historia ¿Cómo contarla desde mí?

La cantante rumana de *Ojos (Ojos de ciervo rumanos)*, la madre que abandona a sus hijos, o que la golpean hasta sacarle sus hijos, según la historia sea relatada por cada uno de los medios hermanos, ¿esa madre se vincula con esta?

En todo caso sabemos que esa actriz cautivada es madre. Y que su hija la busca. En el desierto. La Historia de una niña hija de una actriz cautiva.

Pienso en estas imágenes a intervalos, y en esas interrupciones se cruzan otras imágenes, arbitrarias, improcedentes quizás, partes en todo caso de la historia de cada uno y de sus épocas: ¿por qué esta llanura, estos seres, esa niña, que mira confiada –que interroga y sonrío– me traen en abismo, otros niños y a la vez madres miradas por sus hijos que interpelan por esa felicidad. ¿La felicidad de los momentos en que es fácil creer que todo es posible? La felicidad ¿de la creencia, la afirmación?, ¿de la construcción popular de la historia?

Y claro lo inconcluso, lo que vuelve siempre inconcluso (lo que aun volviendo siempre) queda fijado en lo inconcluso. Lo inconcluso como su condición de ser.

Y en ese flujo arbitrario, propio de las imágenes, se cruzan también fotografías de *Los Velázquez*, un proyecto inconcluso precisamente de Quico García. Una película que habla de la historia de dos hermanos, Los Velázquez, bandidos populares. La historia argentina, ¿es la historia de hermanos? Hermanos

juntos, enfrentados, de un lado o de otro, la dicotomía une y separa lo familiar. ¿Y cuál es la ley entre ambos?, la ley que cumpla su condición de pérdida en común. Ahí se genera una igualdad o la muerte primera. (La primera muerte es siempre entre hermanos.) Volvamos a la llanura: ¿qué futuro entrevén estos hombres en medio del siglo XIX?, y nosotros ¿qué esperamos entrever en el pasado? “La distancia disuelve, primero las caras, después el interior, después (queda) la invención”, dice la Niña. Hablemos de los proyectos perdidos, de lo inconcluso y de la muerte. La pampa se traga a sus caminantes. A Facundo. (A nosotros.) A todos. Proyectos inacabados de una nación, de la literatura, de una generación, de una persona. Esto:

Se ilumina espacio Set y espacio Piano.

Texto en pantalla:

La Historia dice que una caravana de la Compañía de Teatro de la Victoria, en viaje de Buenos Aires a Córdoba, es asaltada por los indios. De una de las actrices no se supo más nada. No se la vio más. Las historias dicen que la actriz cautivada sigue leyendo a Shakespeare en el desierto.

Música.

PRIMERA PARTE

Escena I

1. LA LLEGADA

Imagen en pantalla:

LA NIÑA CAMINA EN LA LLANURA DE ESPALDAS.

En el Set en simultáneo.

ACTRIZ NIÑA: –“Acá donde siempre quise estar”. No otra cosa pudo sentir mi madre... Mis pasos, el horizonte, las voces, las voces, las voces... Ir hasta la unión del cielo y la pampa, observar, escribir. Acá, donde siempre quise estar. (*Cierra la tapa de una cajita musical.*)

Música.

Imagen en pantalla:

LA NIÑA SIGUE CAMINANDO POR LA LLANURA.

En el Set.

ACTRIZ NIÑA: –Cuando la caravana (en la que iba mi madre) es asaltada, una tía lejana, Ana Mansilla, compañera en el Teatro de la Victoria de mi mamá, evitó mi destino a la Casa de Expósitos. Era una mujer ya de edad, enfermó al poco tiempo y antes de morir dispuso –a través de sus contactos con el Gobierno Central–, que una familia inglesa se haga cargo de mí. Así viví un tiempo en Inglaterra, y después en Alemania, en la casa del pintor naturalista Albert Berg, con quien vine en este viaje.

Música.

Imagen en pantalla:

LA NIÑA SIGUE CAMINANDO Y SE CRUZA A GAUCHO A CABALLO.
LO SIGUE DETRÁS.

VOZ RELATO OFF: –Las horas pasan escribiendo, mirando el horizonte... En un momento, se ve a lo lejos un hombre a caballo que se acerca.

ACTRIZ NIÑA: –Lo llamo Gaucho. Conversamos.

En el Set.

ACTRIZ NIÑA: —(*Voz susurro.*) Gaucho, gaucho.
Me dice “De buena fe que ignoro si existen o han existido gauchos. Acá hay hombres y mujeres. Y fantasmas, claro”.

En simultáneo, texto proyectado:

—Gaucho, gaucho.
Me dice “De buena fe que ignoro si existen o han existido gauchos. Acá hay hombres y mujeres. Y fantasmas, claro”.

2. LA MUERTE

Imagen en pantalla:

GAUCHO Y NIÑA DE ESPALDAS MIRAN A LO LEJOS UN RANCHO.

AFUERA DEL RANCHO JUEGA UN NIÑO DOWN.

LLEGAN DOS HOMBRES A CABALLO (UNO RUBIO Y UNO MOROCHO).

DEJAN LOS CABALLOS ATADOS A UN POSTE. ENTRAN AL RANCHO.

UN HOMBRE MORENO VESTIDO DE BLANCO VIENE CAMINANDO CON UNA JAULA CON GALLINAS. SE ACERCA AL NIÑO DOWN Y LE ENTREGA LA JAULA. ENTRA AL RANCHO.

GAUCHO Y NIÑA, DE ESPALDAS SIGUEN MIRANDO EL RANCHO.

SE OYE UN DISPARO.

GAUCHO Y NIÑA SE MIRAN.

INTERIOR DEL RANCHO:

EL HOMBRE MORENO VESTIDO DE BLANCO CAE MUERTO.

POR LAS ABERTURAS DEL RANCHO SE VE PASAR A CABALLO A
LOS DOS HOMBRES (EL RUBIO Y EL MOROCHO) ALEJÁNDOSE
APURADOS.

TAMBIÉN POR LAS ABERTURAS SE SIGUE VIENDO A LO LEJOS A
NIÑA Y GAUCHO.

EN EL PISO DEL RANCHO. SE VE EL CUERPO DEL HOMBRE
MORENO DESANGRARSE.

Sobre el final de las imágenes, texto proyectado:

***Un cuerpo sin vida, escalón último en lo humano
tiene a su vez ligado a él, a un inferior aún mayor:
el hermano que en la mueca reiterada de la mano
asesina vendrá a recordar la tarde precisa. A traerles,
en fin, el desprecio propio.
Así nace esta historia, ¿así nace el espíritu de un
pueblo?***

Imagen en pantalla:

DESDE EL INTERIOR DEL RANCHO, POR LAS ABERTURAS SE VE AL
NIÑO DOWN ABRIR LA JAULA Y ARROJAR UNA GALLINA AL PISO.

LA GALLINA NO PUEDE PONERSE DE PIE.

EL NIÑO QUEDA EN CUCLILLAS ANTE EL CUERPO MUERTO DEL
HOMBRE MORENO.

LARGO TRAVELING A NIÑA Y GAUCHO, YÉNDOSE.

EL NIÑO DOWN CRUZA MARCANDO EL GESTO DE DISPARO CON LA
MANO.

En el Set en simultáneo.

ACTRIZ NIÑA: —Después miro al hombre (que llamo Gaucho) irse sin sobresaltarse. Y, aún sin entender qué pasó, pienso en la muerte, en la naturalidad de la muerte. Gaucho me dice “es el hermano”, “(ese), es el hermano”, “blanco mogólico”. Un niño blanco hermano del hombre negro muerto, (cómo) “son las cosas de acá”, me dice y se va... Me quedo pensando... en mí, en Gaucho, en el niño blanco hermano del hombre negro muerto: en nosotros, los testigos de esa muerte, los testigos de esa tarde. Y vuelvo a pensar en mi madre.

Música.

Algunos decían que su voz era la de los malones, que escuchaban sus alaridos, decían iba a caballo gritando.

Escena II

1. EL CAMPAMENTO

Imagen en pantalla:

LA CARRETA, DESDE ATRÁS, ATIBORRADA DE COSAS (BAÚLES, JAULA, BOLSAS, ETC.).

SANCHO CRUZ LA VA DESCARGANDO EL EQUIPAJE Y POR EL HUECO SE VA VIENDO LA LLANURA.

EN UN COSTADO DE LA CARPA A MEDIO ARMAR, UN ATRIL Y ELEMENTOS DE PINTURA.

MÁS LEJOS, SENTADOS SOBRE UN BAÚL, BERG Y LA NIÑA.

En el Set. Sobre el final de las imágenes: diálogo en alemán y texto proyectado en español.

ACTOR NATURALISTA:

–Aloysia gratíssima, Acacia Caven, Sambucus Australis...

ACTRIZ NIÑA: –Ich will nicht weg. (Rückkehren ist nicht gut.)

ACTOR NATURALISTA:

–Du kannst ein paar mitnehmen.

ACTRIZ NIÑA: –Aber sie gehören hier.

ACTOR NATURALISTA:

–Wenn sie hier sind, gehören sie hier. Wenn sie dort sind, gehören sie dort

ACTRIZ NIÑA: –Wenn du sie hier wegnimmst gehören sie weder hier noch dort. Sie sind einfach fremd.

ACTOR NATURALISTA:

–Von hier oder dort. Sie leeren die Herzen und füllen den Magen, willkommen die Verwirrung wenn man glaubt, etwas zu wissen. Lass uns essen.

ACTRIZ NIÑA: –Rückkehren ist nicht gut.

Texto proyectado:

–Aloysia gratíssima, Acacia Caven... (clasificando plantas autóctonas).

–No me quiero ir. La vuelta no es buena.

–Podés llevar algunas...

–Pero son de acá.

–Si están acá, son de acá; si están allá, son de allá.

–Si las sacas de acá, ya no es de acá ni de allá, son extranjeras.

–De acá, de allá, Vacía los corazones y llena los vientres, bienvenida la confusión en lo que se cree saber. Y a comer.

–La vuelta no es buena.

Música.

2. ALBERT BERG, EL PINTOR NATURALISTA: SU HISTORIA

Imagen en pantalla:

EL ARMADO DEL CAMPAMENTO.
UNA GRAN CARPA DE TONO CLARO. AL COSTADO UN OJO DE
AGUA.

UN PERRO Y ALGUNOS OTROS ANIMALES A LO LEJOS.

EL PINTOR CON SU ATRIL. SANCHO CRUZ TRABAJANDO.
LA NIÑA SALE DE LA CARPA, SE MIRA EN UN ESPEJO APOYADO
SOBRE UN BAÚL. LEE NOTAS QUE GUARDA EN UNA CAJITA DE
MÚSICA.

VOZ RELATO OFF: –La historia dice que el pintor alemán Albert Berg.

En el Set en simultáneo.

VOZ RELATO OFF: –Uno de los artistas viajeros del siglo XIX viene por tercera vez a la Argentina trayendo una carta (de presentación) de su amigo personal Humboldt. La mirada marcada sobre el detalle era una de las afinidades entre ambos. Mientras que la visualización de una impresión fugaz definía su propio interés en el campo del arte.

ACTOR NATURALISTA:

–Por esa carta soy recibido por el Gobierno Central y se me asignan caballos y para compañía y resguardo en la zona, un militar, el Sargento Sancho Cruz.

ACTOR SANCHO CRUZ OFF:

–“Obedezca el que obedece y será bueno el que manda”.

VOZ RELATO OFF: –El pintor (como distintivo) lleva un poncho, regalo de un indio a quien rescató en una travesía en barco e hizo estudiar en Inglaterra.

ACTOR NATURALISTA:

–Si se le evita a alguien la muerte se le debe la vida.

VOZ RELATO OFF: –Aún en todas las distancias que sabe existen entre ambos, (un pintor alemán y un indio), piensa que ese gesto los ha hermanado. También está con ellos La Niña, a quien con algo menos de diez años conoce en la residencia de sus amigos, los Crown, en las afueras de Londres.

ACTOR NATURALISTA:

–Ayudaba en tareas de lavandería, y ahí, en los subsuelos de la residencia me ve por primera vez.

VOZ RELATO OFF: –El pintor no tiene hijos, a su mujer, Sophie Bommer, no le gustaban los viajes, y piensa de inmediato que La Niña podría venir a evitar una tensión, a compensar un panorama de conflicto en ciernes.

ACTOR NATURALISTA:

–Así lo planteo y sin objeciones de mis amigos, los Crown, cumplimentamos trámites formales y nos fuimos juntos a Múnich para empezar una nueva vida familiar.

VOZ RELATO OFF: –Ahora, acá en la llanura, (aún) a medio acampar el pintor llama a Sancho.

Música.

Imagen en pantalla:

CAMINATAS DE BERG Y SANCHO CRUZ.

SE VEN A LO LEJOS SOBRE UNA LOMADA.

BERG BOCETA Y SANCHO VA CON UN PERRO.

En el Set en simultáneo.

(Voz Sancho Cruz Off.)

ACTOR NATURALISTA:

–Sargento, caminemos...

No sé si soy Pintor, Naturalista... sólo Aventurero... un caballero andante, lo invito, amigo, a qué hagamos de estas tierras nuestros reinos.

ACTOR SANCHO CRUZ (PLAYBACK):

–No lo dirá en serio?

ACTOR NATURALISTA:

—Reinos para el Arte, conquistados por el Arte, amigo. Por ahora caminemos atentos.

ACTOR SANCHO CRUZ (PLAYBACK):

—¿Y su hija?, no la veo.

ACTOR NATURALISTA:

—Ya se va a cansar... Por acá, dicen, anda su madre.

ACTOR SANCHO CRUZ (PLAYBACK):

—¿Una india?, ¿una salvaje?

ACTOR NATURALISTA:

—Tal vez sólo un espíritu. Caminemos.

Música.

Texto proyectado:

Y está la aventura, y la amistad analfabeta. La forma analfabeta como la posibilidad de la amistad. ¿Qué es conocer un país? ¿Una época? ¿Quién puede explicarle a quién?

VOZ RELATO OFF: —(Ahora) ya en estos territorios, si algo entusiasmo a La Niña, es alejarse hasta perderse de vista. En ocasiones salió el Sargento Cruz a seguirle el rastro con la ayuda de un perro al que adiestra a diario. Decía: “Confiar más en el olfato del animal que en cualquier otra condición propia o humana”.

Sigue diálogo.

(Voz Sancho Cruz Off.)

Imagen en pantalla:

SIGUEN LAS CAMINATAS DE BERG Y SANCHO CRUZ.

ACTOR NATURALISTA:

—Tercera vez que vengo. De la primera mi poncho es testigo. La segunda es una fiebre o el recuerdo de una fiebre... vi o creí ver una mujer bajo este cielo que leía a viva voz (como si golpeara la cabeza contra una roca).

ACTOR SANCHO CRUZ (PLAYBACK):

—Salvajes acá hay muchos, hasta mujeres, ¿y esta vez?

ACTOR NATURALISTA:

—No sé... a observar, a pintar. Si es que son cosas distintas. Estos cielos, las nubes, las formas en que engañan nuestra vista, como Shakespeare dice y como escuché acá, bajo este cielo.

ACTOR SANCHO CRUZ (PLAYBACK):

—¿Acá?

ACTOR NATURALISTA:

—Sí, acá

ACTOR SANCHO CRUZ (PLAYBACK):

—Acá, no me gusta. Nunca se sabe con el salvaje.

ACTOR NATURALISTA:

—Acá... Le leo. Escuche.

Música.

Oscuridad en el set.

Imagen en pantalla:

NOCHE EN EL CAMPAMENTO.

SE VE UNA GRAN FOGATA. SANCHO MIRA EL FUEGO.

Texto proyectado en inglés y español en simultáneo:

Sometimes we see a cloud that's dragonish, a pendent rock, a bear or lion... They are black vesper's pageants and mock our eyes with air | A veces vemos una nube con forma de dragón, una roca colgante, un oso o un león... Son fantasmas de la tarde oscura para engañarnos los ojos con aire.

That which is now a horse, even with a thought the rack dislimns, and makes it indistinct, as water is in water. Thou hast seen these signs? | Eso que ahora es un caballo, antes que el pensamiento, el viento en nubes lo desbarata, y lo hace desaparecer, como agua en el agua. ¿Has visto esos signos?

Even such a body: here I am. Yet cannot hold this

visible shape. / Soy como uno de esos cuerpos. Aquí estoy todavía, pero ya no puedo, sostener este cuerpo que ves.

William Shakespeare.

Imagen en pantalla:

NOCHE EN EL CAMPAMENTO.

BERG ESCRIBE SOBRE UNA MESA-ESCRITORIO CERCA DEL FUEGO.

SE LEVANTA Y ENTRA A LA CARPA DONDE LA NIÑA ESTÁ ACOSTADA. LE ACOMODA LA ALMOHADA.

En el Set en simultáneo: diálogo en alemán y texto en off en español.

ACTRIZ NIÑA: –Sie behaupten wir seien Fremde.

ACTOR NATURALISTA:

–Wer sagt das? Hier ist es gefährlich. Lass dich morgen von (Leutnant) Cruz begleiten. Ich gehe in Richtung Fluss.

ACTRIZ NIÑA: –Mach dir keine Sorgen. Schau hoch zu den Sternen, es ist als ob nichts wäre zwischen sie und mir, als ob sie auf uns herunzufallen würden.

ACTOR NATURALISTA:

–Wie beobachtest du die Sterne?, wie ein Bild, eine Malerei? Blickst du auf die Details, auf ein Atemzug?... Lass uns lieber schlafen. Es ist spät. Pass morgen auf dich auf. Ich weiss, es ist gefährlich.

ACTRIZ NIÑA: –Ja, danke Vater.

Texto en español en Off en simultáneo:

ACTRIZ NIÑA: –Dicen somos extranjeros.

ACTOR NATURALISTA:

–¿Quiénes dicen? Es peligroso acá. Mañana salí con Cruz. Yo voy para el lado del río

ACTRIZ NIÑA: –No te preocupes. Mirá las estrellas, parece que no hay nada entre ellas y yo, que se nos vienen encima.

ACTOR NATURALISTA:

—¿Cómo ves las estrellas?, ¿así verías una obra, una pintura?
¿Atendiendo los detalles o un ánimo?... Descansemos, mejor. Es tarde. Y cuídate mañana. Conozco, es peligroso.

ACTRIZ NIÑA: —Sí gracias papá.

Imagen en pantalla:

AMANECE EN EL CAMPAMENTO.

LA NIÑA SALE DE LA CARPA.

BERG PREPARA SU ATRIL.

SANCHO CRUZ JUEGA CON UN PERRO.

En el Set en simultáneo.

VOZ RELATO: —A veces recuerdan los primeros años de la vida familiar en Múnich.

ACTOR NATURALISTA:

—Llevamos una vida armónica, afectuosa.

ACTRIZ NIÑA: —Me crían en sus modales y lecturas.

VOZ RELATO: —A la Sra. Bommer —la esposa de Berg— no le gustaba la inclinación de La Niña por la escritura —al menos en español— porque no deseaba conservara un nexo fuerte con su vida pasada, volverse salvaje.

ACTRIZ NIÑA: —Volver a los bárbaros” decía, sin embargo, aún a escondidas nunca dejé de hacerlo.

VOZ RELATO: —Después Sophie Bommer enferma, y aun así, debilitada, La Niña queda a su cuidado, mientras el pintor realiza dos viajes a Buenos Aires y Montevideo. Finalmente, Sophie Bommer muere y Berg se dispone a cumplirle la vieja promesa a La Niña: que sea su acompañante en esta tercera visita a Buenos Aires.

ACTOR NATURALISTA:

—Vengo en cumplimiento del don paternal y también, esta vez, atraído por un recuerdo difuso, la sensación de un encuentro entrevisto. No puedo aún discernir con claridad si es parte de un sueño o de la vigilia de la fiebre de esos días... Hay una música, una mujer vociferando...

Música.

VOZ RELATO: —Berg insiste en esperar una señal de la Naturaleza, una forma en el cielo, un fulgor que pueda convertir en su obra... Para Berg eso es el arte, la visualización de una impresión fugaz.

Imagen en pantalla:

LA NIÑA CAMINA BORDEANDO EL OJO DE AGUA SOBRE EL QUE
ACAMPARON.

SE ALEJA.

EL PERRO SE ZAMBULLE EN EL AGUA.

Escena III

1. EL BAÑO DE LA NIÑA

Imagen en pantalla:

LA NIÑA CAMINA EN LA LLANURA CON LA CAJITA DE MÚSICA
DONDE GUARDA LAS NOTAS.

LLEGA A UN ARROYO.

SE SACA EL VESTIDO.

SE BAÑA.

ATRÁS DE UN MATORRAL SE VE AL NIÑO DOWN ARRASTRANDO EL
CUERPO MUERTO DE SU HERMANO (EL MORENO).

A LO LEJOS, EN EL ACANTILADO DEL ARROYO SE VEN A CABALLO
LOS HOMBRES DE LA PRIMERA MUERTE, EL RUBIO Y EL MOROCHO,
LOS FORAJIDOS.

En el Set en simultáneo.

VOZ RELATO OFF:

—La Niña va alejándose del campamento.

VOZ RELATO: —Recorre la llanura como volviendo a alguna casa. Escribe y guarda las notas de su escritura en la cajita que le quedó de su madre. Podría decirse que adquiere un don de cierta invisibilidad: Camina sin advertir peligros y sin que ningún riesgo (realmente) la interpele como si su presencia fuera tan ajena al lugar que se volviera una irrealidad. (Amanece).

ACTRIZ NIÑA: —¿Qué vi, o qué creí ver?: ¿un niño blanco “niño mogólico” dice Gaucho con el cuerpo muerto de un hombre negro, que dice es el hermano del niño blanco?... ¿Eso vi?, ¿qué vi?

VOZ RELATO: —Finalmente no le importa discernir si fue una visión, una muerte real o fantasmas de Gaucho / Piensa “lo real es leve”/ En todo caso lo incontrastable son las piedras, los árboles.

ACTRIZ NIÑA: —Así debió sentir mi madre.

VOZ RELATO: —Y se aligera aún más.

ACTRIZ NIÑA: —Sola, de espaldas la mudez de los animales... De frente el silencio del horizonte. El viento de frente.

VOZ RELATO: —Siente una libertad como de inicio, una sensación que sabe comparte con su padre adoptivo / y la une a su madre de un modo profundo.

ACTRIZ NIÑA: —Delicia inmensa para mi canibalismo, ¿el paisaje me come o yo a él?

Música.

2. PRIMEROS SIGNOS DE VIOLENCIA EN BERG. LA CARTA Y SU DESPRENDIMIENTO

Imagen en pantalla:

NATURALISTA Y SANCHO CRUZ CAMINAN A LO LEJOS.

EN EL CAMPAMENTO SE VEN ALGUNAS DE LAS PINTURAS DE BERG
EN EL PISO.

Música.

En el Set en simultáneo.

VOZ RELATO OFF: –Mientras tanto el pintor no consigue complacerse con su trabajo.

VOZ RELATO: –Sancho merodea por precaución, para no interrumpirlo, sin embargo se acerca con decisión cuando ve aparecer signos de violencia sobre la pintura. (Lo ve destrozando el mismo cuadro que pinta).

Diálogo (Voz Sancho Cruz Off).

ACTOR SANCHO CRUZ (PLAYBACK):

–Lindo cuadro... ¿por qué lo despedaza?

ACTOR NATURALISTA:

–¿Qué le atrae? tal vez solo la reflexión del contemplar: (mi hija de espaldas mirando el cielo sobre el horizonte) contemplar, contemplar. Nada más. ¿Cuál es el ánimo de este paisaje?, ¿qué hay en ese cielo?

ACTOR SANCHO CRUZ (PLAYBACK):

–Lindo cielo.

ACTOR NATURALISTA:

–No me entiende amigo Cruz, hay una naturaleza interna en el hombre, si no hay un acontecimiento que rasgue, –desgarre–, esa naturaleza no es posible percibir nada. Solo una fotografía. Una copia de alguna realidad.

ACTOR SANCHO CRUZ (PLAYBACK):

–Ah.

Imagen en pantalla:

A LO LEJOS.

NATURALISTA Y SANCHO CRUZ SIGUEN CAMINANDO.

En el Set en simultáneo.

ACTOR NATURALISTA:

—Entiendes, Sancho, ¿Cómo se han hecho las cosas? Una generación futura podría volver a percibir y entender estos acontecimientos (por estas imágenes) aunque nadie se los contara. ¿Cómo?

ACTOR SANCHO CRUZ (PLAYBACK):

—¿Cómo?

ACTOR NATURALISTA:

—Por la piedra que rompe el alma. El roce del alma con la exterioridad, con la naturaleza exterior de las cosas ¿Por qué este cielo no es sólo un objeto más, estático y ajeno? ...porque está la mujer que vocifera... Ahora esa impresión fugaz, esa mujer ¿dónde está? La piedra que rompe el alma.

Imagen en pantalla:

SANCHO VUELVE AL CAMPAMENTO.

EN EL PISO UNA PINTURA A MEDIO REALIZAR. LAS PAREDES DE LA CARPA MANCHADA Y ELEMENTOS DEL PINTOR DESPARRAMADOS.

ANTES DE PONERSE A LIMPIAR, SANCHO CRUZ, DISPARA CON SU ARMA.

SE VE A BERG SUBIENDO UNA MONTAÑA CON SILLA Y ATRIL CARGADOS EN SU ESPALDA.

En el Set en simultáneo.

VOZ RELATO OFF: —El pintor naturalista sigue su marcha.

VOZ RELATO: —Bien sabe que el arte requiere de la necesidad y (también) de la generación de las condiciones que hagan aparecer la obra.

Imagen en pantalla:

SANCHO DISPARA Y APOYA EL ARMA.

ACOMODA LOS ELEMENTOS DISPERSOS Y ROTOS.

ENTRA A LA CARPA.

Música.

VOZ RELATO OFF: —Sancho vuelve al campamento, dispuesto a limpiar los destrozos que dejó el pintor, y reacomodar lo necesario en espera de La Niña. Berg parece no querer postergar más el advenimiento de las condiciones que puedan generar su obra. Después de todo, también concibe que la naturaleza humana se funda en la violencia.

Imagen en pantalla:

EL PINTOR (CON ATRIL Y SILLA CARGADAS EN SU ESPALDA) SE ASOMA A UNA MONTAÑA.

ABAJO, EN LA PLANICIE VE EL ENCUENTRO DE LA NIÑA CON GAUCHO.

CERCA DE ELLOS, APENAS ASOMADO ENTRE UNOS MATORRALES EL NIÑO DOWN ARRASTRA EL CUERPO DE SU HERMANO MUERTO.

En el Set en simultáneo.

VOZ RELATO OFF: —Berg alcanza a divisar a su hija a lo lejos.

VOZ RELATO: —Piensa largamente, de modo desordenado (y concluye):

ACTOR NATURALISTA:

—¿Por qué no dejarla ir?

VOZ RELATO OFF: —Ve en el rostro de la niña fundirse el paisaje, y detrás la historia de sus viajes y de su vida, una certidumbre de germen de obra, la dualidad, la ida, la mujer que vocifera y todas las voces que lo atraviesan, la de los vivos, la de los muertos.

Música.

VOZ RELATO: —Después, queda horas con los ojos cerrados tratando de recuperar detalles de la visión del rostro de su hija, la epifanía de esa impresión fugaz, que parece haberlo reconfortado.

ACTOR NATURALISTA:

—¿Los detalles distorsionan la percepción o permiten la percepción?
Resistir la distancia, o inventarla.

VOZ RELATO: —Como si de alguna manera creyera estar aproximándose a su
invención o a esa mujer que persigue y entrevé.

Imagen en pantalla:

EL PINTOR ABANDONA EL ATRIL.

VUELVE AL CAMPAMENTO CON SIGNOS DE DETERIORO EN SU
ROPA Y SU CUERPO.

VA A DICTARLE UNA CARTA A SANCHO CRUZ.

Música.

En el Set en simultáneo.

VOZ RELATO OFF: —Y en la mañana siguiente...

VOZ RELATO: —Berg vuelve al campamento olvidando (por completo) el poco
tiempo y los menguados logros de las lecciones de escritura que
intentó con el Sargento.

ACTOR NATURALISTA:

—(*Dictándole una carta.*) Es temprano, descansa, Sancho. No asustes...

ACTOR SANCHO CRUZ:

—¿Está bien?

ACTOR NATURALISTA:

—Mejor nunca Hacer sin hacer queda inconcluso. Mi hija llanura,
madre, amparo inconcluso de ella. Por mi parte: necesito
aproximarme a mi obra inconclusa a la menor distancia posible...
Mi obra inconclusa a la menor distancia posible. Eso, Sancho.
Escribe ¿Entiendes, Sancho? Escribe: Mejor: (por mi parte) Un
infinito bárbaro (b a r b a r o) me deshace a luz de sus hogueras.
Asuntos de fugacidad, velocidad y distancia. Escribe, Sancho.
Debajo de ser hombre, cada uno es hijo de sus obras.

ACTOR SANCHO CRUZ:

–No confíe acá nada es lo que parece, cuando los animales vienen arrasan todo... Acá hay bárbaros y La Niña no vuelve.

ACTOR NATURALISTA:

–Escribes para ella, Sancho, también es hija de sus obras, su viaje es una esperanza –para nosotros– una inspiración, un gesto alcanza, para un padre lo insoportable es el malogro en el cuerpo de los hijos... Lleva, lleva esta carta Sancho, vacía los corazones, llena los vientres, fortalece los huesos Sancho, bienvenida la confusión en lo que se cree sabe.

ACTOR SANCHO CRUZ:

–Acá no hay nada que saber. Acá lo poco es suficiente. Con la carta no hay problema, se la llevo.

ACTOR NATURALISTA:

–Nunca es suficiente, Sancho. Aunque se esté bien al sol, nunca es suficiente.

Escena IV

1. LA NIÑA CON GAUCHO EN LAS DOCE CRUCES

Imagen en pantalla:

LA NIÑA CON GAUCHO A CABALLO SE INTERNAN EN LA PAMPA.
SE DETIENEN EN UNA LOMA DONDE SE VEN DOCE CRUCES.

En el Set en simultáneo.

ACTRIZ NIÑA: –(*Voz susurro.*) ¿Es el mismo cuerpo hinchado del hombre negro muerto en el rancho? ¿Es la misma muerte que me sigue?

En simultáneo, texto proyectado:

–¿Es el mismo cuerpo hinchado del hombre negro muerto en el rancho? ¿Es la misma muerte que me sigue?

ACTRIZ NIÑA: —“Shh”, me dice Gaucho, “Escuchá a la llanura (siempre está queriendo decir algo). De esas cruces la más alta le habla al cielo con el alma del traicionado, y hay ranas que en distintas lenguas pronuncian el nombre del descarriado, él que acá lo murió”.

VOZ RELATO OFF: —La Niña sigue a paso con Gaucho.

ACTRIZ NIÑA: —“y una escuché hablar de las nubes y las formas raras.”

VOZ RELATO OFF: —En la hora de la quietud.

ACTRIZ NIÑA: —“Una rana princesa, rubia, bramaba. Hay que atreverse a gritar en el desierto cuando todo descansa.”

VOZ RELATO OFF: —Entreviendo misterios, revelaciones que quizás aún no llegue a comprender.

ACTRIZ NIÑA: —“De lo otro ni preguntes: las refriegas, los entreveros... lo que hay acá.”

Imagen en pantalla:

EN LAS DOCE CRUCES EL GAUCHO TOCA LA ARMÓNICA.

LA NIÑA BAILA ENTRE LAS CRUCES.

A LO LEJOS, ATRÁS DE UNA CRUZ, EL NIÑO DOWN CON EL CUERPO DE SU HERMANO, (EL MORENO MUERTO).

DEJA EL CUERPO CERCANO A UNA CRUZ.

REGRESA CAMINANDO SOLO POR LA PAMPA.

Música.

En el Set en simultáneo.

VOZ RELATO OFF: —La Niña se deleita con los relatos de Gaucho.

ACTRIZ NIÑA: —Sus palabras misteriosas me hablan al corazón.

VOZ RELATO OFF: —Se distrae de sus pensamientos.

ACTRIZ NIÑA: —Serán mis fantasmas.

VOZ RELATO OFF: —Y empieza a tener la certidumbre de que conoce a su madre y que puede llevarla hasta ella.

2. EL NIÑO DOWN

En el Set. La actriz niña da vuelta el sillón, y queda mirando la pantalla.

Imagen en pantalla:

EL CAMPAMENTO VACÍO. EL NIÑO DOWN DESCANSA CON LOS PIES EN EL BARRO DEL OJO DE AGUA. TIRA PIEDRAS. SE LEVANTA AUN CANSADO Y SE LE CAE LA MUÑECA DE LA NIÑA AL PISO. LA MUÑECA EN EL BARRO CON UN HUESO POR CABEZA.

EL NIÑO RECORRE EL CAMPAMENTO SE DETIENE FRENTE AL ESPEJO QUE ESTÁ SOBRE UN BAÚL.

BAILA MIRÁNDOSE AL ESPEJO CON EL GESTO DE UN REVOLVER EN LA MANO.

Música.

En el Set en simultáneo.

VOZ RELATO OFF: –En la tarde Sancho se aleja del campamento.

VOZ RELATO: –(*Dos actores, en diálogo.*)

–Para cumplir con el compromiso de entregarle la carta a La Niña.

–Es que Cruz siente cada vez más el impulso de ocuparse del pintor y de la extraña situación que vivían.

–Por obediencia. Obedezca el que obedece...

–Sí, primero por obediencia al General, pero el tiempo lo llevó a sentir una lealtad que hasta acá, desconocía. Ocuparse.

(encargarse) del pintor como de un niño, o de un animal. Incluso, de las cuestiones que no eran de su dominio.

–Como La Niña, que ya casi no pasaba tiempo con ellos.

3. INTRUSA: PRIMERA PARTE

Imagen en pantalla:

NIÑA A CABALLO CON GAUCHO SE ALEJAN MÁS.

Música.

En el Set en simultáneo.

ACTRIZ NIÑA: —El niño blanco hermano bueno se acercó y le di mi muñeca... (*Lo repite.*)

VOZ RELATO: —(*Dos actores, en diálogo.*)

—Como La Niña, que ya casi no pasaba tiempo con ellos.

—Es que la Niña, además de escribir mirando el horizonte, cada vez más procura mantener, o intentar mantener conversaciones con Gaucho.

—Hablan largo tiempo, parece le cuenta de entierros de perros, (de la costumbre de enterrarlos con sus dueños).

—De los pueblos de vizcachas, de El Ermitaño...

—Hasta cuestiones morales o filosóficas, como cuándo deja de ser mentira una mentira o ley una ley...

—Si no se hubiese propuesto seguir ligada al menos un poco a su lengua materna no podrían entenderse.

—Los beneficios de su determinación.

—Eso la ponía contenta.

ACTRIZ NIÑA: —Los beneficios de mi determinación. Gaucho, Gaucho, El niño blanco hermano bueno se acercó y le di mi muñeca...

ACTRIZ NIÑA: —(*Voz susurro.*) “Shhh”, me dice Gaucho. “Cuidado. La muerte siempre anda al lado. Ahí mismo, ¿ves?, trajeron unos salvajes, unos que andan sueltos. Ni hablar sabían. Sucios y en harapos. Los pusieron todos juntos entre cuerdas y árboles”.

—¿Cómo ganado?

—“Igual. Una mujer con una niñita pequeña. Tenía una cruz en la frente que le habían hecho dos hermanos que la cobijaban, hasta que la intrusaron”.

—¿La intrusaron?

En simultáneo, texto proyectado:

—“Shhh”, me dice Gaucho. “Cuidado. La muerte siempre anda al lado. Ahí mismo, ¿ves?, trajeron

unos salvajes, unos que andan sueltos. Ni hablar sabían. Sucios y en harapos. Los pusieron todos juntos entre cuerdas y árboles”.

—¿Cómo ganado?

—“Igual. Una mujer con una niña pequeña. Tenía una cruz en la frente que le habían hecho dos hermanos que la cobijaban, hasta que la intrusaron”.

—¿La intrusaron?

4. LOS PASEOS DEL NATURALISTA

Imagen en pantalla:

DE NOCHE.

BERG SALE DE LA CARPA CON UN FAROL.

Música.

En el Set en simultáneo.

VOZ RELATO OFF: —Berg leía a diario notas que aparecían sobre el escritorio y decía se las enviaba su hija, seguían significando para el pintor inspiración y descanso.

“La distancia disuelve primero las caras, después el interior” como si esperara leerlas para seguir un rastro.

“después la invención...”.

Esa noche, antes que Berg salga a sus recorridas, Sancho Cruz se hace el dormido con maña y en cuanto lo ve salir, se incorpora y vigila con atención los pasos del pintor. Lo ve con claridad a la intensa luz de la luna de una noche despejada: Berg cae aparentemente dormido junto a un perro entre los pajonales. Cruz se acerca con prudencia (Música.) Piensa: ¿soñará?

5. INTRUSA: SEGUNDA PARTE

Imagen en pantalla:

DE NOCHE NIÑA Y GAUCHO AL LADO DE UN FUEGO.

En el Set en simultáneo.

ACTRIZ NIÑA: *—(Voz susurro) ¿La intrusaron?*
“Con la cruz”, me dice Gaucho, “La marca de la fraternidad, de la mercadería compartida, De la niña se dice que era hija de ambos, de los dos hermanos, no sé... A los demás se los llevaron, algunos gritaban, se morían de a poco, estarían apestados. La mujer se quedó ahí sentada, medio en cuclillas. Desde que le sacaron a la niña muerta de los brazos, se dejó morir”.
¿Por qué no se la dejaron?, “Son las cosas de acá... A los que murieron los enterraron ahí, a ella así medio sentada, en cuclillas, sin una sola cruz cristiana, ¿para qué?”.

En simultáneo, texto proyectado:

—¿La intrusaron? “Con la cruz”, me dice Gaucho, “La marca de la fraternidad, de la mercadería compartida, De la niña se dice que era hija de ambos, de los dos hermanos, no sé... A los demás se los llevaron, algunos gritaban, se morían de a poco, estarían apestados. La mujer se quedó ahí sentada, medio en cuclillas. Desde que le sacaron a la niña muerta de los brazos, se dejó morir”.
—¿Por qué no se la dejaron?
—“Son las cosas de acá... A los que murieron los enterraron ahí, a ella así medio sentada, en cuclillas, sin una sola cruz cristiana, ¿para qué?”.

Imagen en pantalla:

AMANECE. EL GAUCHO SE LEVANTA Y SE VA.

LA NIÑA QUEDA RECOSTADA, COMO DORMIDA.

Música.

En el Set en simultáneo.

VOZ RELATO OFF: —En esta relación que durante algunas tardes construyeron, o imaginaron, apareció el deseo de ser orientada quizás a una cueva, a una mujer que lee, o a una música, o sólo a una salvaje. También Gaucho parecía querer orientarla en alguna dirección... y le señala el camino de las piedras del río seco.

ACTRIZ NIÑA: —(*Vóz susurro.*) “Ve esas piedras”, me dice Gaucho, “la del río seco, siga caminando por ahí, hay tierra que andar, si empieza ahora, para cuando salga el sol o un poco antes llega... Vaya, vaya...”.

En simultáneo, texto proyectado:

—“Ve esas piedras”, me dice Gaucho, “la del río seco, siga caminando por ahí, hay tierra que andar, si empieza ahora, para cuando salga el sol o un poco antes llega.... Vaya, vaya...”.

6. PRIMER SUEÑO DE BERG. LA CARRETA

Imagen en pantalla:

EN LA CARRETA, SANCHO CRUZ LLEVA A BERG DESMAYADO, CON LAS ROPAS DESTROZADAS Y MANCHADA CON SANGRE, CERCA DE LOS CUADROS A MEDIO PINTAR. EL TRAQUETEEO.

En el Set en simultáneo.

VOZ RELATO: —“Estos animales. Estos animales”, maldice Sancho Cruz, “estos animales”, a la vez que con paciencia lo cura mañana por medio. Es que en este tiempo Berg ha sufrido varios accidentes que el Sargento atribuye a los animales de la zona (“incluyendo humanos” dice) y a la costumbre adquirida por el naturalista de

realizar recorridas durante la noche. Cuenta haber tropezado con guanacos, con salvajes, con algunas personas y ninguna mujer. Varias veces había caído como fulminado por un rayo.

VOZ RELATO OFF: —Parece haber perdido noción del tiempo y conservar a cambio una preocupación cada vez más empecinada en su obra y en cierta mujer que va divisando y perdiendo en los cielos. Después las vicisitudes empiezan a precipitarse.

Música.

VOZ RELATO: —La mañana del primer sobresalto, Berg se presenta desalineado, con las vendas y las manos manchadas de sangre; la cara adormecida, parecía costarle pronunciar palabra.

ACTOR SANCHO CRUZ:

—¿Está bien?

ACTOR NATURALISTA:

—Mejor nunca, mate animal grande para bárbaros. A su hoguera de luz pinté. Maté para ellos. Ahí tan cerca...

ACTOR SANCHO CRUZ:

—¿Con los bárbaros? ¿Y lo siguieron?

ACTOR NATURALISTA:

—Están en sus cuevas, cada noche hasta pintar lo que siento. Descansa. Descansa Cruz.

ACTOR SANCHO CRUZ:

—Sí, si duermo me siento bien y quiero sentirme bien.

ACTOR NATURALISTA:

—Descansa Cruz. Tiempo habrá visitemos bárbaros.

Música.

Se apaga la pantalla.

Se ilumina el espacio central.

INTERVALO (escena teatral: Los Gemelos de Pampa)

Una actriz en la mesa de operaciones. (Relatora de Intervalo y operadora de la voz off)

A la derecha: Una actriz (GAUCHO GEMELO UNO) y el sonidista con guitarra.

A la izquierda: Un actor (GAUCHO GEMELO DOS) y el músico con guitarra.

RELATORA: –La historia dice de los Gemelos de la Pampa, hermanos de diferentes orígenes, de diferentes Padres.

GEMELO UNO: –Hermano. *(Pelo morocha, mirando a Gemelo Dos.)*

GEMELO DOS: –Brother. *(Pelo rubio, mirando a Gemelo Uno.)*

RELATORA: –Hermanos sonámbulos que deambulan a caballo con sus pelos a cuesta, expiando culpas, unos de otros.

VOZ OFF: –“Los padres se escurren por la llanura, los hijos los persiguen”.

RELATORA: –Acción inútil como andar escribiendo.

Música.

Los GEMELOS se ponen pelucas. UNO, rubia. DOS, morocha.

GAUCHO GEMELO UNO:

–Brother. *(Con peluca morocha, mirando a Gemelo Dos.)*

GEMELO DOS: –Hermano. *(Con peluca rubia, mirando a Gemelo Uno.)*

RELATORA: –El inicio de *El Fin. (Lee.)* “Afuera se dilataban la llanura y la tarde”. Adentro tal vez una pollera, una gallina. Misma voz de nadie.

Música.

RELATORA: –(Entonces): Vaca-yendo gente al baile.

VOZ OFF: –Más vaca será su madre.

Texto en pantalla:

En el rancho.

RELATORA: –En el Rancho: La Trifulca. La Primera Historia: El inferior muerto, con o sin coraje. Las cosas fueron más o menos así:

GEMELO UNO: —Me venía pasando soñar andando, y en el sueño mismo se me daba por pensar... Cosa de los hombres, aunque menos que un perro sea su facultá.
¿Cada hombre no más a un hombre debiera matar? ¿Y si se mata al primero y no se pueda parar? ¿Es justo matar a un hombre? Si es el justo va.
Y así, distraído en el pensar, donde el cielo se estira me da por mirar: y unos ojos de negro fiero se me aparecen enjaulando una gallina.

Música.

GEMELO UNO: —Espere, espere. *(Al músico.)* Que desde lo alto del cielo los mismos ojos me decían: “No juyiste ni disparaste te agarraron, te sacaron rancho y cobija, ahora sos matrero y deamparao”. Parecía conocían tuita mi vida.

GEMELO DOS: —¿Camino del Gaucho Martín?

GEMELO UNO: —¿Martín?, ¿él de...

MÚSICO UNO: —¿El del El ternero y el cordero tienen a la vaca y a la oveja, y el gaucho no tiene madre...

MÚSICO DOS: —No, el del gaucho es sabandija, y anda como los bichos, buscando alguna rendija.

RELATORA: —*(Lee.)* “Todos lavan sus manos en el que anda sin padre”. “Dichoso el que no sabe lo que es vivir sin amparo”.

GEMELO UNO: —Martín, el perseguido ¡uai! *(Se señala.)* Así entro al rancho y el Negro fiero, el de los ojos en el cielo se me aparece al lao, me ojea y saca un cuchillo no sé si presumiendo o para hacer daño. Coquetea con que le ponga voz a la guitarra. Mientras me sigue clavando la mirada. “Negro fiero” le grito y le disparo a mansalva. Yo (era) un Criollo y él (era) un Negro. Un Criollo vengándose del cielo en el Negro. Y YO QUE ERA UN GAUCHO RUBIO ME VOLVÍA NEGRO.

GEMELO DOS: —And me to blonda, in the just moment my twin brother became black.

GEMELO UNO se saca peluca rubia, queda negro.

GEMELO DOS se saca la peluca negra, queda rubio.

Música.

- GEMELO UNO: –Me voy sin atropello, a paso a mi caballo -para eso soy criollo- y otra vez los ojos que me apremian:
- GEMELO DOS: –The ghost, shodow, fantasmy.
Es el hermano del Negro. Un mellizo blanco, mogólico.
“BamBam pum pum”, queda haciendo (así). Bam bampum.
- GEMELO UNO: –Bang bangbang... And me over horse over horse until my twin brother blond again. Without arrepentmento for death we will wander wander away wander wander over horse.
- RELATORA: –(Lee.) “Estilistas, ¿dijo (Padre)?
–Sí, una clase especial de ermitaños... en el mundo antiguo permanecían sobre pilares para acercarse al cielo y despegarse de la tierra donde habían pecado
–¿Por días?, preguntó Aballay,
–“Por eternidades”. (Cierra libro.)
- GEMELO DOS: –Confused (as estilistas over horse) and not knowing who our father was, even surname or whether he was Indian, English, or gaucho...

Música.

Texto en pantalla:

Las doce cruces.

- RELATORA: –Segunda historia: Las Doce Cruces. Donde las ranas de Gaucho pronuncian aún el nombre del descarriado (él que ahí lo murió). Un sargento envalentonado se va con su gaucho amigo, ¿traición, don de la amistad, amor? (y ahora ¿dónde están?)
- GEMELO DOS: –Me venía pasando soñar andando y en el mismo sueño se me daba por tropezar... Cosa de los hombres porque menos que un perro es su facultad. Yo venía de uniforme y con caballo y en el tropiezo saltan cuchillos, boleadoras, cuerpos de hombres fieros, hermanos de fiero pelo. Y ahí mesmo veo a un gaucho matrero que me atraviesa, como flecha, con la mirada.
- RELATORA: –“No me hablen de mis cuentas, vean si me pueden llevar, que no me he de entregar aunque todos juntos vengan.”

GEMELO DOS: —Y me vino la conciencia en esa cara que vi, era un valiente el hermano para que lo mueran así. Se me rebela la sangre y matando al compadre, resertor me volví.

Y YO QUE ERA UN GAUCHO RUBIO ME VOLVÍA NEGRO.

GEMELO UNO: —And me blonde in the just moment my twin brother became black.

GEMELO DOS se pone peluca negra.

GEMELO UNO se pone peluca rubia.

GEMELO DOS: —Al cuerpo sepultura le di, y cruz. Entre docena justa de cruces sobresalía la mía, de haber podido le hubiese dejado escritura, por si su alma sabía leer: “Adiós, viejo hermano de milicia. Por justa causa y por amor, con el matrero fiero, hacia el desamparo de las tolderías, voy.”

MÚSICO UNO: —Gaucho Martin way?

GEMELO UNO: —And me, over horse over horse. Until my twin brother blond again. Without arrepentmento we will wander wander away wander wander over horse.

Música.

Texto en pantalla:

La niña de la intrusa.

RELATORA: —Sin una cruz cristiana. La tercera historia: “La niña de La Intrusa”. Los dos hombres, la sombra de Caín, las habladurías ¿El sacrificio es el fundamento del amor? (Habrá que ver).

GEMELO DOS se pone una peluca rubia sobre la cabeza, de la que cuelga una gran cola de caballo.

GEMELO UNO: —Me venía pasando soñar andando. Hasta que un día, en el mismo sueño se me daba por suspirar. Cosa de los hombres, quien sabe los perros tengan esa facultá. Y andaba suspirándole al caballo y me empiezan a volar unas plumas por la geta que van a parar a la cabeza de una gallina. Y solitas las plumas empiezan a escribir palabras sin cristiano que las lleve. Y hasta sé leer: “La armonía”:

y ahí con el suspiro me viene el recuerdo de la hermosa mujer.
(*Canta.*) “Su renguera / la luz en su mirada / Oh mudez, / O falta de habla / Que sabía suplir con desconfianza / Oh es la dicha que supimos repartir.”

GEMELO DOS: —Happy to happy

GEMELO UNO: —Y otra vez las plumas y la cabeza y la gallina, y leo: “La amenaza” y con el suspiro me viene la imagen del bulto, el vientre hinchado, el alboroto que traje.

GEMELO DOS: —And now, Who is the father? Who? Who?

GEMELO UNO: —Y otra vez las plumas, y la gallina y leo: “El sacrificio” y el suspiro es infinito. Cara a cara nos vimos en un duelo,

GEMELO DOS: —Face to face.

GEMELO UNO: —Y sin matarnos ni morirnos, supimos lo de siempre.

(*Canta.*) “El mundo es entre hombres, el mundo y el amor / El mundo y el amor, la gallina dijo: El mundo y el amor. / Y la intrusamos, la intrusamos, y nos abrazábamos llorando.”

GEMELO DOS: —Working brother.

GEMELO UNO: —Después supimos: el hijo era niña y murió en poco en los brazos de la madre, como destino escrito en cresta de gallina.

GEMELO DOS: —Hen Crest.

GEMELO UNO: —Y YO QUE ERA UN GAUCHO RUBIO ME VOLVÍA NEGRO.

GEMELO UNO se saca peluca rubia.

GEMELO DOS gira la peluca de tal modo que la cola de caballo cae y cubre su rostro.

GEMELO DOS: —And me became HORSE, and wander, wander alone. Without rider, alone in the vast Pampa, in the great desert, without fathers, without mothers. Only a horse in the Pampa. Me.

RELATORA: —Si algo de eso existió por acá.

Imagen en pantalla:

LA NIÑA CAMINANDO POR EL CAUCE DE UN RIO SECO.
EL PAISAJE SE VUELVE MONTAÑOSO Y ÁRIDO.

Los cuatro giran la silla y se vuelven público de la película.

Cambio de luces. Vuelven cada uno a sus lugares.

SEGUNDA PARTE

Escena V

1. EL INDIO FACUNDO: PRESENTACIÓN

Imagen en pantalla:

LA NIÑA CAMINA CON EL CUCHILLO DE GAUCHO POR EL CAUCE
SECO DE UN RÍO.

DEL INTERIOR DE UN ÁRBOL CAEN PIEDRAS.

Música.

En el Set en simultáneo.

VOZ RELATO OFF: —Llegamos a otra parte de la historia, la niña siguiendo el camino del río seco, se encuentra con el hombre del fiero pelo. Hombre y fiera a la vez / El Indio Facundo sobre un árbol tirando piedras

ACTOR INDIO: —“Intentó la fiera salto imponente; vuelta en (torno) árbol, midiendo altura con ojos rojos por sed de sangre, y, al fin, bramando cólera, (se acostó) en suelo, (ojos fijos en su presa), boca entreabierta y reseca”.

Imagen en pantalla:

LA NIÑA CORRE.

En el Set en simultáneo.

ACTOR INDIO: —No se asuste, es poesía. Acá somos poetas por carácter y paisaje, cómo no ser si... Escuche: “En tarde serena de repente nube torva cruza dos palabras en el cielo y el trueno estampido: oscuridad sucede a luz, muerte todas partes, nada de Dios en infinita llanura... nada de nada...”.

Imagen en pantalla:

EL INDIO SE ASOMA ENTRE MATORRALES.

LA NIÑA SE DESMAYA.

EL INDIO LA LEVANTA Y LA LLEVA AL ÁRBOL.

Música.

En el Set en simultáneo.

VOZ RELATO: –El Indio Facundo, su historia.

ACTOR INDIO: –Me toman como rehén de niño, cuando no llegaba a los diez años. Mataron a mi madre y cuando iban a matarme a mí, uno me agarro de los pelos “a este (dijo), déjelo, nos puede servir”.

VOZ RELATO: –En el camino se ocupa de limpiar caballos, y lo que se necesitara en la toldería. Ya en Buenos Aires lo contratan para una travesía de naturalistas extranjeros, y durante la cacería de animales sucede un accidente y es herido. Uno de los foráneos decide no dejarlo desangrar en la Pampa y lo carga con él.

ACTOR INDIO: –Era un estudioso de la flora y la fauna, un alemán, Mr Albert le decían, naturalista, pintor también creo... buscaba, un quirquincho, (pichiciego), y se llevó un guanaco, dos ñandúes; y a mí con ellos.

VOZ RELATO: –En ese mismo viaje iba un tal Laforest que regenteaba un circo, y tenía la firme intención de comprar al niño indio, para mostrarlo (conocía los gustos del gran público por el exotismo), y (así) dispuso meterlo en una jaula antes de ofertar un precio razonable.

ACTOR INDIO: –No sé bien el tiempo que estuve enjaulado, pero en cuanto me vio el Mr., lo increpó y se fueron a las manos. Lo dejó desparramado al cirquero (ese). Y el Mr. me sacó de la jaula y ya no me dejó (vencido el cirquero, volvió a ponerme a su lado y ya no me dejó)”

VOZ RELATO: –Este hecho cambió su relación para siempre. Y el Mr. se lo lleva con él al viejo mundo.

ACTOR INDIO: –Allá me di cuenta no iba a poder escapar y cruzar solo el mar grande, así que traté de entender y estudiar. Leí bastante. En especial el Facundo, Novalis y otros poetas Años después el mismo

Mr. contribuyó a organizar mi vuelta. Lo primero que hice es mandarle un poncho igual al que uso. Somos hermanos, mellizos digo yo.

VOZ RELATO OFF: —Esas palabras resuenan en la niña: ese Mr. podría ser su padre y se sobrecoje en la idea que todo en esta tierra está puesto para ella.

2. NATURALISTA: SEGUNDO SUEÑO O SEGUNDO DESPERTAR

Imagen en pantalla:

SANCHO CRUZ LAVA LAS HERIDAS DEL PINTOR.

AMANECIENDO, BERG SE BAÑA EN EL RÍO.

EL AGUA SE COLOREA.

Música.

En el Set en simultáneo.

VOZ RELATO: —El deterioro de Berg no se detenía. Era tal su fragilidad a esta altura, que mantener la cabeza levantada hacia el cielo solía desmayarlo. Cruz entonces lo levantaba y lo llevaba, a veces en brazos, a veces con la ayuda del caballo, hasta que empezaba a mostrar alguna mejoría. “El cielo podría tragárselo”.

VOZ RELATO: —Los hechos del último despertar que Cruz recuerda fueron: Borracho de fiebre, el pintor trastabilla con el catre y cae sobre el Sargento. Apretado bajo el peso de sus huesos intentan un parlamento:

ACTOR NATURALISTA:

—No puedo esperar mañana de contarte. Quemado las pinturas entre llamas las cautivas indios gordos disfrazados como todos vestidos comediantes, con polleras vegetales y cabezas de picos de pájaros falsos, como todos vestidos comediantes, a la luz de la hoguera abrazados, casi llorando. Me tienen como propio. Les doy mi corazón (incendiado).

ACTOR SANCHO CRUZ:

—Pintor no lo entiendo. Estamos con problemas: La Niña no ha venido en varias noches. Salí a buscarla y no la avisto.

ACTOR NATURALISTA:

—Sancho, descansa La piedra rompe el alma. Entre bárbaros la mujer vociferada.

VOZ RELATO: —Después se zambulle en el agua.

Música.

3. INDIO FACUNDO: EL DESCANSO EN EL ÁRBOL

Imagen en pantalla:

LA NIÑA RECOGE LEÑOS, EL INDIO ARRIBA DEL ÁRBOL.

DESPUÉS AMBOS DESCANSAN BAJO EL ÁRBOL.

EL INDIO SACA LIBROS DE UN POZO.

LA NIÑA ESCRIBE.

En el Set en simultáneo. Primer diálogo.

ACTRIZ NIÑA: —¿No baja del árbol?

ACTOR INDIO: —¿A qué? Acá veo todo (ni árboles hay) y pude morir a varios (no llevo la cuenta) ¿para qué? si no mato, me matan.

ACTRIZ NIÑA: —¿Por qué lo matan?

ACTOR INDIO: —Es extranjera. Los europeos no entienden nada.

ACTRIZ NIÑA: —Pero no matamos.

ACTOR INDIO: —Ah ve hay que explicarle, cuando pudieron nos murieron a todos, son nietos y biznietos de asesinos. Al indio lo matan, y después los tigres, (todos estos animales que caminan por acá) se venderán.

ACTRIZ NIÑA: —¿Habla de los gauchos?

ACTOR INDIO: —Gaucho sin cabeza, desmembrado, desaparece como un fantasma. “Quien de suyo se somete empieza ya a desaparecer”.

Música.

ACTOR INDIO: —Acá hay un plan.

ACTRIZ NIÑA: —¿Tigre es Gaucho?

ACTOR INDIO: —Ni piense en entender. Mi propio pueblo no me entiende, del cacique para abajo, me tratan como nada, como nadie, como si no existiera.

ACTRIZ NIÑA: —“Nadie”, ¿Nadie?

ACTOR INDIO: —Sí soy “Nadie”, algunos me llaman Facundo, algunos me llaman Chaval. Matar es solo necesidad. No ando juntando cueros cabelludos ni orejas para comerciar. Si no mato me matan. Con la muerte de un hermano empezó la humanidad y entonces cuál es la queja. La sangre es lo único que tienen de humano esos salvajes.

ACTRIZ NIÑA: —¿Habrá una ley?

ACTOR INDIO: —Sí, dicen que hay algo superior a los hombres y es la ley.

ACTRIZ NIÑA: —¿Y no es así?

ACTOR INDIO: —¿Y esa ley sobre qué fundamentos está? ¿Cómo esperar la ley acá? Piense de quién es la tierra, para el indio todos son visitantes, gente de paso. Acá, antes, cuando era niño (cuando el indio era niño), contaban era una delicia ver cómo pasaban los días, pero se perdió (“quiso destino todo acabara”) El indio no es el problema si no el desprecio. Desprecio por la forma de los cráneos o las matas de los pelos.

ACTRIZ NIÑA: —¿Para qué le sirven sus ideas?

ACTOR INDIO: —Quizás para extrañar... un objeto extraño y a la vez conocido. Esté de acuerdo o no, eso es el Arte. ¿Y su arte cuál es?

ACTRIZ NIÑA: —Muchos: escribir recitar, (*Recita en inglés Shakespeare*)... y Desmayar frente al horizonte hasta sentir mi canibalismo, el paisaje me come o yo a él: ¿Soy una salvaje?

4. BERG VISTO POR SANCHO CRUZ

Imagen en pantalla:

DE NOCHE, BERG QUEMA SU CUADRO.

UN CABALLO SE ESPANTA.

BERG SIGUE CAMINANDO, DEAMBULA, A MEDIO VESTIR CON UNA ANTORCHA.

SE ESCUCHAN ANIMALES.

VOZ RELATO OFF: —Cruz, varias veces, vuelve a encontrar al pintor durmiendo acurrucado entre los pastizales. Se preguntaba con insistencia: ¿entonces serán sus sueños? Después llega al entendimiento que algo pone en marcha una vida, y que eso le sucedía a estos extranjeros: Estaban intentando sacar adelante sus vidas. Él extrañaba su cama.

5. INDIO FACUNDO: CAMINATA EN LA MONTAÑA

Música.

Imagen en pantalla:

NIÑA Y EL INDIO FACUNDO CAMINAN SOBRE UNA MONTAÑA.

En el Set en simultáneo. Segundo diálogo.

ACTRIZ NIÑA: —Vi una muerte acá, de por allá, de abajo. Un hombre negro, ¿es Tigre?

ACTOR INDIO: —¿De ahí?: El lugar de los bárbaros, ahí los traen los de la milicia. Sucios y en harapos, ni hablar saben, viven con los perros, como perros, los hombres tirados por el suelo, la más completa inacción... Los suelen poner a todos entre cuerdas y árboles.

ACTRIZ NIÑA: —¿Cómo ganado?

ACTOR INDIO: —Igual.

ACTRIZ NIÑA: —¿Ahí murió la mujer con la niñita de dos años en brazos?

ACTOR INDIO: —Seguramente, sucia como todos. Ahí los ponen los de uniforme, a veces los entran a carpas y se escuchan gritos O los dejan ahí y se van muriendo de a poco, como apestados

ACTRIZ NIÑA: —Esa mujer no se movió, se quedó ahí con la hijita en brazos muerta.

ACTOR INDIO: –Se deja morir entonces, sus costumbres los matan. O no querría volver al miserable rancho.

ACTRIZ NIÑA: –Yo sé esa historia: (la mujer que murió tenía la cruz en la frente, la intrusaron).

ACTOR INDIO: –Estos extranjeros, estos extranjeros.

ACTRIZ NIÑA: –Sí la cruz y las costumbres: madre e hijita mueren juntas, un destino que eligió la madre, tal vez también yo vine a vivir el destino de mi madre.

ACTOR INDIO: –Ah ve, también elige la muerte.

ACTRIZ NIÑA: –No es violencia.

ACTOR INDIO: –¿Le parece? A veces la violencia parece poesía y a veces justicia, donde hay felicidad o destino o determinación entonces ¿no hay violencia? ¿O se atempera la idea y se la esconde? Todos se aposentan acá, quieren territorio por eso violencia. El indio fue acá y sabe de defensas, un ejército codicia y sabe de desenfrenos –daños de días, meses que ni en decenios, quizás siglos se remedien– y Buenos Aires embobada en ilustración instruye bestias. Y en el medio los animales, los tigres y los salvajes, los que viven en harapos y mal dicen al indio, al que le falta voz.

ACTRIZ NIÑA: –¿Hay indios acá, indios hay?

ACTOR INDIO: –Habrà que ver.

6. LA ÚLTIMA NOCHE

Música.

Imagen en pantalla:

BAJO LA CARRETA, EL CUERPO DE BERG.

ENTRE SUS ROPAS LA MUÑECA.

SANCHO CRUZ LO MIRA. PARECE NO PODER DECIDIR QUÉ HACER.

FINALMENTE DEJA EL CUERPO BAJO LA CARRETA.

JUNTA LO QUE QUEDA Y SE VA POR EL DESIERTO.

En el Set en simultáneo.

VOZ RELATO OFF: —La última vez que Sancho Cruz siguió a Berg lo ve entrar, casi arrastrándose, a una cueva. “El cielo me llevó ahí, las formas del cielo”. Estuvo algunas horas y salió casi animado. Le cuenta que no había una mujer sino una vaca con la que había tenido relación: “La mujer vociferaba en una vaca que leía en (varios) idiomas (mientras) me daba satisfacción”. Cruz trata de explicárselo como una reencarnación, como cosa sagrada, una forma más de la perfección de esa mujer que lo obsesionaba. “El animal daba claras muestras de entender idiomas”. Sin embargo, al asomarse a la cueva, no ve vaca alguna, sino sangre, pelos, restos de libros y ropas quemadas.

Mirando al pintor, no lo ve capaz de esa energía, sin embargo, nota que sus ojos han cambiado, no puede ya ver en su mirada. Hay unas partículas como una membrana animal que le enturbian los ojos, y comprende por qué se sacrifica a los animales. Un día hay un primer indicio, y suceden después otros y otros más de una larga cadena que no es más que un deslizamiento hacia otro lugar. Y el naturalista Berg ya estaba en ese otro lado, ya era (un) lejano.

Cruz probó con un arma, con un cuchillo, con una piedra, no es fácil dar muerte. Una cosa es el combate, y otra el sacrificio. La palabra lo sobresaltó. La opción era dejarlo en el desierto a los caranchos. Se interrogó en profundidad y supo responderse qué sí, que era capaz de ese sacrificio. Bueno, creía que sí.

Encontró una carta en los bolsillos rotos de la camisa ya casi toda quemada. De haber sabido leer Cruz entendería que quizás Berg ya estuviera muerto mientras él cavilaba qué hacer. La nota decía:

ACTOR NATURALISTA:

—Alrededor comía un niño, la cara mogólica, la mano revolver. La borrachera reproducida (la tranca duplicaba). La hija en muñeca se escapaba de la panza, como vuelta a gestar. Se apoyaban cuchillos en brazos, en muslos, el filo estudiaban. El niño trae a la

rastra el cuerpo de un hombre negro muerto, apoya un arma en mi cabeza (y me mata).

VOZ RELATO OFF: –Sancho Cruz ve que bajo el cuerpo de Berg asoma la muñeca (de La Niña) tironea (con dolor) para sacarla y, una vez en sus manos, la pateo con fuerza adentro de la llanura (donde ya nadie la vuelva a ver).

7. LA DESPEDIDA

Imagen en pantalla:

LA NIÑA DEJA SU CAJITA DE MÚSICA CON SUS ESCRITOS EN EL POZO.

EL INDIO BAJA DEL ÁRBOL.

SE MIRAN.

EL INDIO LE DA SU CUERO Y ALGUNOS ELEMENTOS.

SUENA UN CORNO.

En el Set en simultáneo. Tercer diálogo.

ACTOR INDIO: –Qué tiene ahí.

VOZ ACTRIZ NIÑA:

–Mis notas

ACTOR INDIO: –¿Me lee... algunas?

VOZ ACTRIZ NIÑA:

–“Los murmullos menguan. De pie en la oscuridad intento descubrir ecos lejanos”.

ACTOR INDIO: –Para sus apuntes, anote: Vivíamos en el tiempo de las estaciones. Anote: Ser una voz fuera de la historia. Tal vez una voz exterminada sea mejor que soportar el peso de la historia.

VOZ ACTRIZ NIÑA:

—Hagamos algo juntos, con los de su clase... algo por venir... Resguardemos estas notas. ¿Un pozo en el desierto? ¿Las enterramos?

ACTOR INDIO: —Si algún día alguien buscara en las ruinas del desierto, buscaría riquezas, y no palabras. Escriba algo en mi cuerpo si quiere el viaje es largo (al alma se le presentan enemigos también) y las palabras acompañan... por lo demás no crea nada de lo dicho.

Música.

ACTOR INDIO: —En la forma que habla se sabe el destino de un hombre, usted habla como extranjera, yo como fuera de la historia.

Imagen en pantalla:

NIÑA SE VA POR LA SALINA.

NIÑO DOWN APOYADO EN UN MATORRAL CON LA ARMÓNICA.
CERCA SUYO UN ARMA.

En el Set en simultáneo.

VOZ RELATO OFF: —Se despidieron, quedando el Facundo a la sombra del árbol, pensando que tal vez lo que es tan claro delante de nuestros ojos sea difícil de ver. A la espera de la historia, de su tiempo, inexorable. Se saludaron con un dejo de idiotez, como quien se reconoce extraviado hace tiempo y persiste sin embargo en un camino truncado.

Imagen en pantalla:

LA NIÑA SE VA DE ESPALDAS CON EL CUERO DEL INDIO SOBRE LOS HOMBROS Y EL CUCHILLO DEL GAUCHO.

RECORRE LA SALINA, SOBRE UN CÚMULO DE TIERRA, EL NIÑO DOWN TOCA LA ARMÓNICA.

UN ARMA CERCA.

LA NIÑA SE PIERDE EN LA INMENSIDAD.
OSCURECE.

En el Set en simultáneo.

Música.

FIN

TEXTOS BREVES

—

CASA QUE MUERDE

Texto sobre dibujos de Norberto Laino. Beca Antorchas. 2001.
Poesía de Dramaturgos. Festival del Rojas. 2002.
Mención Premio López Merino. Municipalidad de La Plata, 2003.
Publicado por Casa de América. Madrid. 2004.

a “Descripción de un estado físico”. (A. Artaud)
a “Descripción de un cuadro”. (H. Muller)

1. UN ESQUEMA DE LÍNEAS

Una pequeña plancha-parrilla sostiene la imagen.
TODO ES UNA CASA.
Puntos que sangran.
Una boca que se abre en triángulo
bajo un solo ojo despierto. Otro, sombreado a negro,
pulverizado.
Todo en una cabeza geométrica.
Un hombre disperso.
Tal vez el mismo que levanta deforme, el brazo,
ante la mujer espiralada.
Hombre y mujer acaban de encontrarse.
Cada instante.
Artificialmente se encuentran, todo acto anula al anterior.
Todo acto anula al anterior.
Una mujer de andamiaje circular, sin estirpe.
Cruzada línea de piratería o de duelo envuelve un rostro plano.
Sin corazón con un pecho de rata.
Tal vez el hombre tense un arco a esa cabeza de rata
que sale del pecho de la mujer. Que la mujer le muestra.
La mujer que expone, enferma, su apariencia.
Toda su apariencia enferma.
Ninguno deja ver su cara. Actitud expectante de ella.

Quizás prometedora de otros encuentros, otras
¿emociones?
La cara de él, tachada.
Tachada para ella. Tal vez nunca deba reconocerlo.
Tal vez nunca pueda reconocerlo.
Piernas fuertes de él. Distorsión leve.
Piernas de (ser) guerrero.
En su mano terminan dedos:
¿La habrá asesinado?
Nacen sin pies. Incompletos. Hacia arriba.
Hacia donde las letras, darían indicios.
(¿De qué? ¿Un cielo?)
El cuello de ella es un vacío y en ese vacío tal vez él
la haya mordido hace un instante.
Tal vez en el próximo instante ella se desmarbile
mordida en su pecho de rata.

2.

Ahora la mujer cae. El piso de líneas hundidas, cede.
Cede la tierra.
Todo se ahueca. Cae sobre el hombre. El otro hombre.
Alzada de ella misma.
Desde los ojos del otro hombre, una luz cada vez más intensa, la penetra.
Hay un verdor. Resplandor en su talle nuevo.
En su tallo.
Masticada por los insectos. Es.
Movimiento de mandíbulas. Garrapatas de perro. Es.
Nueva oscuridad. El resplandor se retira.
Su apariencia exterior es artificio de su naturaleza.
Es, por tanto, su naturalidad.
Su naturalidad de mujer tallo o mujer pecho de ratón.
Sin lengua.
No hay ahora palabras.
Hay sí, conjunciones nuevas.
El hombre perro mide ahora la puerta de ingreso.

La puerta está ahora cerrada y reforzada por líneas en diagonal.
El ingreso a la casa es cuidado.
Tal vez deba prepararla para un ritual. ¿Una boda?
El hombre y la mujer, tal vez vayan a ingresar a
la casa del casamiento.
O quizás lo hayan hecho en el instante anterior.
Ahora han salido.
Están ya sobre la puerta de ingreso.
Y el hombre perro traba la puerta. Todo nuevo ingreso.
(La vaguedad. Estos y otros. La vaguedad de los MORDIDOS.)
Los MORDIDOS.
El otro hombre bajo la casa del Perro.
Hombre de un ojo y una boca rombo que muestra,
obstinado,
su sexo de parrilla.
Las manos terminan en largas púas que no llegan a dirigirse hacia nada.
Pies truncos.
Tal vez su único objetivo es esta larga preparación para ingresar.
Se abre la puerta.
Y el hombre de la cara triangular y de la cabeza recostada en la teja ingresa.
Casa del perro.
Al lugar que el perro ha preparado
¿para todos?

UN VIAJE POR LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

Publicaciones

Festival Theater der Welt (Essen & Mülheim an der Ruhr).

Artistic Director: Frie Leysen (Curator of the Preview series “Schöne Aussicht!”):

Christine Peters, *Wie reich ist Mülheim an der Ruhr*, 2010.

ARTEA (Archivo Virtual de Artes Escénicas), 2010-2011.

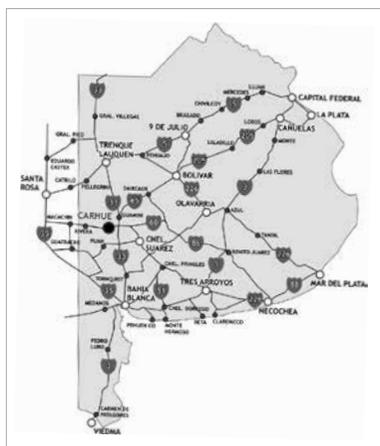
A veces me pregunto por qué sigo bailando, Prácticas de la Intimidad. Coordinador Óscar Cornago. Editorial Continta me tienes, Colección Escénicas, Madrid 2011.

Dramaturgia bonaersense de post dictadura. 30 años. Compilado por Julia Lavatelli. INT, 2020.

Posiblemente la relación entre la propuesta *Schöne Aussicht*, (a la que he sido invitada por *Theater der Welt*), y estos pensamientos enfocados en repetidos viajes hechos en distintas etapas de mi vida por la Provincia de Buenos Aires, sea, por lo menos, una relación de difícil desentrañamiento.

En verdad, esta presencia de los viajes hechos (y que de algún modo se organizan en mí como un viaje único) pertenece a un mundo del pasado, un mundo casi mítico, tal vez hasta algo fantasmagórico.

NOTA (1)



El mapa de la Provincia de Buenos Aires lo construí desde la infancia. Mis abuelos paternos vivían en el sur de la Provincia: en Tornquist, un pueblo de muy pocos habitantes; y en los viajes de ese entonces, y con sus hijas pequeñas, mi padre decidía hacerlo en etapas, casi siempre parábamos en Azul, a veces en Tres Arroyos. Ya instalada en Tornquist (cerca de Bahía Blanca), viajaba por las cercanías con un hermano de mi padre que dirigía construcciones en los pueblos cercanos: Saldungaray, Pigüé, Pedro Luro (donde nace y se celebra a Ceferino Namuncurá, un mapuche recientemente canonizado), Caruhé y Epecuén (ciudades balnearias cercanas, sobre un misterioso lago salado, del cual se decía tenía propiedades curativas). Viajar por los pueblos de la Provincia da, en parte, la sensación de estar de alguna manera siempre en el mismo lugar, tal es el parecido entre ellos: los árboles, las plazas, el trazado de las calles, las casitas, dispuestas de manera similar parecen ser casi las mismas.

¿Es esto un recuerdo? ¿Es real? En principio, se basa en acontecimientos, pero están tan descentrados, tan en los márgenes de la historia, que pueden parecer, sencillamente, ficciones.

¿Por qué estas imágenes del pasado para pensar en nuestro tiempo?

Tal vez porque nos interesa encontrar sentido en esos espacios que más se nos resisten.

También seguramente porque esta zona, estos viajes primeros y sus imágenes—las reales y las construidas—son mi referencia, mi modo de captación y comprensión del mundo. Un modo de desciframiento íntimo, tal vez.

Imágenes del tiempo que me acompañan y, de alguna manera, me determinan.

Borges, que no tenía la costumbre de leer los periódicos, decía que, ante el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial, dudó en qué hacer; y que, finalmente, su decisión (sabiendo que estaba muy lejos del escenario en conflicto) fue leer los Anales y la Historia de Tácito, guerras también, pero de la literatura clásica. O sea, fueron esas sus referencias (personales) para comprender el mundo, y no la actualidad, más voraz, desordenada, incomprensible y efímera.

En 1985 se inunda Villa Epecuén, y, desde entonces, gran parte de la ciudad—sus edificios, sus plazas, sus casas—quedó sumergida en el agua.

NOTA (2)



Estuve en La Villa del Lago Epecuén (un balneario de la Provincia de Buenos Aires, a una distancia aproximada de 500 km de Buenos Aires), viajando con mi madre, mi abuela y una hermana de mi padre. Pasamos allí una gran parte de un verano muy caluroso.

De mis recuerdos: la presencia absoluta de la sal, no solo en las aguas del balneario, sino, incluso, en aquello que comíamos y bebíamos, y mis constantes quejas derivadas de esa situación. Así como también, por la profusión de viejos y enfermos —seguramente ligado a las propiedades curativas que se le asignaban a sus aguas—.

De todas formas, me alegré con algunos paseos a caballo, escaparnos en la siesta con mi abuela, las canciones y números musicales que acompañaban la cena en el hotel, y las variadas leyendas sobre los orígenes de la ciudad: Una princesa araucana que, llorando sin consuelo por la muerte de su amado, formó con sus lágrimas una inmensa laguna en la que fue desapareciendo en su interior. Estas leyendas, así como el nombre mismo de la Villa, tal vez se expliquen porque los araucanos, indígenas que habitaban el sur del país, conocían y visitaban la laguna durante el siglo XIX.

He guardado una singular imagen de este balneario, una fotografía publicada en un periódico local: una ciudad inundada en la que lo único que se distingue es una gran cruz. Esta es la foto de Villa Epecuén.



Acá hubo una vez más de 150 hoteles, casonas de turismos con termas de propiedades curativas –que alguna vez fueron el orgullo de la ciudad–, iglesias, hospitales, escuelas, terminales de transporte, comercios, familias.

Hay una ciudad allá, abajo.

Ahora yace en ruinas, en una extensión de kilómetros, bajo el agua.

Hay una extrañeza. El mundo en el que creíamos estar en el lugar que nos corresponde (o en un lugar seguro) es inestable, es inhabitable.

Somos extraños entre extraños. La ciudad familiar es ahora completamente ajena.

Un paisaje vacío y olvidado.

Allí, de algún modo, es la realidad lo que ha desaparecido para siempre
¿Cómo entender la naturaleza?, ¿cómo la percibimos y cómo nos aproximamos?, ¿este fenómeno es solo natural?, ¿es también político?... La dimensión sensorial de la imagen recuperada del pasado nos vuelve a estos interrogantes.

Tal vez pensar en la lucha del hombre contra la superioridad de la naturaleza; o en la imagen de la propia naturaleza desbordándose, de una naturaleza que no deja de evidenciar sus excesos y nuestras vulnerabilidades.

El enigma no se ha resuelto hasta hoy, algunas investigaciones consideran probable que la misteriosa Epecuén, construida sobre un lago sin salida al mar, haya sido vulnerable a la construcción de canales entre las lagunas y lagos que componen el sistema de las encadenadas. (Laguna Alsina, Lago Cochicó, Lago del Monte, Laguna del Venado y Lago Epecuén) Esta idea de unir el sistema

de lagos por canales fue sustentada por algunos estancieros del oeste de la Provincia, que, ante las sequías de la zona, esperaban recibir los beneficios de las mayores precipitaciones de las cuencas superiores.

Sin embargo, los excedentes de agua se acumularon con tales aumentos, que el 10 de noviembre de 1985 el agua venció la defensa y los muros de contención de 10 metros de altura y el pueblo se inundó entero.

¿Qué pasó con la gente que vivía allí?

Ante la irrupción de las aguas, los habitantes de los barrios de la Villa Epecuén huyeron con sus bienes transportables a la ciudad cercana (distante a 8 km) de Carhué.

Mientras las aguas iban tapando unas tras otras hileras de casas y las vigas y la mampostería flotaban como pescados a la deriva

También el cementerio quedó bajo el agua: los ataúdes de los nichos flotaban sin rumbo, mientras que, los que estaban bajo tierra, quedaron olvidados para siempre en las profundidades del agua.

En los cuatro días siguientes todos los habitantes abandonaron su villa.

Su mirada, la mirada de los que sobreviven, de los que se fueron de aquí, es una mirada al vacío, una mirada que atraviesa los vapores del agua salada y se hunde en los ojos de las vacas –el típico ganado de las pampas– que yacen ahogados a los costados o directamente flotando, junto a los muebles, vestidos, colchones, cajas, que lentamente van hundiéndose en las profundidades del secreto de la ciudad desaparecida.

Y hoy, veintiséis años más tarde, la ciudad sigue bajo el agua.

Lentamente, con el transcurso de los años, los habitantes abandonaron todo intento de lucha ante lo irrevocable, volvieron la espalda al agua y construyeron en Carhué su nueva vida con medios que fueron, según sus crónicas, en constante disminución.

La zona hoy se puede recorrer en lancha, con la precaución de esquivar algunos techos, algunos tanques de agua, no mucho más.

Así cuando la ciudad sigue estando sumergida, cuando es común ver buzos en la cotidianidad de la villa, cuando la salinidad de las aguas deteriora todo lo que está bajo de ella –la laguna tenía más sal que el Mar Muerto–, y todos los emblemas de la ciudad desaparecida se desmoronaron definitivamente, a 3 km de la ciudad ha quedado intacto el edificio del Matadero.



Este es un dato sugerente.

Y vuelvo ahora a la cruz de la primera imagen. Esa cruz es lo único visible por años de esta ciudad.

Comienza entonces otra historia. Otro viaje.

Ambos, la cruz y el Matadero, son parte de una obra misteriosa y relegada del arquitecto Francisco Salamone que construyó más de 60 edificios en cuatro años en más de 20 pueblos de la Provincia.

Así que el puente entre estos signos de resistencia, de sobrevivencia a las imposiciones del tiempo y la naturaleza, lo que hay en común en ambos, es la presencia de Francisco Salamone.

NOTA (3)



Municipalidad
de Rauch.



Municipalidad
de Cnel. Pringles.



Municipalidad
de Tornquist.

Francisco Salamone fue un constructor siciliano, que trabajó en la pampa durante unos pocos años, que le bastaron para construir una gran cantidad de edificios. Más de 60 en más de 20 pueblos. Fundamentalmente, municipalidades, cementerios y mataderos.

Tornquist fue el pueblo de casi todos mis veranos. El centro de mi atención era su plaza (con un lago al que iba a dar de comer a los patos y nutrias, y a pescar mojarritas que indefectiblemente morían en las botellas improvisadas como peceras). Y rodeando la plaza, el edificio de la Municipalidad. Muy alto para mí y para Tornquist. Me producía orgullo que un familiar mío trabajara en ese edificio.

Con mis visitas a otros pueblos cercanos, Coronel Pringles, Saldungaray, comprobé con cierta extrañeza y desilusión el enorme parecido de sus edificios municipales. Un parecido esencial: el mismo edificio, en el mismo lugar, en el mismo cielo. Así de idénticos se veían.

Estos eran los edificios municipales, de los cuales Salamone debe haber construido entre 15 o 20, y que sobresalen y se destacan por su imponente en los pueblos provincianos.

También, en uno de nuestros viajes, en un paseo por Azul, conocí otra de sus obras: el pórtico del cementerio (sin saber aún, naturalmente, que se trataba de este constructor).

Mi padre tenía la costumbre de cortar el viaje con un descanso, elegir un lugar para estacionar, tomar un té o un refresco a un costado del auto. Así que, como otras veces, dejamos la ruta para entrar en Azul, y, sin saber la dirección, tomamos un camino interno que terminó llevándonos a un edificio increíble.

Tiempo después supe que era la entrada del cementerio.

Se trataba de un pórtico impresionante, muy alto, y con una figura que horrorizaba un poco. Imponente. Enorme, al menos para el llano de la provincia y mis pocos años.



Cementerio de Azul.



Cementerio de Saldungaray.

Es un hecho sabido que la historia se cuente en los intersticios, así como solo en los intervalos puede darse el movimiento.

Y la historia de la Provincia bien podría ser contada por ciertos objetos y monumentos que llevan el sello de este constructor:

Sus imponentes monumentos, en los pueblos de Balcarce, Rauch, Carhué, Guaminí, González Chaves, Salliqueló, Tres Arroyos, Coronel Pringles, Azul, Chillar, Cacharí, Alberti, Vedia, Laprida, Lobería, Pellegrini, Tornquist, Saldungaray y Tres Lomas dan la impresión de haber irrumpido en medio de la pampa, de la llaneza de la provincia. Unas construcciones desmesuradas y absolutas en medio de una provincia chata, calma y paciente.

Sin esfuerzo aparecen en el recuerdo de estos viajes las baldosas de la Plaza San Martín de Azul. El diseño, que Salamone pensó en zigzag, las hacían parecer ondular por el aire, dando una sensación de irrealidad, de tiempo desplazado. Y, completando esta impresión, unas extrañas lámparas futuristas y unos bancos de diseño hostil.



Se ha considerado la obra de Salamone como espantosa y atada a un proyecto político de ideología fascista. Sus trabajos fueron encomendados por el gobernador conservador Manuel Fresco.

Un arquitecto de la provincia, Alejandro Carrafanq, comenta en una monografía al respecto:

“Yo soy de Coronel Pringles. De chico, en mi casa no se iba a la plaza de Pringles porque se consideraba horrible. La obra fue muy mal querida, la gente no la quería, la consideraba una impronta compleja difícil de entender. No fue una obra fascista, sino una obra monumental que fue usada como un discurso político”.

El proyecto político pensaba en poblar la pampa de edificios con el fin de detener el nomadismo que impedía el crecimiento de estos pueblos.

Ofrecer a esa fuerza de trabajo migrante un lugar para emplearse, un espacio para sus muertos y una presencia del Estado a través del Municipio.

El fracaso de este proyecto fue evidente: estos pueblos tienen hoy menos habitantes aun que en aquellos años. Sin embargo, en ellos siguen hoy de algún modo sobresaliendo estas moles, mientras que sus habitantes no dejan de disminuir en un constante éxodo hacia lugares que permitan la ilusión de mejores condiciones de vida.

¿De qué nos hablan estas figuras?

¿Estas referencias estéticas nos permiten apropiarnos de otras zonas de conocimiento?

¿Puede verse esto políticamente? ¿O es solo una construcción poética o ficcional?

¿Por qué se sigue persiguiendo a Salamone por fascista?

¿Por qué se siguen enfrentando quienes lo defienden y quienes no?

Tal vez se trate de poner en discusión imágenes, recortes, acontecimientos dados en los márgenes como forma de incorporación de lagunas y vacíos.

Imágenes que surgen por arbitrariedades, subjetividad y azar, como en estos viajes.

¿No podría esa forma del capricho ser una manera de leer la historia antes que una voluntad pedagógica focalizada sobre más o menos una serie de hechos establecidos?

SIETE MOMENTOS DE CUALQUIER MANERA

Publicado en *Cenas do Confinamento / Escenas del Confinamiento / Organização* por André Carreira, Narciso Telles, Vanéssia Gomes; prólogo por Óscar Cornago; introdução por Ana Maria de Bulhões-Carvalho, Belo Horizonte: Edições CPMT, Edição bilíngue: português e español, 2020.

Portal Primeiro Sinal: <http://primeirosinal.com.br/cenas-do-confinamento-escenas-del-confinamiento/>

Presentado en formato audiovisual en Festival Internacional de Cádiz (FIT) con edición de André Carreira, Narciso Telles y Beatriz Catani, 2020.

1. Presentaciones

Llamémosla Ella.

Ella transcribe: *Los muertos son la imaginación de los vivos*. Y llena un vaso con agua que apoya entre la pantalla y Ella. ¿De qué época es ese texto?, se pregunta. Hay hábitos que la alivian o que la distraen. Y que la impulsan a una conexión con esa parte que nombra (como) su escritura. Sin la cual la vida va o pasa pero no se detiene, no termina de existir. Sabe Ella que en estos días es necesario volver a esa relación.

Llamémosla Yo.

Yo estos días revisa con frecuencia el álbum de fotos de su teléfono móvil. Busca un registro de la oscuridad. Se detiene en el 2 de julio de 2019, en que la tarde queda negra y Yo registra desde la ventana de su casa esa negrura. Casi al mismo tiempo recibe por Facebook la escena de inicio de *Armonías de Werckmesiter*, de Béla Tarr y vuelve a ver la poetización de un eclipse entre parroquianos borrachos en una taberna.

(Ella) Ella sabe que prefiere mirar el mundo desde la escritura, es su modo de mirar, la retiene el tiempo de adentro, lo cóncavo. Escribe: *La casa*. Escribe y se da cuenta, con extrañeza, que los síntomas han cedido. Va seguido al médico, y una y otra vez le repiten: “No hay causas orgánicas, padece un error de funcionamiento”. Un sistema desperfecto piensa y escribe: *¿Entonces, ahora, la*

angustia por dónde corre? Lo lee en voz alta, tacha corre y anota: *fluye, acosa, vierte, pasa, aprieta, empuña, sujeta, sucede.*

(Yo) ¿Cómo puede ser?, piensa Yo. ¿Es azar, una realidad, una fuerza no determinada –conocida pero carente de nombre– la que pone delante mío los indicios que me impulsan? Más allá de las preguntas Yo ya queda sumergida en el Eclipse.



2 de julio de 2019, 17.43hs

(Ella) *El silencio, la suspensión se parecen a la felicidad*, escribe Ella. Piensa en tachar algunas palabras, no se decide. Y en la vacilación, se distrae.

2. Primeros avances

(Ella). Ella se levanta a buscar agua por tercera vez y ve en un costado de la cocina una cucaracha boca arriba con medio cuerpo aplastado. Abre un poco la ventana y la luz parece dirigirse justamente sobre el cuerpo a medio deshacer. Ella se detiene a mirarla, y piensa: “es así, solo dejar que las cosas pasen”. Saca una foto de los últimos momentos de vida del insecto y vuelve a sentarse. Escribe:

Un estado de mínima vitalidad, una resistencia apenas para sostenerse y seguir... y está la esperanza.

Y después escribe tres veces:

la suspensión de la realidad,

la suspensión de la-realidad,

ta suspensión de ta realidad

Y tacha una palabra al azar por renglón.

vitalidad, seguir, de, realidad, la



(Yo) Lee una y otra vez en voz alta afirmaciones de la antigua astronomía china, y se le ofrecen como una rotunda explicación: *El sol se ha borrado del cielo, y una oscuridad invade la mala suerte del mundo.*

Los chinos creían que la vista parcial del sol se debía a que un dragón celestial desataba su furia arrancándole un pedazo al astro rey. Para asustar a dicha bestia, los chinos procuraban hacer un ruido estruendoso que lo ahuyentara.

¿Se escucha?, ¿se está escuchando ahora?

(Ella) Suena el teléfono y no atiende. Ese adentro del adentro la seduce, la capta. Aún no pierde la atención en la cucaracha, la nombra con los que fueron los juguetes de sus hijos niños. (La Orca Moby, la Tortuga Clementina...).

Y por unos momentos recuerda. Por más que sus hijos han nacido en tiempos distados (con doce años de diferencia) no puede delimitar sus infancias. Ni en los juguetes ni en los nombres. Tiempos que se vuelven una masa en la cabeza. Piensa el cerebro como lugares con información mezclada, una gran carpeta “Hijos niños”.

Y entonces vienen solas las preguntas: ¿Cómo es la alegría?, ¿es un apresuramiento o un retardo de las sensaciones, del cuerpo? ¿Qué es?, ¿cómo es?, ¿una velocidad en suspensión?

No está segura Ella, sin embargo sonríe, claro que es sencillo tener la idea de una alegría. Escribe: *la idea de una alegría*.

Y piensa Ella, ¿... y tener la idea de una gran alegría? Escribe: *la idea de una gran alegría, una alegría con otras, una alegría con una y para otras*.

Lo escribe en femenino. Sabe que se refiere al conjunto de personas, como siempre que se las denominó en masculino se abarcaba precisamente al conjunto de personas. Lo hace por una cuestión estética, no ética. Entiende que suena mejor. ¿Ah?

(Yo) Yo se detiene a leer. Ha dejado abandonada su tesis sobre enfermedades psicosomáticas, ya terminará alguna vez el doctorado. El Plan de la Tesis llegó a presentarlo y ahora sus lecturas se centralizan en las concepciones diversas de las antiguas civilizaciones sobre los eclipses.

Yo no está segura, no sabe Yo, cuál de estas ideas la interpelan más:

1. La de los aymaras, que consideran que el eclipse se produce cuando la Pachamama y el Inti Illimani mantienen relaciones sexuales. Este acontecimiento imprescindible para que el mundo siga teniendo existencia, no es en absoluto un mal presagio, sino por el contrario exige un respeto discreto: no hacer ruidos y no mirar de modo directo a las estrellas.
2. La creencia del México prehispánico (los grandes observadoras del cielo) que enuncia que durante el eclipse aparecen las estrellas demonio –Tzitzimime–, mujeres esqueleto que vuelan y devoran a los hombres en la penumbra cuando la luz del sol es eclipsada por la luna.

Lo inexplicable: el cielo como la enfermedad. Los hombres y sus creencias o los hombres y sus ciencias... No, Yo no está segura. Y salta arriba de la cama con el libro en la mano Yo hasta golpear la cabeza con la luz que cuelga del cielorraso.

(Ella) Qué cosa, piensa Ella, cuando la alegría es real cuando existe una gran alegría, no hay lugar para esperar. Una alegría real, es siempre una alegría sin esperanza. Y levanta los huevos que han salido de la cucaracha –la materia blancuzca que se asoma–, ve que ya no hay movimiento en las antenas del insecto y arroja el cuerpo desarmado junto a los desperdicios.

Ella, deja correr el agua sobre sus manos y después inhala su spray nasal –necesario cada otoño a su alergia– y se dice Ella mirándose al espejo: El momento de alegría se vive sin notarlo, hasta despreciando esos momentos. Y ahí, en ese instante, la alegría es exacta.

Ella no está segura. Ahora solo recuerda frases y las dice sin escribirlas:

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

3. Conversaciones en voz alta

Ahora Ella, Llamémosla Ella, habla con otra mujer, Yo. Llamémosla Yo.

(Yo). Las voces, los aullidos, un mundo vociferando en la oscuridad. Los murmullos del mundo se parecen a la felicidad.

(Ella) El silencio, la suspensión se parecen a la felicidad.

(Yo) La suspensión nunca es definitiva, nunca es suficiente, hay formas de

quebrar esa suspensión... formas de adentro y formas de afuera. Hay cifras, entornos, pensamientos, síntomas que vienen a recordarnos, por ejemplo, que no todos están en casa simplemente porque ¿cuál es esa casa?

(Ella) El dolor son las cifras, no la realidad. La realidad es la casa.

(Yo) LA CASA NO EXISTE. Hay hábitos que alivian o que distraen. O síntomas. Y esos aparecen y se multiplican.

(Ella) O síntomas que desaparecen. ¿Por qué? Pensemos: es un tiempo que suspende la vida de cada día, la vida de cada día destruye, arruina, devasta. ¿Es una tregua a un sistema que nos come?

4. Conversaciones en frases mayúsculas

(Yo) NOS COMEMOS A NUESTROS MUERTOS Y GUARDAMOS SU MEMORIA.

(Ella) CUÁL ES LA MEMORIA DE LOS MUERTOS, CUÁL ES LA MEMORIA DE LOS MUERTOS SOBRE EL FUTURO.

(Yo) UN CEMENTERIO VIRTUAL, DEJAR LA MEMORIA DISUELTA EN EL ÉTER.

5. Sólo preguntas

¿Cómo nos pensaron los muertos? ¿Mantenemos en el presente su memoria?
¿Una memoria disuelta es un presente sin memoria?

¿Podemos pensar el futuro? ¿El futuro no muerto?

6. Conversaciones con pantallas entre murmullos

Ahora Llamémosla Ella, en video-llamada con otra mujer, Llamémosla Yo.

(Ella) ¿Y si este tiempo es último?, mi tiempo último (dice Ella) ¿qué hacer?, ¿qué debería pensar? Y escribe con letra pequeña: *Lista de cosas que me enferman, anotaciones para el médico...*

(Yo) ¿Y si este tiempo es último?, mi tiempo último (dice Yo) ¿en qué debería pensar, qué tendría que estar haciendo? Yo dice en Hoy, de eso de trata, pero no hoy dicho por hoy, 7 de abril de 2020. Hoy como cualquier día.

(Ella) Ningún día es cualquier día, dice Ella. Los días tienen memorias, la historia de cada una. Cada abril, dice Ella celebro llorar. Llorar es el punto cero, es separarse del Desierto.

(Yo) Yo le muestra a Ella por la pantalla un diccionario etimológico, busca eclipse y lee: *en griego, ekleipein es separar, formado de ek (εκ) que significa: desde adentro hacia afuera y leipein (λείπειν) que significa dejar*, dice Yo.

(Ella) Ella dibuja un círculo con la mano sobre la pantalla y dice: Volvemos al inicio: *Los muertos son la imaginación de los vivos.*

(Yo) Yo no sabe. Y dice: Sabría algo que hoy no sé. Y repite: Hoy no sé.

(Ella) Le precisa Ella: los muertos están a nuestro alrededor, siempre los muertos están alrededor de los vivos.

Ella mira a Yo en la pantalla, con el pelo —raya al medio— cayéndole en la cara, piensa un instante en su imagen joven y sigue: No hablo de cifras, no hablo siquiera de estos muertos. Dice Ella, hablo de yo como muerte.

Y cuando Ella lo dice, cuando Ella dice yo, la imagen de su juventud se vuelve una gran foto con muchos rostros en un lugar impreciso y colorido.

Cuando Ella dice yo, piensa que no importa si la idea de una gran alegría con otras se perdió o no existió.

Cuando Ella dice yo, piensa que dejar que las cosas pasen, entretenerse y aceptar lo mínimo es sobrevivir a la realidad como la cucaracha.

Cuando Ella dice yo, está su padre, el abrazo, las justas palabras, y el sueño blanco.

Cuando Ella dice yo, piensa en el amor y recobra el gesto de una sonrisa perdida –la comisura asimétrica, el diente frontal levemente superpuesto– y se alegra un instante al vislumbrarlo.

Y a continuación y a continuación y a continuación una concurrencia casi infinita de imágenes se sucede...

Y ahí Ella se roza apenas la cara, detiene los dedos por debajo de la boca y piensa El tiempo de mis muertos es infinito, aunque yo, piensa Ella no soy infinita, yo, muerte, piensa Ella, sí.

7. Epílogo

Ella y Yo, ambas, en la distancia, miran por la ventana, la luz del sol, los árboles aún vigorosos... Sin embargo, alerta, incierto: el silencio.

UNA MUJER EN EL PISO

Este texto es parte de la edición 2022 de *Jardín sonoro*, con voz de Cynthia Edul.

1

Una mujer en el piso. ¿Hay una mujer en el piso?

¿Es una mujer en el piso?, no... no sé.

No sé si es una mujer en el piso.

¿Por qué dije una mujer en el piso?

En esta época estoy distraída. Es una época así.

Una mujer en el piso.

Una película inicia con una mujer en el piso. Una mujer joven muerta.

Muerta de frío. Muerta de hambre.

¿Cómo es una mujer que vive en la calle, que decide vivir en la calle?

¿Tendría un perro?

¿Una mujer con un perro estaría acompañada?

La soledad sería perder a su perro.

Voy de una punta a la otra. De una punta a la otra de un largo pasillo. Un largo pasillo sin calefaccionar. Qué helado el mundo.

Si tuviera qué decir de mí. Qué.

Una mujer en el piso diría. No sé por qué diría una mujer en el piso.

Una mujer en el piso soporta mejor el dolor pienso ahora.

Una mujer en el piso, (sobre) hojas secas, las piernas flexionadas, la ropa con matices grises, una perdiz de tonos pardos camina entre sus manos, se le acerca a la cara, ¿la acompaña? La mujer extiende la mano y roza una piedra con una inscripción. La mujer no tiene expresión de sufrimiento, con los ojos cerrados podría dormir, pero en el contexto está el dolor, en el piso está el dolor.

¿Cuál es el soporte del dolor?, ¿el soporte del frío? me digo y pongo las manos en el interior de la campera, mientras pienso en las manos muertas de la mujer joven (muerta de hambre, muerta de frío) en el piso.

Camino por el pasillo. Me detengo frente a un cuadro colgado justo en el medio de la larga pared, un cuadro solo. Una luz fría, como de mañana temprana y aún oscura. Un camino. A la izquierda dos y a la derecha tres árboles sin hojas, árboles en invierno.

A un lado y al otro del camino y hacia el fondo, unas piedras regulares, como pequeños monolitos.

Y, por el camino de espaldas, tres grupos de mujeres. Y tres mujeres en cada uno de los grupos.

Las últimas, y más cercanas a mí, las que se ven mejor, van con abrigos largos y mantas. Me dan serenidad en sus pasos acompañados.

Estoy de espaldas a la pared, de espaldas al cuadro y a las tres mujeres que van de espaldas por el camino.

Me imagino alguien detrás de mí (¿otra mujer?).

Alguien detrás de mí me mira mirando la escena (la escena de las mujeres que caminan de espaldas en una mañana fría).

Alguien uniendo este camino de invierno, me acompaña la mirada. ¿Me acompaña? ¿Nos acompañamos?

Alguien a mi espalda.

Ahora pienso que las piedras podrían ser un cementerio, o un lugar donde llevamos nuestros muertos.

Sigo caminando por el pasillo.

2

Alguien a mi espalda.

Alguien a mi espalda no vería mi cara, mi expresión. Ni mi necesidad.

Me detengo. Me quedo pensando en la expresión del dolor.

¿Hay un dolor tan grande que no tiene expresión? ¿O hay un dolor tan grande que su expresión nunca es verdadera? (un dolor que de tan grande). Un gesto que requiere una mayor intensidad interna, que revela una ausencia, una falta.

¿Hay un dolor real, real como las piedras?

Una película viene ahora a mi cabeza (como una mancha) una mujer grita, recuerdo una silla, la boca desencajada. Una maldición. La mujer no puede

contener ese dolor y va dejándose caer al piso. El piso sujeta su rabia de algún modo.

¿La actriz miente el dolor? ¿Lo miente con verdad?

El piso (como forma, como espacio) ¿le da la verdad?

El piso es su necesidad.

Alguien en el piso deja ver su necesidad.

Camino...

3.

Camino y pienso en salir, en dejar el pasillo. Me dirijo al fondo, a la misma puerta por donde (no hace mucho) entré.

Pienso afuera. Y me alivia pensar es invierno.

Camino (la boca seca). Inclino ahora un poco el cuerpo sobre mi panza, inflamada, dolorida, y pienso en el dolor que se oculta (en el cuerpo). Y cuando el cuerpo no puede ocultarlo más, se oculta en el piso.

Un dolor físico.

Un dolor preciso en la percepción (que irradia) justo en el centro de mi cuerpo pero que no hay evaluaciones médicas que lo confirmen, un dolor indescifrable, no denominado por la medicina.

Un dolor así, sin nombre, ¿es un dolor legítimo? O ¿un dolor que da vergüenza ante los cuerpos sanos? Un dolor para el piso.

Quizás, pienso, lo que me duele ni siquiera existe.

Apenas un desperfecto.

Tal vez en el piso podría estar mejor. Podría echarme en mi necesidad.

Sujeta al piso me percibo, me derrumbo, los síntomas ceden o eso creo.

Y el murmullo de los pasos me acompaña.

**PROYECTO ATLAS
(de) LAS OBRAS
PERDIDAS**

—



Logo del *Proyecto Atlas* (una imagen de fuego tomada de la obra *Finales*).

PROYECTO ATLAS (de) LAS OBRAS PERDIDAS

“Volver a emprender este viaje consiste en alzarse
y ver al mismo tiempo todo desde lejos
pero también en bajar y ver todo desde cerca.
El fin de aquello que apenas ha comenzado,
que recién comienza.”

PIER PAOLO PASOLINI

Esto es un ejercicio de memoria

Ejercicio que involucra a las obras que escribí desde *Cuerpos A banderados* (1998) a *Cosas como si nunca* (2018) y a las personas que las constituyeron.

Es una invitación a leer el pasado reciente a través ficciones, o aún más, del recuerdo de esas ficciones, de lo reminiscente. La mirada de veinte años (1998-2018) traída sesgadamente por algunas personas de los grupos de trabajo de las obras, o vinculadas a ellas de algún modo: artistas, equipos, público, allegados, gestores. La memoria del mundo que sostiene las obras.

No sólo para pensar las obras como determinadas por un medio y un tiempo, sino para indagar en lo que hoy visibilizan y, tal vez, en su realización no percibíamos.

No ya el análisis y revisión de acontecimientos históricos, políticos y estéticos para la comprensión de una producción artística, sino la memoria de esas obras para el análisis y la discusión de acontecimientos artísticos, políticos, etc. del pasado y del presente.

Esta tarea supone un doble contacto con las imágenes que la memoria nos traiga de las obras. Por un lado, la estética que supusieron, el comportamiento político, los entornos y aspectos biográficos –el testimonio de un tiempo– y a su vez la revelación de nuevos cruces, de diálogos desconocidos entre esas imágenes supervivientes –esas memorias– y el tiempo presente.

No ya lo muerto de las obras sino lo vivo de la memoria (de las personas). La potencia y la vulnerabilidad del recuerdo de un sistema ficcional para intentar rastrear claves de desciframiento de la realidad.

Acción de inicio

Si yo en silla el público habla, 2019.

Archivos

1. *Cuerpos A banderados*: superficies en diálogo (relaciones entre imágenes). Formato: digital y audiovisual, 2020-2021.
2. *La botánica de los fantasmas*: Memorias en diálogo (a partir de la invitación a diversxs artistxs). Formato audiovisual, 2021.
 - a. Capítulo uno (de Beatriz Catani).
 - b. Capítulo dos (de Marcos Migliavacca).
 - c. Capítulo tres (de Iván Haidar).
 - d. Capítulo cuatro (de Agustina Muñoz).
3. *Ojos de ciervo rumanos*: artefactos en diálogo (relaciones entre obras preexistentes). Formato audiovisual y escénico, (2021-2023).
 - a. En diálogo con *Quebrada* (Graciela Taquini), *Transformaciones de masas en vivo* y *Ciudad poseída por los demonios* (Luis Pazos). Coordinación: Alejandra Ceriani.
 - b. En diálogo con *Hamlet finge* (Carlos Vallina).
 - c. En diálogo con *Roles* (Graciela Taquini) y *Estilo de vida argentino* (Luis Pazos).
 - d. *Obstrucciones para actuar* (Archivo escénico con Germán Retola y Juan Manuel Unzaga).
4. *Finales* (en proceso).

Edición audiovisual: Marcos Migliavacca

Curaduría: Natalia Giglietti

Los archivos en distintos formatos se han presentado en Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), Festival Internacional de Cádiz (FIT), Centro de Arte de la UNLP y Universidad Nacional de Quilmes (UNQ) y están alojados en Centro de Arte de la UNLP: www.centrodearte.unlp.edu.ar/fondo-beatriz-catani/

ARCHIVO CUERPOS A BANDERADOS



Primer programa.

ÍNDICE DEL ARCHIVO

1. Imágenes comentadas

Este material lo constituyen “Las ruinas de la obra” (lo que ha quedado de la obra), “Memorias fragmentarias” (aportadas por la actriz Susana Tale y Beatriz Catani), “Los contextos sesgados” (imágenes de época en diálogo), “Los Disparates” (imágenes desplazadas de conexiones variables), “Las Presencias necesarias” (memorias de ausencias) y “La botánica de los fantasmas” (imágenes reflejadas).

2. Fichas realizadas por espectadores de la obra

Registros producidos en la acción *Si yo en silla el público habla* (septiembre a diciembre de 2019) y aportados por redes sociales y otros medios virtuales durante el año 2020.

3. Trabajos críticos sobre la obra

Aportados por referentes del campo cultural. Óscar Cornago, Horacio Banega, Gustavo Radice y Germán Retola.

4. Análisis dramático de *Cuerpos A banderados*

Una Nueva Codificación. La abstracción (en proceso).

5. Otros datos

Trayectoria, ficha artística, índice de rendimiento.

El material expuesto es necesariamente incompleto e inacabado.

Concebimos, precisamente, este espacio como un archivo en mutación continua, siempre haciéndose.

Sus actualizaciones estarán disponibles en: www.centrodearte.unlp.edu.ar/categorias_archivo/beatriz-catani-proyecto-atlas/

1. Imágenes comentadas

Un episodio del presente argentino, Cantilar, Las tres actrices, El inicio, Ofelia y la confesión del amor, Momentos, El dinero, Los diarios de la época, Las ratitas actrices, El Encierro 1 (2020), Encierro 2 (Las chekas). Un programa, una historia, La moda, La muerte en la ficción, La botánica de los fantasmas (imágenes reflejadas) y Las Presencias necesarias (Memorias de ausencias).

UN EPISODIO DEL PRESENTE ARGENTINO



Fotografía de la obra *Cuerpos A Banderados* en El Escudo, 1998. La Plata.

El guardapolvo, el cigarrillo, los ventiladores, el pelo, la línea en la pared, la mujer sin cabeza y sin un brazo, la mirada. (El instante de alejar el cigarrillo de la boca). Un orden.

Los cables, la cola de la rata, el humo, las arrugas del uniforme, el movimiento de las aletas del ventilador. El zig-zag de la regla.



Carlos Saúl Menem, presidente de la Argentina. Fotografía de Víctor Bugge (fotógrafo oficial de Presidencia), tomada el día que se conocieron los indultos a los comandantes de las Juntas militares que gobernaron el país durante la dictadura.

La mirada perdida, el pelo sobre la cara (el instante de llevar el cigarrillo a la boca), el ceño contraído. El cuello da la camisa, las uñas, el anillo. El distanciado gesto del cine. La ficción. El vacío.

Detrás un joven, el mismo cuello, tal vez su hijo muerto en dudoso accidente cinco años después.

Un episodio del presente argentino

Künstlerhaus, Wiener Festwochen

Cuerpos... se desarrolla en una cooperativa de un pueblo de la provincia de Buenos Aires (Ravino). Pueblo plagado de calamidades, alteraciones naturales, animales ahogados, y donde, además, no se permite ver los cuerpos de los muertos; a los deudos solo se les entregan fotos. Restos humanos en el sótano.

Restos humanos en el sótano (*Menschenreste im Keller*)

Der standard. Viena, 2000

Formas y hechos mínimos, azarosos, insignificantes, pero que reunidos dan la impresión de querer significar algo: el humo, el aire irrespirable, los ventiladores, la botellita de agua de Aurora, sus ataques, la asfixia, la rata colgando de un alambre, la exaltación de las bocas.

Anja Dürschmidt en *Theater der Zeit* (Heft Nr. 6)

Uno de los temas principales de *Cuerpos A banderados* son los cadáveres que se niegan a ser restituidos a sus deudos, y los familiares a quienes no les es posible despedirse de sus muertos. Son temas que nos hacen pensar en un primer momento en los desaparecidos de la dictadura militar. ¿En qué contexto quisiera usted que se entienda su obra?



Theater der Zeit
Beatriz Catani
(Un) beflaggte Körper

Mi respuesta en ese momento fue que la idea de cómo representar un cuerpo cuando el cuerpo no está es más amplia que la dictadura militar pero quizás sin esa vivencia no me hubiese sido posible pensar esta obra. Sin duda estuvo presente Antígona y la imposibilidad de dar sepultura a Polinices.

Leo ahora en las memorias del público de la obra: “Hombre muerto y envuelto en un plástico cayendo por una canaleta” y pienso en las imágenes del 2020, y se me resignifica la pregunta que Anja Dürschmidt me hacía en el año 2002 para la Revista *Theater der Zeit*, en el número que se publicó también el texto completo de la obra.

Precisamente Agamben nos advierte que las consecuencias del aislamiento, al llegar en el presente a la inhibición del acompañamiento de los familiares

en los velorios y entierros, producen una absoluta novedad. Dice que esto no ocurría en la civilización Occidental desde Antígona.



Fragmento de obra:

-
- AURORA: –Perdonarte ¿qué?, específicamente ¿qué? Yo podría conseguir otro marido, otro hijo, pero otra hermana, otra hermanita ya no podría tener nunca.
- AMINA: –Eso me parece que lo leí en Antígona. (A-ntígona, es raro, pero se semeja con A-ngeles).
- AMINA: –Pobre, no le va a quedar nada; ni foto. Nada. No sabés el pelo que tiene esa mujer, natural, voluminoso, mullido... es una pena...
- AURORA: –No, ni siquiera la foto... el cuerpo se lo hubiesen sacado lo mismo.
- AMINA: –Pero la foto le correspondía, para la ceremonia... eso se respeta. Todos se quedan con su par de fotos.
- AURORA: –Al final es más higiénico, ¿no?
-



Monumento improvisado en Plaza Mynttorget, Estocolmo.

Memorias del público: “Hombre muerto y envuelto en un plástico cayendo por una canaleta”.



Ecuador, 2020.



Programa. III Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), 2001.

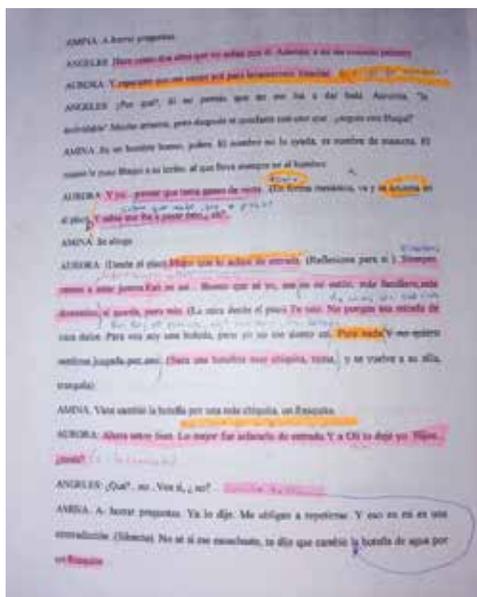
CANTILAR

El término “cantilar” –cuya procedencia latina se vincula a melodías– hace referencia según George Steiner a la antigua práctica de cantar libros. Memorizar un poema desarrolla una relación personal con el escrito. Sonido y significado también evocan momentos de la vida y personas que se amaron. Esos textos “cantados” se convierten en “presencias reales”... “saber con el corazón” (inglés), “conocer con los labios” (hebreo).

“Grandes espíritus han sobrevivido a la opresión porque sabían de memoria algunos textos.

... Ese logos penetra en nosotros, demasiado difícil o violento tal vez, pero significa que le invitamos a acomodarse en la casa de nuestro ser y que aceptamos vivir juntos”.

George Steiner



Esta es una de las páginas del texto de la obra, conservada aún por la actriz Susana Tale.

Cantilar, así sucede con los textos dramáticos –como una poesía que se sabe de memoria por su musicalidad–, un “saber a la espera”, una memoria que conlleva el tiempo y muchas veces el sufrimiento.

LAS TRES ACTRICES



Las tres actrices. Tres miradas. Solo una mira a la cámara. La otra la esquiva. La otra baja los ojos. ¿A quién mira? La pared de Pals al fondo me advierte estar en el Teatro Princesa.

Los pelos marcados –desprolijos– sobre las caras. Las uñas pintadas de la única mano que, casi, vemos completa. La mutilación del encuadre. El monograma en el guardapolvo beige. El último botón abrochado de la chaqueta verde agua. La camisa blanca levemente abierta. Las tres sentadas. Un estar.

La simétrica relevancia del pelo. Las presencias. El gusto por Botero de Vicky, ¿Soy gorda? Y preguntas que no escuchamos más.



Mujer con perro, 1998. Carbonilla sobre tela. Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.



¿Fuera de la representación se goza más? ¿O solo se sonríe diferente?
 El cartel indica un idioma que no descifro. ¿Quién sacó la foto? El cenicero a
 primer plano indica el paso del tiempo (ya no se fuma en espacios públicos).
 También el gesto dulce en la cabeza inclinada de la mujer de rosa. (Vicky
 González Albertali, Ángeles en *Cuerpos*, se ahorcó en el año 2016).

EL INICIO



El Escudo.
 Por el pasillo lateral
 se ingresa a la Sala.
 Al frente, la iglesia luterana.

Vicky González Albertali, –volviendo en micro a La Plata después de una clase de actuación en el Sportivo Velazco (dirigido por Ricardo Bartís)– me dijo que un grupo de cuatro actrices buscaba iniciar un nuevo proceso con una directora. Yo estaba escribiendo un texto para dos mujeres. Nos reunimos en casa, Vicky, Susana Tale y Rosario Berman (no vino una cuarta que quizás hubiese complicado el trabajo). Y así, iniciamos. Con la misma facilidad tuvimos la

posibilidad de trabajar en El Escudo, sala que alquilamos a una Iglesia Luterana y que reunía las características buscadas. Piso de madera, paredes con ventanas en increíble correspondencia con lo que había imaginado en la escritura previa. (Prácticamente sólo fue necesario acuñar a una de las ventanas una canaleta que comunicaba al exterior con un pasillo y que permitía el retorno insistente del cuerpo muerto). Fue algo prodigioso: entramos y encontramos de “casualidad” en la Sala un escritorio y una mesita de madera que usamos desde el primer ensayo hasta la última función. Sólo quedaba incorporar al hombre muerto, hablé con Blas Arrese, alumno mío en ese momento. Estaba el grupo y el lugar.

OFELIA Y LA CONFESIÓN DEL AMOR



Ofelia, John Everett Millais, 1852.

Fragmento de la obra (*Las hermanas. Confesión del amor*):

-
- ÁNGELES: –Ofelia tendida en el arroyo... la delgadez como si sólo hubiese un poco de carne bajo el vestido extendido en el agua. Ese instante antes que el peso del ropaje la sumerja... Así te veo ir, los ojos ajenos al peligro, disponible, ofrecida... la provocación en la boca... Quiero tu boca. Nadie te ha querido así.
- AURORA: –Pobrecita, sufriste mucho, el dolor te confunde... cada una por su lado es lo mejor.
- AMINA: –Cada cosa en su cucheta, ya lo dije.
-

¿El amor es un hecho sacrificial?

¿En qué imagen se funda la decisión de amar a alguien?

Ángeles le confiesa su amor a la hermana cuando conoce su sacrificio (ha perdido su hijo). Lo hace con la imagen de Ofelia: “El instante antes de que el peso del ropaje la sumerja... la boca, quiero tu boca” (le suplica).



Aurora acepta el amor de su hermana cuando Ángeles se deshace del cuerpo muerto, única posibilidad de salvarse. Pienso en un film de Ripstein.



Profundo Carmesí de Arturo Ripstein, película de 1996, basada en la historia de Martha Beck y Raymond Martínez Fernández.

Él pensaba estafarla y deshacerse de su cuerpo según su práctica habitual con las mujeres. Ella abandona a sus dos hijos para quedarse con él. Y en ese acto inician la relación amorosa.

MOMENTOS

1. Durante los ensayos el entusiasmo crecía, veía plasmada la obra, entre la escritura en casa y los momentos de los ensayos. Respetando la intuición, o no sé qué situación que se independiza en la escritura, aún recuerdo sorprenderme cuando una de las hermanas le declara su amor a la otra. Lo leí y releí varias veces hasta entender que era una decisión correcta. Recuerdo también momentos en los ensayos de gran felicidad por ir habitando ese mundo, una máquina que tenía su propio funcionamiento.

En todas mis obras hubo elementos de mis hijos, en esta las banderas, metros y metros de los que el menor de ellos llevaba a la cancha.

2. En una función de *El viento que arrasa* (ópera que dirigí en TACEC sobre el texto de Selva Almada), veo a Rosario (Amina) y a Vicky (Ángeles) por azar, simplemente porque habían ido a ver la función, sin que lo supiera o esperara. Hacía mucho tiempo no las veía, y tampoco parecía frecuente se vieran entre ellas, lo viví con una sensación de alegría para las tres. Apenas unos días después me avisa un amigo que Vicky se había suicidado. Casi al modo de Ángeles en la obra, ahorcándose.

3. Durante el año 2000 hicimos funciones viernes y sábados en el C.C. Recoleta. Decidimos hacerlo en combi (íbamos con nuestras ratitas también) y contratamos a la maravillosa Negra, una conductora que venía desde Quilmes. Recuerdo un día de junio en el que la AU. Bs. As. - La Plata estaba colapsada. En la cercanía del peaje de Hudson miles de personas se reunían para despedir a Rodrigo (cantante popular muerto en un accidente en ese paraje en junio del año 2000).



Santuario a Rodrigo en el km 25 de la AU Buenos Aires. La Plata, lugar donde se accidentó y murió el cantante el 24 de junio de 2000.

EL DINERO



El billete de 5 pesos (con la imagen de San Martín joven) apareció en 1998, representando, por la ley de convertibilidad, 5 dólares. Cuando salió de circulación, en el año 2019, su valor equivalía a seis centavos de la misma moneda según la cotización para la compra en el Banco Nación (\$81,9).

El billete se corresponde con el estreno de *Cuerpos A banderados* y su cancelación con las últimas funciones de *Cosas como si nunca*.



Se lee "Banco Central de Supermercado Crisol", numerado y con filigrana, y con figuras reconocidas de la comunidad china. Billete utilizado durante el año 2020 por supermercados chinos como forma de cambio, ante la falta de circulación de monedas.



Carta y sobre de la Fundación Antorchas donde se comunica el otorgamiento de la beca, 1999.

Se aclara en la carta recibida que el monto del subsidio disminuyó a \$7.000 (en vez de los \$10.000 propuestos inicialmente) en función de otorgarse un mayor número de becas por el nivel de las presentaciones recibidas.

En Noviembre 2020, según dólar oficial, significaría \$630.000. A inicios de 2023, siempre según dólar oficial, significaría \$1.386.000.

Mientras que en 2020, por su plataforma online, el Instituto Nacional de Teatro establece para Subsidio para Producción de Obra \$127.970 como monto máximo asignado.

Y en 2023, por su plataforma online, el Instituto Nacional de Teatro establece para Subsidio para Producción de Obra \$362.796. Mientras el Fondo Nacional de las Artes publica el llamado a Becas de Creación por un monto máximo de \$200.000.

LOS DIARIOS DURANTE EL PROCESO DE ESCRITURA DE CUERPOS

La increíble fascinación de encontrar en artículos periodísticos desplegarse las realidades más inverosímiles de la obra:



Los cuerpos de tres niños quemados vivos en la noche del domingo por extremistas protestantes fueron enterrados ayer en Irlanda del Norte, en el momento más trágico desde los acuerdos de paz de abril ("Adiós a los niños en Ulster", *Página12*, 1998).

La muerte de los niños, la crueldad en sus cuerpos pequeños. Una noticia sobre la matanza en Ulster mostraba el entierro en pequeños cajones blancos, al modo en que se relata en Cuerpos sucede con el hijo de Aurora.



"El sur de EEUU está cubierto de humo", diario *El Día*, 1998).

Cuerpos se desarrolla en una Cooperativa de un pueblo de la Provincia de Buenos Aires, (Ravino), un pueblo precisamente plagado de calamidades, alteraciones naturales, animales ahogados, donde no se permite ver los cuerpos de los muertos y el aire es irrespirable.

Por M.F.C.
Desde Nueva York

▲ Confirmado: existe vida después de la muerte. Pero es una historia algo más truca- lista que aquella tradicional, acerca de paraisos. Se trata en realidad de un bebé que está en camino, fruto del espermatozoides del cadáver del papá y de un óvulo de la doliente mamá. Esto acaba de ocurrir en California, estado que es un laboratorio de punta de la medicina reproductiva y sus inabundantes rarezas. La noticia, publicada esta semana por la revista *New Scientist*, ha conmocionado al mundo de la medicina y al de las experimentaciones en fertilidad pues si bien la extracción del espermatozoides de cadáveres para ser congelado ya se había practicado, ésta es la primera vez que se usa en fecundación y que resulta en un embarazo. El experimento plantea la necesidad de regular con legislación apropiada las extracciones de tejido postmortem, sostuvo un experto en bioética, a fin de evitar que se manipulen los cadáveres ignorando la voluntad de los señores antes de convertirse en difuntos.

La mujer que se embarazó en el primer mes de embarazo, pidió que su identidad se mantenga en el anonimato hasta que hayan transcurrido por lo menos los tres primeros meses de su estado. Se supo, no obstante, que la viuda está cerca de los treinta años y que el marido, residente de Los Angeles, era algo mayor y murió repentinamente por una reacción alérgica. La pareja no había tenido hijos. Después de la muerte, la esposa pidió que sacaran espermatozoides del cadáver y que lo conservaran.

El médico Capry Rothman, director del Centro para la Medicina Reproductiva del Century City Hospital de California, y un equipo de especialistas fueron los encargados de realizar la extracción del espermatozoides, localizado en el epidídimo, tubos que están detrás de los testículos en el aparato genital masculino.

No es la primera vez que Rothman realiza esta operación en un individuo. La ha hecho por lo menos una docena de veces desde 1978, año en que llevó a cabo la primera extracción en un hombre



Tras descongelar el espermatozoides, se logró fertilizar uno de los óvulos de la viuda.

“Se puede crear tejido reproductivo de un hombre sin su consentimiento”, cuestionó un especialista.

California hizo real lo de la vida tras la muerte

Tras sacar el espermatozoides de un hombre muerto los médicos lograron que su viuda quedara embarazada. Se plantean objeciones éticas.

hice para que la familia tenga esperanza y se sienta un poco mejor”, dijo el médico en una entrevista reciente. Luego de haber sido descongelado, el espermatozoides se inyectó en óvulos de la viuda y uno de estos óvulos fecundados fue exitosamente implantado en el útero. Se prevé que este caso intensificará los reclamos para que las nuevas tecnologías reproductivas se sometan a una regulación

llevada a cabo. Existe una ley, el Acta de Fertilización Humana y Embriología, que exige que un hombre dé un consentimiento escrito para que se use su espermatozoides después de muerto. En el único caso parecido al de la viuda de Los Angeles que se conoce, la inglesa Diane Blood, una viuda de Nottinghamshire, consiguió usar el espermatozoides de su marido, que había sido extrai-

do cuando él estaba en coma, aproximadamente después de una dura batalla legal, cuyo triunfo le permitió llevar el espermatozoides a Bélgica para la inseminación. Rothman coincide con Caplan en que debe haber una legislación que controle el uso del espermatozoides de los muertos. Pero considera que poner límites a la extracción puede imponer nuevas aflicciones a los deudos. El experto en fertilidad acepta que no siempre los procedimientos son correctos. Si el muerto claramente no quería tener hijos —por ejemplo, si tenía una vasectomía—, Rothman aclara que él se negaría a extraer espermatozoides.

Diario El Día, 1998.

La posibilidad de crear vida tras la muerte, un experimento científico que venía a avalar nuestra propuesta.

Fragmento de la obra:

ÁNGELES: —... Hacer algo juntas, que no nos puedan separar... a ver... ya sé: tengamos un hijo. Un hijito.

AURORA: —Y yo que te creía coherente... que pensaba que podía confiar en VOS...

ÁNGELES: –Claro que pienso, el esperma de un hombre muerto sigue siendo fértil, es decir de alguna manera está vivo.
AURORA: –Semen de un cadáver. ¿Decís?
ÁNGELES: –Amina también lo dijo, como el pelo y las uñas son tejidos, que...
AMINA: –Ley de sobrevivencia celular, ya lo dije.

...

ÁNGELES: –Una vez que consigamos el semen de Oli, lo inyectamos en un óvulo nuestro y una vez fecundado, es fácil, lo metemos en el vientre de ella, de Amina.
AURORA: –No sé si entiendo.
ÁNGELES: –De ahí, ahí... extraemos esperma de Oli, del epididimo, unos tubitos que están atrás...
AURORA: –De los huevos, decilo.
ÁNGELES: –Sí... de ahí...

...

ÁNGELES: –No los toques tanto. Tanto, tanto...
AURORA: –Se hace así... hay que apretarlos un poco, estimularlos. Darles un poco de calor... ¿Tanto?
ÁNGELES: –Tanto, sí tanto... Bueno ya está, basta. Vamos al óvulo.
AURORA: –¿Mío o tuyo?
ÁNGELES: –Mellizos.
AMINA: –Descomprimir la uretra.
AURORA: –¿Qué?
AMINA: –Lo primero es hacer pis.
AURORA: –¿Te parece?
ÁNGELES: –Agachate y dame la mano. Tranquila... psh, psh...
AURORA: –Decís pavadas... necesitamos un médico, no nos queda tiempo... qué triste final, morir solas, acá, ignoradas, ahogadas de humo, sin que nadie lo sepa, sin rastros, sin pisadas, con la cabeza pelada y las piernas mordidas, en este encierro, destierro, perro...
ÁNGELES: –No te hagas la profunda y meá.

LAS RATITAS DE LA OBRA



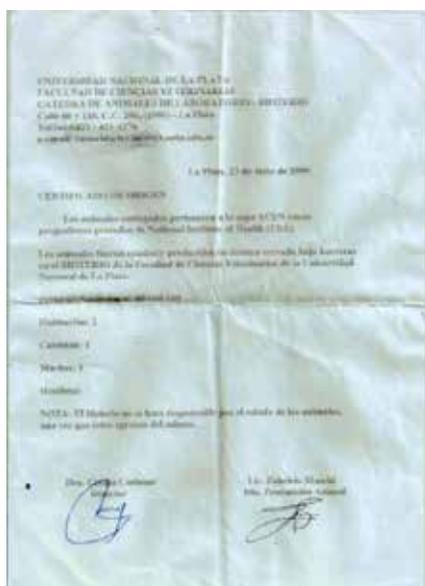
Ensayo en *El Escudo*, foto del diario *El Día*, 1998.

Memorias del público:

“... las ratas, el chirrido de las ratas”.

“Ay mis ratitas son lo más parecido a mis hijitas”.

“Ratas, humo, cigarros, mujeres...”.



Certificado de Salud de las ratas actrices.

En el certificado de origen de las ratas se lee que corresponden a la cepa ACI/N y que sus progenitores proceden del National Institute of Health (Instituto Nacional de Salud de EE.UU.), criadas en bioterio de la Universidad Nacional de La Plata.

Así pudimos viajar en avión a Córdoba y otras ciudades del país, y presentarlo ante denuncias, incluso penales. Fuera del país no se aceptaba la cepa. Cada país trabaja con su propia importación de cepas.



El lugar donde la rata muerta aguarda entre funciones de la misma semana (en casa, en la heladera).

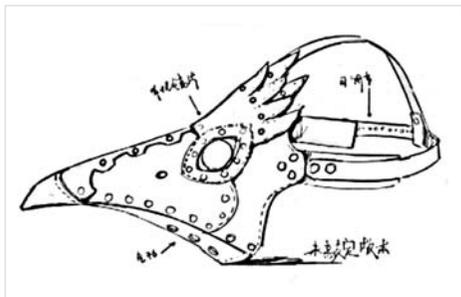


En *El triunfo de la muerte*, de Pieter Bruegel, el viejo, la amplitud de la tabla, las diversas escenas, los detalles, recuerdan al Bosco, pero los seres fantásticos dejan lugar acá, en 1562, a la proliferación de esqueletos.

Las plagas, las ratas en el centro de la ficción.

Curiosamente hoy (las plagas, las ratas) como en el Siglo XIV vuelven a estar en centro de nuestras vidas, de las vidas de más de dos terceras partes del planeta.

La ficción, la historia, la realidad ¿son tan distintas? “La realidad como tejido de ficciones”, algo así dice Piglia.



1347 - Peste negra / 2020 - Coronavirus



EL ENCIERRO 1 (2020)

Memorias del público:

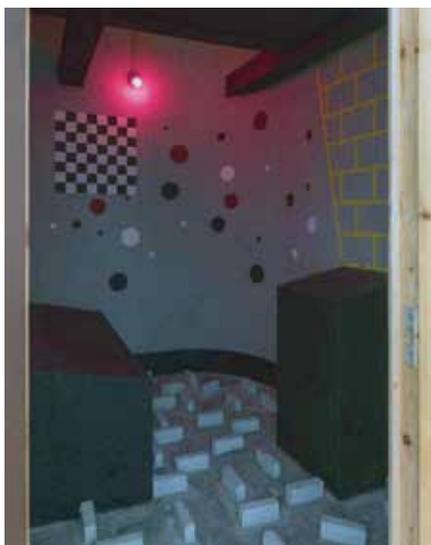
“Estoy encerrado junto a dos mujeres de uniformes grises. Una fuma mucho, como mi padre, murió fumando. Ventilador de fondo. Le echa humo a una rata encerrada en una pecera. Encerrada como nosotros”.





A partir de las 00:00 del 20 de marzo se decreta en Argentina el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio. Las dos terceras partes del mundo viven experiencias de confinamientos similares.

EL ENCIERRO 2 (LAS CHEKAS)



Celdas del Frente Popular durante la Guerra Civil española. Reconstrucción de la cheka de tortura psicotécnica (1937-1939), en la iglesia de Vallmajor, Barcelona, 2003. Colección MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo), Badajoz, Consejería de Cultura de Extremadura.



Vasili Kandinski, la Bauhaus, Luis Buñuel el arte en función de la tortura, recreación de las celdas del Frente Popular en la guerra civil española, Las Chekas ¿Cuál es el piso?



El domingo 19 de julio de 2020, en la plataforma Mubi dan el film *Lola* de Rainer Werner Fassbinder y distinguió la misma luz y el mismo fondo opresivo. En el segundo fotograma, Schukert el promotor inmobiliario y dueño del cabaret –donde canta Lola– parece estar sacándole una foto, como yo saco ahora a la pantalla.



En el fotograma se lee “No es nada tuyo” (Schukert), “Sí, yo te pago” (Lola).

La tensión de los cuerpos, el gesto, la forma en que visten, el color, las palabras. Fassbinder nos pone delante la esencia de una relación y también la dimensión de una época.

UN PROGRAMA, UNA HISTORIA

La imagen es misteriosa tanto en su revelación como en su origen. Creo fue Susana quien la propuso como programa de *Cuerpos*.

Se cree estuvo inspirada en *La Dama del baño* de François Clouet. La tradición dice que son los retratos de Gabrielle d'Estrées y su hermana. Gabrielle fue amante del rey Enrique IV de Francia y madre de tres de sus hijos, murió –posiblemente– envenenada el 10 de abril de 1599, embarazada de seis meses. Una especulación más. Los tres bastardos dan origen a la Casa Borbón-Vendôme.



Gabrielle d'Estrées et une de ses sœurs. Autor desconocido de la Escuela de Fontainebleau, c. 1594. Óleo (96 x 125 cm). Louvre, París (Francia).



Dama en el baño, François Clouet. c. 1571. Óleo sobre tabla (92 x 81 cm). National Gallery (Washington).

Dos hermanas, como en la obra, una rubia (Gabrielle, Aurora, Susana) y una castaña (la hermana de Gabrielle, Ángeles, Vicky). En un gesto sensual Gabrielle le pellizca un pezón (se lo lee como una forma enrevesada de decir de su embarazo). Algunos de los temas de la obra: el erotismo entre hermanas y la maternidad.

Al fondo, podemos ver a una mujer cosiendo. Tres en total, como en la obra. Las tres muestran, ejercitan, mueven su mano izquierda. Y más atrás, una pintura.



Después de la presentación en Viena, las actrices (Susana Tale y Rosario Berman) desde París mandaron esta foto en gesto similar (Tumba de Alejandro Dumas).

LA MODA

Un juego con Gonzalo Giacchino: cuando estaba ensayando *Cuerpos* un amigo en común (Matías Vértiz), me propone que Gonzalo sea mi asesor personal de vestuario. Me encanta la idea. Y no sucede. Como reparación le propongo ahora dibuje el vestido que recuerdo usé para el estreno de *Cuerpos* y el que él me hubiese sugerido.

Es curioso recuerdo nítidamente el vestido que usé en el estreno de *Cuerpos* en la Sala de El Escudo (1998) como el que usé en el estreno de *Ojos* en el Teatro del Pueblo (2001). Y no recuerdo ningún otro. También extraño: ninguno de los dos era de color negro, quizás por eso pueda recordarlos.

Datos para Gonzalo: vestido tejido rosa (un tono más bajo que fucsia), cuello redondo (o con un escote de forma redondeada), mangas cortas, (llegando casi a los codos), falda con algo de vuelo, y un largo apenas arriba de las rodillas.

En realidad la idea era que dibuje sólo los vestidos, sin embargo Gonzalo, decidió tomar el trabajo de dibujarme también.

Ya conocimos su talento, su gusto por el detalle, cuando finalmente pudimos trabajar juntos en *Cosas como si nunca* (2018) donde además del vestuario de la obra y la película se ocupó, junto con Inés Raimondi, de la realización de los cuadros del Pintor Naturalista Albert Berg.



Dibujos de Gonzalo.

Estos son los dibujos que me manda. El que fue (casi exacto) y el que me hubiese propuesto.

Me manda también este dibujo con el siguiente texto: “No logro una expresión tuya que amo, una mirada intensa, afilada, perfeccionista.”



La frase con la que describe mi mirada es exactamente como me gustaría ser mirada. Gracias Gonza y a quienes me permiten constituir mi mirada.

“Solo existo a través de los ojos de los otros.”



Entrevista a Eduardo Coutinho (documental *Banquete Coutinho* de Josefá Veloso, 2020).



Cuadro del pintor naturalista Berg ardiendo en un campo de Casbas (2018).



Vicky y Paco, su bebé de meses en Viena.

“Nació un poco antes de la gira y no le aceptaban el nombre ‘Paco’ (no quería ponerle Francisco) y tuve que presentar un escrito en el Registro Civil para que no se nos cayera el viaje”, cuenta Susana.

Lo bueno de tener abogadas en el grupo.



Impermeable usado en *Canon Perpetuo* (Quico García, 1998) colgados en una instalación en el hall central del Teatro Princesa de La Plata. Teatro recuperado por Quico en el año 1992 y donde trabajé hasta su venta en el año 2018.



Uno de esos impermeables usó Vicky en la función para programadores del Wiener Festwochen, para no dejar en evidencia su panza de seis meses.

Converso con Susana Tale, actriz de *Cuerpos A banderados*, acerca de la moda. Me dice:

“... También me acuerdo de medias tuyas y mías de muselina de colores, y otras estampadas con arabescos negros que entonces eran novedad (me acuerdo que un tipo me saco fotos en la calle una vez porque pensó que me había tatuado las piernas). Vicky usaba las musculosas con la cintura al aire, me parece que se empezaba a ver eso de mostrar la panza... Y una campera de cuero negra corta, tipo chaqueta de Ona Saez (todavía la tengo). Rosario tenía una marrón. OHHHH, ¡glorioso!”

Por momentos su recuerdo se centra en las camperas (una negra que aún conserva).

En la misma época pienso que Ubaldini era elegido diputado del P.J. Recuerdo a una periodista (que ante un paro general al gobierno de Mauricio Macri) dice que “la emblemática campera de cuero negra la tiene el hijo del sindicalista”. La viuda la corrige, las camperas eran treinta y siete y las tiene ella.

La campera me lleva a Fassbinder, la chaqueta con las letras pegadas de FOX, el nombre del protagonista que interpreta en *La ley del más fuerte*. (*Faustrecht der Freiheit*). Un trabajador que gana la lotería. Su novio (hijo de un importante empresario) lo estafa, le quita todas sus pertenencias y lo abandona. En el final de la película cae muerto en una estación por sobredosis. Una imagen del despojamiento que aún me conmueve: dos niños –no mal vestidos– saquean su cadáver, revisan sus bolsillos y por último se llevan su campera.

1998. La moda y sus derivas



Campera de Susana Tale (actriz de *Cuerpos A banderados*). Saúl Ubaldini, diputado del PJ y una de sus treinta y siete camperas. Las camperas de Fassbinder. *Fox y la ley del más fuerte* (secuencia final).

LAS MUERTES EN LA FICCIÓN

Fragmento final:

-
- AMINA: –No es prudente que te vayas, llevándote a tu hermana así.
ÁNGELES: –Así ¿cómo?
AMINA: –Se murió. Se ahogó, bah. Como mi ratita. “Tode Des Ertrunkens”.
ÁNGELES: –¿Qué decís?
AMINA: –“Muerte por ahogo”, lo que sentencia el padre al hijo en *La Condena de Kafka*.
ÁNGELES: –Y el hijo se tira al río...
AMINA: –Se arroja.

Se miran un tiempo. ÁNGELES, sube con dificultad por la canaleta, y se arroja. Queda su cuerpo colgando.

- AMINA: –Mis ratitas caray... son lo más parecido a los hijitos... *(Canta.)*
-



Imagen final *Cuerpos A Banderados*.



Imagen final *La ley del más fuerte* (fotograma).

Las piernas de Ángeles colgando, la sombra en la pared, las piernas de Amina enganchadas a la silla en la que se desplaza. Las piernas de Aurora, rígidas y paralelas

En el piso, los restos. Las ratitas moviéndose.

La estación de trenes. Sobre un costado, las piernas de Fox en flexión, recogidas, el cuerpo vuelto sobre ellas y oculto. Las superficies brillantes, el vacío, queda solo su culo mirándonos para siempre.

PRESENCIAS NECESARIAS

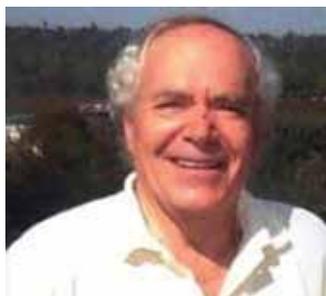


Gabriel Bañez, escritor platense. Fundador de la Comuna Ediciones. Director de la Sección Literaria, Diario *El Día*. Autor de *La cisura de Rolando* (Premio Internacional de Novela Letra Sur), *Los chicos desaparecen*, y *Jitler*, entre otras novelas.

Gabriel Bañez. Así lo recuerdo con un gesto hermético y a su vez bondadoso.

Hacia 1997 pienso iniciar un taller con Gabriel. Tenemos una conversación decisiva. Me dice que lo primordial en estos casos es saber sobre qué se quiere escribir. Me fui de su casa animada, yo lo sabía, sólo tenía que ponerme a hacerlo. Con el tiempo dudé de esa afirmación, de la necesidad de tener un saber consciente y no precisamente un deseo. O solo un deseo. Lo concreto es que esa charla, esas palabras me dieron alegría y la confirmación que necesitaba y empecé a escribir *Cuerpos A banderados*.

Seguimos en contacto de alguna manera hasta que se ahorcó en el año 2009.



"Destacado humanista e intelectual brillante, especializado en filología y lingüística con una reconocida trayectoria académica en la Universidad de Santa Bárbara (California) y en el ámbito local". Diario *El Día*, Obituario.

Roberto de Souza. Nos conocimos con Roberto en una función de *Cuerpos A banderados*, en La Plata, en el año 1999. Murió inesperadamente mientras presentábamos *Finales* en el Kunsten Festival des Arts, Bruselas, en el año 2008.

En la foto, apenas un fondo, un gesto de sonrisa, una idea de austeridad, quizás de esencialidad.

Muy querida Beatriz:

Después de trabajar desde las 5 de la mañana del domingo 21 de julio hasta las 2 de la mañana del lunes 22, sólo con pausas para comer, terminé con la ponencia que me había propuesto presentar a la GETEA. El plazo para la entrega vencía ese mismo lunes. No podés imaginar los trastornos que surgían a cada momento. El ómnibus de la “Costera” que tomamos a las 8 de la mañana tuvo un percance en la autopista; los otros ómnibus que aparecían no tenían capacidad para recoger a los pasajeros, de modo que estuvimos mucho tiempo a la intemperie. Cuando Carlos y yo logramos subir, fue para viajar, obviamente, de pie.

Cuando llegamos a la sede de la GETEA, en el edificio de la Facultad de Filosofía y Letras, en la calle 25 de mayo, descubrimos que la recepción de trabajos era de 15 a 19. De modo que nos fuimos a Palermo Chico, donde recogeríamos a una prima de Carlos, para almorzar juntos. Dejamos a la prima de Carlos en su casa y fuimos otra vez a la Getea, donde nos recibieron los trabajos. De allí al Obelisco, y a tomar el 67 para Constitución. Otra vez, gran espera. El tercer ómnibus que pasó y nos recogió sólo tenía un asiento, que le cedí a Carlos. Misión cumplida. El trabajo, cuya lectura no debe pasar de los 15 minutos, se llama: “Parir la muerte: Estructura y significado del espacio. Cuerpos A banderados, de Beatriz Catani”. Creo que sólo me satisfacen el título, algunas notas:

La número 3: “Beatriz Catani, dramaturga, actriz, directora, docente, nació en La Plata - Argentina - en 1955. Su talento, lucidez y fecundidad la señalan como una figura paradigmática del teatro argentino actual”,

Y la 12: “Dejo constancia de mi agradecimiento a Beatriz Catani, quien generosamente me transmitió información necesaria para la redacción de este trabajo”; y la observación final:

“Cuerpos A banderados, a partir de estrategias discursivas, juegos de signos, flujo de babas y orina, uso de animales vivos en escena, desterritorializa la expresión oficial, subvierte el lenguaje de la autoridad, cuestiona el hecho mismo de la representación y la palabra, a la que le asigna un nuevo estatuto.”

Dispongo de tanto material y borradores, que, autoproclamado exégeta oficial, tendré que pensar en proyectar un libro sobre tu obra.

Besos.

Roberto

Así lo escribió Roberto, con esos cambios de letra y un estilo. Cada mail podría ser un cuento, el valor del detalle.

Nunca conseguí acceder a esa ponencia que presentó en la Getea, cada vez que se lo pedí, con vergüenza casi, rechazó la posibilidad de que conozca ese texto. Sin embargo esa reflexión que desliza...



Frie Leysen, fundadora del
Kunsten Festival des Arts.

Frie Leysen. Frie y el cigarrillo extra fino en la mano. Los demás son detalles, como la solapa de la campera de cuero apenas levantada, las marcas de arrugas en la cara, el pelo blanco, la elegancia del gesto, como una inhalación pienso. Sí, un gesto elegante y firme como una inhalación.

El fondo difuso (borroso) de un tiempo que se desvanece y la figura nítida en contraste. Los anillos curvos y las líneas rectas. Las líneas simples.

Los ojos sesgados, entreabiertos. Se vislumbra el peso de una mirada que atraviesa distancias.

Frie vio *Cuerpos A banderados* en Viena y *Ojos* en Hannover y ahí nació una relación de complicidad y alegría entre nosotras. Defendió mi trabajo, vino a La Plata, siguió mis procesos de ensayo, compartimos cenas y almuerzos cada vez que viajó a la Argentina, siempre interesada en lo que estaba produciendo.

¡Salud Frie!



Quico García, director de teatro y cine,
fundador del Teatro Princesa.

Durante mucho tiempo no pude mirar esta foto. No entendía por qué. El grado de presencia de esa imagen me perturbaba.

Ahora pienso que esta foto es del año 2000, conocí a Quico de modo personal en 1999, y esta es la imagen exacta de Quico para mí. Es en el Festival Internacional de Venezuela, conversando seguramente sobre *Canon Perpetuo*.

El brazo levantado, la mano expresiva, la mirada hacia un público que se presiente. Las demás miradas, los demás cuerpos convergen hacia él. Un centro. Quico hipnotizaba.

En octubre de 1999 compartimos una entrevista para una revista que nunca salió (*Fuentes de la Cultura* se iba a llamar) en el Pasaje Dardo Rocha. Llegué de Buenos Aires, Quico ya estaba, tomamos algo esperando al resto y se fue generando una corriente de afecto, de cercanía estética entre nosotros. En el transcurso de la aburrida y pretenciosa charla, Quico tomó una botella entera de Johnnie Walker. La entrevista fue volviéndose extraña y hasta cómica a partir de sus certeros exabruptos y sus cada vez más directas insinuaciones hacia mí.

Me fascinó.

Rompió todo acartonamiento, dejó expuestos a todos y me enamoró.

A pesar que no acepté irme con él a su dacha o finca rusa (como la llamaba) y que estuvo (después supe) unos días en cama recuperándose, caí desmoronada ante sus formas. Alguien de los presentes me dijo tenés que escribir sobre esto, yo no contesté, ya estaba en estado de gracia. Lo hago ahora por primera vez.

A mi amor, Quico.

LA BOTÁNICA DE LOS FANTASMAS (LOS REFLEJOS)



Material fotográfico de *Cuerpos A banderados* intervenido en colaboración con Sebastián Pirone y Luis Migliavacca.

Christ Marker dice (en su film *Las estatuas también mueren*) que las cosas mueren cuando no hay sobre ellas una mirada viva.

Esta frase fue de algún modo el aliento para que durante el año 2020 (en época de confinamiento) junto a mi hijo Sebastián nos propusiéramos realizar series fotográficas de reflejos a partir de algunas imágenes de las obras de origen. Intervenimos entonces la casa, creando sitios sobre diversas superficies translúcidas y espejadas que nos permitieran proyectar las imágenes con juegos de superposiciones y combinaciones variadas.

Precisamente con ese material de reflejos (de imágenes sobrevivientes al incendio) se conforma el primer capítulo de la serie.

Dice Cornago: La imagen inicial, tomada de la escena del incendio del granero al comienzo de *El espejo* de Tarkovsky, de 1975, funciona como *leit motiv* sobre el que se vuelve en varios momentos. Los personajes de Tarkovsky, de espaldas, extasiados ante el resplandor de las llamas sintetizan el gesto de interrogación y extrañamiento, de pérdida y búsqueda de todo el archivo.

En el audiovisual una voz off describe la capacidad de la mirada viva de conferir materialidad a los fantasmas.



Capítulo Uno, de Beatriz Catani (Edición: Luis Migliavacca / Música: Ramiro Mansilla Pons)

Texto:

Últimamente pienso que una obra se hace sólo para que quede un reflejo.

Se prepara largamente, se ensaya, se muestra y se desvanece. La obra, que es una condensación de trabajo y tiempo, se desmorona —se derrumba— para que quede un reflejo. Quizás agotada por su propio peso, como el gigante Atlas, al borde siempre del derrumbe.

La botánica de los fantasmas.

La obra, como el gusano de la mariposa, es una fase necesaria en el proceso vital. Sin la presencia de origen no hay espectros que nos visiten.

El reflejo contiene sujeta aguanta porta (lleva en suspensión) el alma de las obras. Basta proyectar la luz justa sobre un espejo, para activar la mirada que ahora vuelve sobre ellas al espacio donde duermen y respiran.

¿Dónde duermen los fantasmas? Quizás acá. En esta casa.

Entonces, en esos bloques evanescentes, los reflejos, en esas imágenes trastocadas, invertidas en el espacio y en el tiempo, se nos ofrece la obra en su buena forma.

Cuando las personas mueren se vuelven historia dice Chris Marker, las estatuas, arte Es la botánica de la muerte, (la cultura). Las cosas mueren, (dice), cuando no hay sobre ellas una mirada viva.

Es la botánica de los fantasmas.

Cuando la obra se deshace (siempre hacia adentro), en una implosión muda, los vapores configuran (ese) otro estado que, por momentos, entrevemos en los reflejos (a veces). Para percibirlo hay que ir detrás del médium que nos acerque —a tientas—. Vislumbrarlo o inventarlo. Hacer nuestra invocación.

Imágenes supervivientes del incendio, (Imágenes) a contrapelo, invertidas, deshechas, (que) necesitan de la mirada viva para activarse y la mirada viva necesita traspasar el grano, recorrer el tiempo hacia el objeto que no está.

Recorrer el tiempo desde el alma a la materialidad.

Ir a tientas, en un mundo frágil como una sesión de espiritismo, tenue y provisorio, ocasionalmente podremos vislumbrarlo, y podrá volver a diluirse. Es el instante que cada persona puede penetrar su propio misterio y dejar que el fantasma nos visite. (www.centrodearte.unlp.edu.ar/notas/la-botanica-de-los-fantasmas-2/)

Después de trabajar sobre la idea de los reflejos de modo concreto y material, también inspirada por un texto de *Cosas como si nunca*, (2018) “La distancia disuelve las caras, después el interior; después queda la invención”, pienso en los reflejos en el interior de las personas y decido invitar a Marcos Migliavacca, Iván Haidar y Agustina Muñoz para que inventen las formas de sus propias memorias, sus reflejos.

Así *La botánica de los fantasmas* se independiza del archivo de *Cuerpos* y conforma un nuevo ciclo con, hasta ahora, cuatro capítulos.

Capítulo Dos, de Marcos Migliavacca*

Proviene de la observación y el seguimiento de años de trabajo –concentrado particularmente en las obras del 2012 al 2015, años de duelo para mí–. Y es en la excelencia del montaje y en la afición al detalle, que se va perfilando una tesis como una nueva ley de la botánica. Lo inconcluso y la invención. (www.centrodearte.unlp.edu.ar/notas/salto-al-bloque-fantasma-la-botanica-de-los-fantasmas-capitulo-dos-de-marcos-migliavacca/)



Capítulo dos, de Marcos Migliavacca.

Capítulo Tres, de Iván Haidar*

Inspirado en la memoria de las primeras obras que vio en su adolescencia, como *Llanos de desgracia* y *Patos Hembras*. La memoria de esas obras y también de su propio inicio. Las impresiones que quedan como marcas, las voces imaginadas, el gesto del recuerdo, la reconstrucción imposible, y a su vez, su casa, su cuerpo, su singular lenguaje y entonces el misterio: la condensación de tiempos diversos en un instante. (www.centrodearte.unlp.edu.ar/notas/lo-que-queda-de-lo-que-fue-la-botanica-de-los-fantasmas-capitulo-tres-de-ivan-haidar/)



Capítulo tres, de Iván Haidar.

Capítulo Cuatro, de Agustina Muñoz* (Edición Natalia Labake)

Una reescritura de su memoria de una obra. En su voz retumban voces de *Cosas como si nunca* y de su propia historia. Una crónica del s XIX, el Teatro Nacional Cervantes, su hijo, su madre joven, sus imágenes. (www.centrodearte.unlp.edu.ar/notas/cosas-como-si-nunca-la-botanica-de-los-fantasmas-capitulo-cuatro-de-agustina-munoz/)



Capítulo cuatro,
de Agustina Muñoz.

(*) Marcos Migliavacca es Licenciado y Profesor en Comunicación Audiovisual (UNLP). Desde 2013 se desempeña como programador del Festival Internacional de Cine Independiente de La Plata FestiFreak. Dirigió entre otros largometrajes *Rocío Recorder* (2013) y *Lucía y los cadáveres en la piscina* (2017).

(*) Ivan Haidar es performer, coreógrafo y director, hace obra de su propia imagen investigando los soportes que sostienen sus diversas manifestaciones, desde performances hasta publicaciones digitales. Su mirada se enfoca en visibilizar la singularidad que los cuerpos tienen en la relación con las cosas, las personas, las ciudades, las materias, lo aparente y lo invisible.

(*) Agustina Muñoz es autora y trabaja como intérprete y realizadora en teatro, cine y performance. Su práctica e investigación incluye diversas colaboraciones con otras artistas en distintos espacios y formatos. Sus obras se han mostrado en Suiza, Holanda, España, Cuba e Irlanda.

2. Fichas realizadas por espectadores de la obra

Registros producidos en la acción *Si yo en silla y el público habla* (septiembre a diciembre de 2019) y aportados por redes sociales y otros medios virtuales durante el año 2020.

SI YO EN SILLA EL PÚBLICO HABLA ES LA ACCIÓN DE INICIO DEL PROYECTO ATLAS

(Del diario *El Día*). “Después de años de ofrecer formas escénicas variadas, Beatriz Catani se sienta a escuchar a su público... Espectadores además grabarán notas de voces y completarán fichas en una acción donde se constituye una cooperativa y se les paga por este trabajo” diario *El día*, Virginia Bruno, 11 de diciembre de 2019.

La acción parte de procedimientos de inversión, el público trabajando y devenido obra y yo misma viviendo la experiencia de ser público de mis obras, de los residuos de mis obras en la memoria de algunos espectadores. Dada esa inversión donde el público trabajaba y yo era su público, se firma un contrato en el inicio con la conformación de una cooperativa, con un monto de dinero asignado a cada edición. El público por votación determinaba la forma de reparto de ese monto. Hubo quienes no querían aceptarlo y quienes pidieron cobrar la totalidad por circunstancias personales. Tal vez, como podría suceder en cualquier cooperativa teatral.



Imagen tomada antes del inicio de la primera acción en la casa de Germán Retola (septiembre de 2019). Así, con el planisferio detrás, junto a Viviana, Juan, Odín (el gato blanco) y Germán, iniciamos este viaje por *Proyecto Atlas*. Nos acompañan también Inés Raimondi (gráfica y espacio), Eliana Cuervo (iluminación), Maximiliano Nery y Romina Lappi (Registro audiovisual).

Memorias del público (fragmentos de las fichas completadas)

Hombre muerto desnudo envuelto en un plástico.

Las ratas, el chirrido de las ratas.

Ratas, humo, cigarros, mujeres.

Mujer fumando sobre la pecera con ratas.

Mujeres con banderas haciendo pis.

Olor a fluido Manchester.

Ganas de hacer pis.

Estoy encerrado junto a dos mujeres de uniformes grises. Una fuma mucho, como mi padre, murió fumando.

Ventilador de fondo. Le echa humo a una rata encerrada en una pecera.

Encerrada como nosotros. De repente un cuerpo abanderado envuelto en una red cae, se desliza de una rampa y permanece en el suelo una eternidad Igual que mis recuerdos.

Yo fumaba en esa época, ahora ya no.

Recuerdo también una mordedura en la ingle.

El olor, lo oscuro de la Sala, la sensación de sótano, la arquitectura del lugar como parte de la obra, la madera de las ventanas, el encierro.

Encerrada como nosotros. Todo esto es un encierro.



Imágenes de *Si yo en silla*.



ALGUNAS DE LAS FICHAS COMPLETADAS

Proy	Atlas	las obras perdidas	Pago entrada
obra vista:		Sala:	
asistió SOLO		¿Guarda aun el programa?	
¿cómo recuerda	COMPAÑADO		
¿recuerda alguna escena en particular? ¿Cuál?			
¿puede precisar cuánto tiempo lo recordó?			

1. Obra: *Cuerpos A banderados*

Sala: El Escudo, 1998-99.

¿Pagó entrada?: Sí.

¿Fue acompañada?: No.

¿Guarda el programa?: Sí.

Aplauso: Primero silencio espasmódico, después no sé.

¿Qué escena recuerda?: La mujer de gris tirando humo a las ratas.

¿Algún pasaje quedó en su pensamiento?: El hombre muerto desnudo. Nunca se movió. Y las ratas, el chirrido de las ratas.

¿Lo llevó a leer o alguna otra búsqueda?: Edgar Allan Poe y Lovecraft son las imágenes que me vienen a la mente.

Escriba una frase: Ratas, humo, cigarros, penumbras, disrupción... siempre desnudo. Tobogán, mujeres, traje gris...

2. Obra: *Cuerpos A banderados*

Sala: C.C. Ricardo Rojas, 1999.

¿Pagó entrada?: No.

¿Fue acompañada?: Sí.

¿Guarda el programa?: Sí

Aplauso: Demorado, tímido, descolocado.

¿Qué escena recuerda?: Fumando le echa humo a las ratas de la pecera. Cuerpo desnudo cayendo.

¿Algún pasaje quedó en su pensamiento?: Cuerpo desnudo cayendo entre unas redes.

¿Lo llevó a leer o alguna otra búsqueda?: Saber quién era la directora.

Escriba una frase: Estoy encerrado junto a dos mujeres de uniformes grises.

Una fuma mucho, como mi padre, murió fumando. Ventilador de fondo. Le echa humo a una rata encerrada en una pecera. Encerrada como nosotros. De repente un cuerpo abanderado envuelto en una red cae, se desliza de una rampa y permanece en el suelo una eternidad Igual que mis recuerdos.

3. Obra: *Cuerpos A banderados*

Sala: El Escudo, 1999.

¿Pagó entrada?: Sí.

¿Fue acompañada?: No.

¿Guarda el programa?: Sí.

Aplauso: Recuerdo mi aplauso confundido.

¿Qué escena recuerda?: La declaración del amor de Aurora a Ángeles.

¿Algún pasaje quedó en su pensamiento?: Primer texto: “Telegrama de Ángeles:

Lo tengo a Oli. Lo encontré. Voy para allá con él. Ángeles. Último texto: “Ay mis ratitas son lo más parecido a mis hijitas”. Mordedura en la ingle.

¿Lo llevó a leer o alguna otra búsqueda?: A buscar a Catani y estudiar con ella.

Escriba una frase: ¡Estoy estigmatizada! Mucho no queremos, no queremos mucho, mucha che, mucha che, no queda bien. ¿Querés que sea tu mamá? Soy una mujer que antes no fui nunca. Más etérea soy. Ay Ay Ay. ¿Alguien sabe qué está pasando?

4. Obra: *Cuerpos A banderados*

Sala: C.C. Ricardo Rojas, 1999.

¿Pagó entrada?: Sí.

¿Fue acompañado?: No.

¿Guarda el programa?: No.

Aplauso: Sentido.

¿Qué escena recuerda?: Mujeres con banderas haciendo pis Hombre cayendo de una canaleta, desnudo y envuelto.

¿Algún pasaje quedó en su pensamiento?: Mujer haciendo pis y hombre envuelto en un plástico. Sensación de incomodidad.

¿Lo llevó a leer o alguna otra búsqueda?: A ver más teatro.

Escriba una frase: Admiración y cariño. Por la pasión y el trabajo a través de los años. Por la búsqueda y el movimiento hacia nuevos lenguajes. Sos una referencia como artista.

5. Obra: *Cuerpos A banderados*

Sala: El Escudo, (creo que el año del estreno).

¿Pagó entrada?: Sí.

¿Fue acompañado?: Sí.

¿Guarda el programa?: No.

Aplauso: Un vago recuerdo de haberlo percibido intenso, aunque no sé si fui yo el que le puso intensidad.

¿Qué otros datos recuerda de ese día (personales, de la obra y del contexto)?:

No recuerdo mucho, solo la sensación de expectativa con la que iba a verla por los comentarios que había escuchado. Creo que era un día frío. Pero no recuerdo mucho más, hoy tengo la sensación de haber sido tomado por la obra y solo me quedan flashes de la misma, la rata (que al principio me costaba ver si estaba viva, si era real o no), ni siquiera recuerdo con quien fui. En esa época estaba terminando o había terminado mi carrera de grado en la Facultad de Artes, comenzaba también mi carrera de investigador dentro de las artes escénicas. Recuerdo vagamente que un tiempo después fui al Princesa a preguntar por el curso de dramaturgia que dictaba Beatriz y hablé con ella, me explicó en que constaba, creo que fui porque Guille Mongan me lo había recomendado y en esa época yo daba clases de Teoría e Historia del Teatro a los alumnos de Historia del Arte que debían cursar el Taller de Escenografía donde daba clases. Sobre esta obra y su época todos los recuerdos se mezclan y se unen como un continuo, se asemejan a un collage, no puedo precisar mucho. Quizás no estaba preparado para verla y eso hizo que me asaltara de sorpresa y me abrumaran las ideas que surgían. Cuando salía de verla me acordé que tuve la misma sensación de adrenalina que tuve cuando vi *Tragedia de una familia guaranga* (Omar Sánchez, 1989) o *Maluco y Canon* de Quico García, u otras obras que me han impactado.

La misma sensación tuve con *Cosas como si nunca*, en ambas obras hoy aparecen como postales, fotos que van pasando. Creo que ver obras de Beatriz me abruma, me asaltan y me toman, siento ser invadido por ideas y sensaciones, es una mezcla de juego intelectual y emocional.

Volví a mi casa después en silencio... en silencio, intentado reconstruir, construir, imaginar, pensar, sentir, repetir, intentar decir de la misma forma, dilucidar la técnica, imaginarme en la escena-escenario, tratar de imaginar que pensaban esos actores/actrices en escena, buscar dilucidar que pasaba por la mente de Beatriz para construir sus obras, Beatriz siempre es un acertijo y sus obras son la solución, o eso creo o eso quiero creer.

¿Qué imagen asocia a esta obra?: El olor a humedad, lo oscuro de la sala, la sensación de sótano, la arquitectura del lugar como parte de la obra, la madera de las ventanas. Creo que esta imagen sintetiza mi experiencia con la obra, el humo del cigarrillo. Yo fumaba en esa época, ahora ya no.

No sé porque lo relacioné con esas imágenes del laboratorio, creo que está ligado al espacio, más que al lugar en sí, aunque siempre que pienso en *Cuerpos* una de las primeras imágenes es la de un laboratorio.



Creo que en mi mente se fijó la rata, el humo, la pecera, los guardapolvos, el espacio arquitectónico de El Escudo, y mi ente construyó laboratorio, por eso siempre pienso que las obras despiertan en el imaginario (colectivo o individual) imágenes muy personales que están atadas a la historia personal. La imagen en particular no sé dónde es, las saqué de Internet buscando espacios que hoy se relacionan con la obra, creo que la imagen une el pasado y el presente de la obra.

ALGUNOS COMENTARIOS EN REDES. AÑO 2020

Alejo:

Yo estudiaba (hagamos de cuenta que eso era lo que hacía) Periodismo y me había negado el teatro. (Pongamos por explicación que la pérdida de alguien muy querido me hacía doler los ámbitos). Una amiga me llevó al “Princesa...” Y todo encajó de maravillas. Ratas y banderas (o no ellas) y cuerpos. Cuerpos muertos que actuaban, humo, olor y una suerte de continuum (¿Se escribirá así?) y de pronto se dan la mano y sale pis... Las ratas se mueren, pero vuelven. Poesía... y abrir una nueva puerta.

Ahora asocio que la obra que hoy me encuentra en el lugar de la dirección también gira en torno a una rata. El absurdo (y la vida) son cíclicos, la poética, supongo, es lo que nos salva.

Alejandra:

¡Y ese olor... fluido Manchester!

Cecilia:

Mezcla de asco y vacío... ¿no se oye nada?

María Paula:

Micromundos de un paisaje de náusea metalenguajes de mujer encierro de humo voluntades enrarecidas fauna humanidad humedad.

María Fernanda:

Vamos a El escudo, dan una obra que quiero ver *Cuerpos A banderados*, le digo a mi ex marido. No es una obra convencional, es de vanguardia –aclaro, conociéndolo un poco–. Entramos, el primer cachetazo fue ese intenso olor a fluido Manchester; en ese mismo instante decidí no mirar más a mi acompañante, sólo sentía su incomodidad y algún comentario mal susurrado: Y las butacas... –su metro noventa, sus piernas infinitas y su estructura mental eran directamente proporcionales–. Empieza mi viaje, el personal, el inefable, la demencia, el afuera y el adentro, desde el exterior un muerto que reincide en la escena, vuelve una y otra y otra vez, lo inerte que acecha, lo cíclico, una mujer que no camina, ¿mujer pez?, fuma, perturba, esas volutas de humo... sobre una rata ¿Somos cobayos? Público-laboratorio-experimento. Las imágenes los textos el olor esa actuación, todo dispara interrogantes placer desconcierto, que no termine nunca deseo. “Jodeme que va a mear en escena?”, creo que escuché. No respondí. Fin. Respiré, exhalé todo el aire contenido. No quería hablar ni que me hablen. Imposible. Faltaba el último comentario: “Al final el negro José Luis era un vanguardista” (el barrabrava del lobo meaba en un árbol en Plaza Italia, lo cruzábamos cuando recién llegamos a estudiar a La Plata)... y la actriz lo había emulado. Principio del fin de otra historia.

Sandra:

Un cachetazo a la mediocridad! *Cuerpos A banderados*. Asco. Ganas de hacer pis y también. Miedo. Sensaciones, sensaciones, sensacionesssssss... pegajoso,

húmedo, penetrante... ¡¡esas ratas!! Ganas de salir corriendo... atrapada, atrapados... bucear más en mí, bucear en mi cuerpo y en sus bucles, sus marcas, sus latidos... ¡¡Coraje!! Cuerpos... somos eso... ¡Inmensa obra, Beatriz Catani! Y luego, *Ojos de ciervo rumanos*. ¡¡Maravillosas!!

NOTAS DE VOZ SI YO EN SILLA EL PÚBLICO HABLA

1. ¿Cómo se sintió durante la función? ¿Se emocionó y/o lo hizo pensar? Precisar lo que recuerde.
2. ¿Hubo alguna circunstancia que llamó su atención el día que asistió a la obra? (en la llegada, transcurso o salida)
3. ¿Recuerda alguna particularidad del día que asistió a verla? (en su vida, en la ciudad, en el país)
4. ¿Recuerda qué hizo después de la obra?

(Audios desgrabados enviados al elprincesahoy@gmail.com)

Gabriela:

Me conmocionó, esa es la palabra. Es una obra que vi hace 20 años y me generó mucha inquietud. No se parecía a nada de lo que venía viendo. Yo era joven actriz no recuerdo qué hice después, seguramente me fui a mi casa. Era una época que iba a ver obras sola o con mis compañeros de actuación. Me impulsó a ver más teatro como el de Fede León. Y la vi actuar también a Beatriz, creo fue después o ya no sé, se me mezclan las fechas, una gran actriz, recuerdo que fumaba fumaba mucho.

Martín:

Estuve atento toda la obra. Durante la función era todo una sorpresa, un espacio no teatral, una disposición escenográfica austera... Y fumaban mucho, mucho humo. En penumbras. Estuve atento toda la obra, me hizo pensar, no me emociono, me generó en algún momento Incomodidad, pero la disfruté de principio a fin. Recuerdo fui con mi actual compañera recién empezábamos (creo) y con mi amigo Stani, que estudiábamos juntos. Después de la obra no sé

qué hicimos. Era invierno, seguramente comentamos la obra en la casa de Stani o de la novia, no sé bien Hacía mucho frío.

En ese momento estaba avanzando en la carrera de arquitectura y dejé más de una materia por el estímulo y la curiosidad de hacer teatro con Beatriz.

Esa obra me partió la cabeza.

Recuerdo El escudo como edificio de estilo, pero no me gustó, era tenebroso.

Matías:

Esto no es teatro. Me sentí confundido, enojado. Conmocionado. No sabía cómo leer la situación. Yo tenía 19 años, venía de Chascomús, conocía un teatro muy tradicional. Ese día me llamó la atención que no era espacio teatral, era un salón de iglesia evangélica. Que nos recibía un hombre petiso, barbudo con barba blanca casi hasta la cintura, medio enano. Y que había mucho olor (después supe que era fluido inglés) en la sala. Me invitó un amigo de Chascomús que hacía de muerto. Me decepcionó. Recuerdo que fui solo y me fui caminando a mi casa, muy confundido, con textos imágenes pensando que “esto no es teatro”. A la semana la volví a ver y varias veces más, hasta empezar a estudiar teatro.

3. Trabajos críticos sobre la obra

Aportados por Óscar Cornago, Horacio Banega, Gustavo Radice y Germán Retola.

ÓSCAR CORNAGO

Doctor en Filosofía y Letras, especializado en Filología Hispánica. Científico Titular en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Su trabajo se ha desarrollado en diálogo con las prácticas artísticas de carácter performativo, la teoría de los medios, la estética y la teoría crítica contemporánea.

Nos sentimos interrogados por una mirada extraña que viene de algún lugar solo aparentemente lejano.

Paseo mi mirada por estos documentos, deteniéndome en algunas imágenes o textos, el rostro de Menem fumando, las impresiones de algún espectador, una foto de un grupo de chicas, que resultan ser las actrices de la obra... Algunos materiales los reconozco; he seguido una buena parte de la obra de Beatriz. Pero tampoco son estos los que más me interesan. Me llaman más la atención los que intuyo por los márgenes del archivo, sin tratar de entender cómo han llegado ahí o qué relación guardan con la obra. Sospechas que detrás de todo debe haber una lógica que se te escapa. Pero te da lo mismo. Impresiones, detalles, miradas. ¿Es esto lo que queda de una obra?

Se me viene a la cabeza una cita de William Gadis que utilicé para otro proyecto de archivo: “¿Qué queda del hombre cuando la obra está acabada sino escombros de disculpa?”. Me parece un juicio cargado de culpa, muy de hombre. Me pregunto si esta necesidad de tener que cargar con el mundo es del ser humano en general, o está construido desde la mirada masculina.

Esta historia comienza con *Cuerpos A banderados* (1998) y terminaría hipotéticamente con *Cosas como si nunca* (2018). Pero esto es solo una ficción operativa (que el sociólogo Buonaventura de Souza Santos llama la monocultura del tiempo lineal y el rigor de un sentido que se impone como el único posible), para sostener otras posibilidades de sentido dentro de este laberinto temporal. El archivo, como ejercicio de reconstrucción imposible de eso que llamamos pasado, no puede estar nunca acabado. Es incompleto como cualquier otro ejercicio de vida.

Nos damos cuenta de esto tan pronto lo abrimos y nos sentimos interrogados por una mirada extraña que viene de algún lugar solo aparentemente lejano. El archivo nos convierte en ficciones de un tiempo pasado. En esa ficción buscamos una nueva capacidad de acción en el presente; no solo desde lo que ya hemos sido, sino de lo que podríamos haber sido. La historia se convierte en un jeroglífico donde estuviera cifrado el sentido de un porvenir. El reto de un archivo es llegar a archivar lo que más se resiste a ser archivado. Llegar a archivar el presente desde el que se está construyendo. Su objetivo es captar no solo el positivo de la historia, sino también el negativo, lo que quedó por fuera de su objeto. Captar sus contextos, memorias incidentales, sombras y accidentes. En definitiva, se trata de utilizar el archivo como un instrumento para mirar el pasado y mirar cómo miramos, una especie de lupa de aumento para descubrir lo que ni siquiera sabemos que estamos buscando. El archivo se repliega sobre sí mismo. Por detrás de las imágenes, entre media de los textos, empiezan a surgir sombras, realidades y ensoñaciones.

“Los desastres que marcan este fin de milenio son también archivos del mal; disimulados o destruidos, prohibidos, desviados, ‘reprimidos’. Su tratamiento es a la vez masivo y refinado en el transcurso de guerras civiles o internacionales, de manipulaciones privadas o secretas.

Nunca se renuncia, es el inconsciente mismo, a apropiarse de un poder sobre el documento, sobre su posesión, su retención o su interpretación. ¿Más a quién compete en última instancia la autoridad sobre la institución del archivo? ¿Cómo responder de las relaciones entre el memorándum, el indicio, la prueba y el testimonio?”

Jacques Derrida, “Mal de archivo. Una impresión freudiana”.

Dejar en suspenso el principio de autoridad de la historia, hacer sentir el vacío sobre el que se sostiene.

En la densidad de ese vacío radica la potencia de un archivo para hacerse cargo no solo de lo que pasó, sino de lo que podría haber pasado o lo que podría estar pasando ahora. Su potencia remite a su capacidad de diálogo con las ausencias, con lo invisible, con lo que aun sin llegar a ser, no dejó de formar parte de la historia.

HORACIO M. R. BANEGA

Docente e investigador de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) / UNQ / UNL. Dramaturgo, actor, director, performer.

El trabajo de la memoria, el conflicto de las memorias.

1. La memoria individual es de corto, mediano y largo plazo. Puede ser episódica o procedimental. Puede considerarse cognitiva, corporal, sensible o emocional.
2. La memoria social se configura, entre otras cosas, por la intersección de generaciones en un mismo trecho temporal. La convivencia en el mismo espacio social de nuestros antecesores con nuestros sucesores configura parte de esa memoria social. La práctica escénica es una práctica social. Comparte la estructura de la memoria social, pero tiene su propia duración y su propio ritmo, como otras esferas o ámbitos finitos de sentido del mundo social, esto es, el mundo del trabajo, el mundo del deporte, etc.
3. El trabajo de la memoria propuesto acá devela posibilidades exquisitas por su complejidad. La posibilidad de conservar materiales y vivencias que podrían desaparecer, la posibilidad de visitar experiencias que se reactualizan al salir de la sedimentación pasiva, la posibilidad de re-escribir lo así sedimentado.
4. Este trabajo de la memoria escénica se articula con la memoria social conjunta. No es refleja, sino refractaria. El escenario no es el espejo del mundo, sino su continuación, por otros medios. Refracta lo social con su temporalidad propia, pero no totalmente independiente.
5. La articulación del trabajo de la memoria escénica permite el acople con las memorias individuales además de su imbricación en la memoria social conjunta. En este punto, los testimonios son materiales preciosos, para confrontar la verdad del recuerdo y la verosimilitud de la experiencia. Un teatro de la memoria. Una explicitación de las relaciones de teatro, grupos, sociedad.
6. Koselleck nos dice: “si ponemos en correlación las estructuras temporales de la experiencia histórica con los modos de su narración, su representación textual y su organización metodológica, podemos [...] diferenciar tres tipos: el registrar [*aufschreiben*, [apuntar en el sentido de tomar nota], el continuar [*fortschreiben*

[proseguir; seguir] y el re-escribir [*umschreiben*] de la historia. El registrar es un acto único; el continuar acumula trechos temporales; el re-escribir corrige a ambos, lo recordado y lo continuado, para llegar a una nueva historia retrospectivamente.”¹

7. El acto único es lo que hace que mucha experiencia se pierda en el largo fluir del tiempo histórico. Historia, Memoria Social y Memoria Histórica no son lo mismo, pero uso la conceptualización de Koselleck para hacer énfasis en lo que este trabajo de memoria escénica hace para el futuro. Se registra, se auto-registra, porque la memoria de la práctica escénica, esto es, la conservación de la experiencia, se tiene que correlacionar con los procedimientos de escritura de la historia de las prácticas escénicas. En ese sentido este trabajo de memoria se inscribe en una conversación más amplia, en tanto incorpora estas dimensiones.

8. Incluso si este trabajo de memoria es otra obra de arte, lo que se produciría es un *re-enactment* que pondría en tela de juicio que el tiempo de la obra es presente e inmediato. La performance permanece, manifiesta Rebeca Schneider, y hay que prestarle atención.² De hecho, ¿no es lo que hace cada función de una obra al ser la *misma* obra y, sin embargo, ser *otra* obra?

9. El conflicto surge por los distintos relatos que asumen la verdad del recuerdo personal. Surge por la conformación de la identidad grupal y su propia memoria grupal con su problema de la veracidad adicionado. La conflictividad no es necesariamente destructiva. Pólemos es el padre de todas las cosas se decía en una época en la que la tragedia estaba todavía articulándose como género literario en la Grecia Antigua. Le decían el Oscuro a Heráclito. ¿Qué pasó con la rata? ¿Cómo me dijiste que la traían de La Plata al C.C. Ricardo Rojas? ¿La función del C.C. Recoleta cuándo fue? ¿La función en la Iglesia Protestante en La Plata la hacían con lluvia o no? Estas preguntas, que son de sí o no, son solo el indicador analógico que apunta a la complejidad de preguntarles a las actrices y por sus experiencias en la escena y a los espectadores por su experiencia en la sala.

¹ Koselleck, Reinhart, "Transformations of Experience and Methodological Change: A Historical - Anthropological Essay", en *The Practice of Conceptual History. Timing, History, Spacing Concepts*, Stanford, Stanford University Press, 2002, 56.

² Schneider, Rebecca, *Performing Remains. Art and war in times of theatrical reenactment*, London / New York, Routledge, 2011

10. Experiencia y narración, narración y experiencia. Puesta en escena, experiencia, narración, re-escritura, experiencia, puesta en escena. Archivar, visitar el archivo, tocar aquí, tocar allá, colocar en la escena pública. Reconocerse. “¿De verdad el Turco gobernó este país 10 años?” puede preguntar alguien que hoy tiene 30 años, a agentes sociales que tenían esa edad en 1989.

11. La práctica escénica misma es un ejercicio de memoria. Hacer un trabajo de memoria de la práctica escénica devela los ejercicios de memoria y se transfieren a los trabajos de la memoria histórica y de la memoria social. ¿Se puede recordar todo? *Funes el memorioso* nos enseña que no. Porque si recuerda todo no está ahora con nosotros.

12. Entonces ¿hay que olvidar? Olvidarlo todo, pero olvidarlo bien. Este trabajo toca muchas fibras sensibles, yo fui a La Plata a verlo en 1999, en el colectivo que salía de Retiro o Constitución, ya no lo sé. La vi en la Iglesia Protestante, éramos pocas personas, y llegó un momento en el que me percaté de que estaba experimentando algo de lo que se llama obra de arte, con su carácter enigmático y crítico al mismo tiempo. Conmocionante.

13. El olvido todavía no es posible. Se olvida si hubo justicia, y no la hay todavía. La práctica escénica sigue participando de esa búsqueda. Recordemos lo que se hizo, en qué momento, con quienes, para qué, qué experiencias se ocasionaron. Para que se prosiga el proceso de escritura de la práctica escénica para que contribuya a la conversación de la historia de la práctica escénica. Procedimientos, formas, pedazos de sensibilidad, afectos, muertes, pandemias, devaluaciones, despedidas, duelos, pérdidas, alegrías, encuentros, re-encuentros. Re-activar para corregir y seguir viviendo, escribiendo, actuando, dirigiendo, iluminando, espaciando, atendiendo, disputando. El futuro ya llegó. Ya está acá y somos el futuro pasado de los que fuimos. Al reactivar ese pasado evaluamos si nuestras expectativas pasadas se lograron o se frustraron. La alegría de visitar procesos creativos también es una lección que hay que incorporar a la historia de la práctica escénica. Alegría como esa pasión positiva que potencia el deseo de más deseo de escena. Memorias en pugna, memorias en conversación. Trabajo de memoria.

GUSTAVO RADICE

Director del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano en la Facultad de Artes (UNLP).

¿Qué nos pasó “entre”?

Es difícil escribir libremente, estamos atados/sujetados, en mi caso particular a la razón y a la escritura ecdémica. Entonces, lo primero que intento reflexionar cuando pienso en las obras de Beatriz es en la presencia de lo real, concepto que hasta el cansancio se ha asociado a sus obras. Supongo que esta idea de lo real deriva en la poética de lo real, e inmediatamente trato de atar, de hilar, de unir en un hilo lo que une toda la producción de Beatriz, tarea que es imposible por siempre hay un desvío que me lleva a pensar su poética tan multiforme. Cada obra es un desvío, cada puesta en escena es una posibilidad de deriva. Quizás sea un intento ilusorio el querer sintetizar en unas pocas palabras la complejidad que representa la obra de Beatriz. Lo primero que pienso es que quizás su producción es una hoja de ruta por el tiempo y cada obra es una parada que nos explica el lugar en el que estamos parados. ¿Qué nos pasó en el medio entre *Cuerpos* y *Cosas*? ¿Qué les pasó a nuestros cuerpos y a nuestras vidas. Es en esta insistencia de ver la totalidad de la producción de Beatriz como un mapa, una cartografía de nuestra historia, social y teatral que me doy cuenta que la primera obra comienza con C y la última también: *Cuerpos* y *Cosas*. Dos obras que son la primera y la última y que no representan ni el comienzo ni el final, sino dos puntos en el mapa que me permiten pensar el “entre”: 1998-2018.

Entre la deriva y el desvío continuo con mi intento de reflexión. Al comienzo busqué repensar el uso de la palabra, la poética de la voz, la estética del sonido vocal, ¿en un comienzo fue la palabra?

¿Es una pregunta válida para caracterizar los comienzos de Beatriz? Quiero dejar asentado que a veces me invade la sensación de sentirme abrumado por las obras de Beatriz, esto me impide muchas veces dejarme llevar por lo que siento; ¿qué significante emocional se pone en juego cuando quedo tomado por la producción de Beatriz? Quedar tomado, un uso del discurso psicológico para referirme a la sensación de ser espectador. Muchas veces he intentado bucear en la emoción, pero la única que aparece de manera recurrente es... busco inmediatamente en Internet que significa sentirse abrumado: Este verbo alude a apesadumbrar, angustiar o abatir.

El sujeto que está abrumado, por lo tanto, se siente agobiado, exhausto u oprimido. ¿Es así como uno se siente frente a lo poderoso de la poética de lo real en las obras de Beatriz? En 1998 lo abrumador se parece a lo abrumador del 2018, hay un “entre” de 20 años que nos separan, que separan mi yo de de 32 años en 1998 y de mi yo de 52 años del 2018. ¿Es el uso del lenguaje y su sonido, el sonido que produce la voz en todos los idiomas lo que al final hipnotiza y transporta?

Quisiera poder afirmar con certeza que *Cuerpos* o *Cosas* son juegos emocionales o juegos intelectuales, pero no creo que una simple definición o categorización pueda definir nada. La no existencia de un tiempo inexorable que ha pasado y en cierto modo ha borrado la experiencia que tuve/tuvimos de *Cuerpos* y que solo ha quedado una construcción imaginaria que hemos hecho entre todos lo que vivimos esa experiencia. Posiblemente lo más certero sea que Beatriz no hace un teatro tranquilizador, es por eso LO ABRUMADOR, o quizás sea A-brumado (como un juego semántico lacaniano) quizás al final sus obras dispersan la bruma.

Intenté responder cada una de las preguntas que contenía la ficha enviada, me puse el desafío de responder lo que se me pedía en cada ítem, pero siempre me evadí y me fui hacia otro lado (la pampa imaginaria de *Cosas* o el oscuro espacio brumoso de *Cuerpos*) tratando de seguir descifrando que me acontece con el Atlas de Beatriz y me di cuenta que elegí *Cuerpos* y *Cosas* y las dirige Catani y lo asocié a una cartografía y me obsesioné con la letra C, como si allí estuviera el indicio que me permitiera descifrar. Cada obra de Beatriz es una trampa/señuelo, caemos en su interior, quedamos tomados/sumergidos y cuando nos damos cuenta la obra terminó y nos fuimos, así de simple y complejo a la vez. No creo que pueda hablar de la producción de Beatriz en relación a lo real, ya lo han hecho y de mejor manera que lo pueda hacer yo. Prefiero quedarme con las preguntas, con la bruma y la admiración y cariño hacia Beatriz, aunque ella siga jugando con mi mente. Me pidió vía correo electrónico que escribiera alguna observación, no creo tener el conocimiento para escribir sobre las obras de Beatriz; creo que he observado/percibido muchas de sus obras o algunas o no, o tal vez sí y las he olvidado (cosa que es imposible, no por mi sino por ella).

Antes de empezar me sumergí en Internet, busqué mucho, ¿para qué? Supongo que para parecer que se mucho en relación a sus obras o de las obras que empiezan con C, como si uno pudiera deslumbrar a lo que nos deslumbra. Busqué imágenes que estuvieran asociadas a las obras, pero me fue imposible

encontrar alguna que fuera la justa, las que elegí son las cercanas. Las imágenes de la película *Nazareno Cruz y el lobo* emergen en relación a *Cosas como si nunca*, no porque exista una referencia concreta de ella en la obra, simplemente porque me recordó los radioteatros que escuchaba al mediodía antes de almorzar recién llegado de la escuela, o es quizás la voz de Beatriz narrando al comienzo de la obra la que despierta ese recuerdo. Es en ese lugar en donde se cruza lo imaginario, la memoria y lo visto, es en ese punto donde intento entender el teatro, no el sentido de la obra sino lo que la obra despierta en mí.

Jamás podré comprender en su totalidad a *Cuerpos* o *Cosas*, pero si tener un acercamiento a mi real gracias a ellas. Volviendo al “entre” entre C y C, entiendo que ese espacio contiene una progresión que va de la palabra al espacio, de la narrativa de la voz a la estética del espacio; un hilo que teje la poética de lo real para ficcionalizar aquello que solo puede sostener lo imaginario. La naturaleza de lo real en Beatriz muta esta estética de la Historia, nuestra historia poetizada. No por nada en *Cosas* sentimos la voz del siglo XIX en nuestros oídos, no por nada aparece como un fogonazo *La vuelta del malón* de Della Valle. Entiendo que *Cosas como si nunca* encierra, como la caja de Pandora, el siglo XIX argentino; aquello que fue y que pudo haber sido. El siglo XIX para nosotros es solo un imaginario de cuerpo, voz, palabra y espacio; es una construcción que podemos hacer a partir de lo autobiográfico. Hasta *Cuerpos* encierra el tejido imaginario sobre el final del menemismo y la llega del brutal neoliberalismo, ¿qué paso en los 90? ¿qué nos pasó en los 90? ¿Qué nos pasó durante tanto tiempo, vivimos en un eterno “entre”. ¿Qué nos pasó en los 90? ¿qué me pasó en los 90? No sé si tengo la habilidad de poder coser la obra con el contexto, no sé si es necesario poder hacerlo, seguramente Beatriz lo ha hecho, por eso las obras terminan siendo un rompecabezas que solo se arman con paciencia y tratando de preguntarse lo correcto y de responder como se pueda. Siempre me pareció genial como Beatriz desmenuza el dispositivo, y luego lo utiliza para hacer poética. No importa que dispositivo sea: la palabra (*Ojos de ciervo humano*), la voz y su sonido (*Si es amor...*), el espacio (*Si es amor...o El infierno...*) o todos como en *Cosas* (teatro, palabra, cine, música, etc); siempre hay un nuevo laberinto poético que Beatriz está dispuesta a transitar/construir para que sigamos siendo sus presas que miran con ojos de ciervo esas cosas como si nunca.

GERMÁN RETOLA

Docente e investigador de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social (UNLP). Actor, performer.

¿Nos roza el mismo aire que respiraron obras pasadas?

Beatriz nos propone hacer un ejercicio de memoria. Fui público de muchas de las obras de Beatriz y participé en once de ellas. Justamente *Cuerpos A banderados* es una de las que no vi, sin embargo, en la idea de una memoria que estalla la linealidad del tiempo, puedo pensar-me-nos en esta trama de sentidos.

¿Puede ser que *Cuerpos* esté presente (como fantasma) en obras en las que sí participé? ¿Cuánto dura una obra en una trayectoria artística?, ¿hay reflejos de *Cuerpos* en otras producciones?

Leyendo el archivo de *Cuerpos* me veo, por ejemplo, en *Patos hembras*. En primer lugar, por el espacio/tiempo que proponen ambas obras: un mundo fantástico hecho de retazos del mundo reconocible y cotidiano: una familia, una casa, unas rutinas, lazos, violencias, saberes y prácticas, herencias, muertes, naturaleza, cultura.

Pienso 1. “¿Se murió Avezota, se murió Avezota!” dice el hijo de Patos. Un cuerpo que no está, pero que sigue rigiendo el presente como presencia fantasmal. “Yo sé que me escuchás y me ves”, dice la madre.

Pienso 2. Las ratas, los patos.

Pienso 3. El pis y las mujeres. En *Patos*, Juan jugaba con la imposibilidad de hacer pis en escena. Tomaba mucha, mucha, mucha agua e intentaba hacer pis, mientras yo, con cierta intención de ponerlo evidencia insistía diciéndole: “pishhhhh-pishhhhh”, marcando su falta. Éramos mujeres, las Mujeres de Afuera, intentando hacer pis. Y claramente no podíamos hacer pis como mujeres. Las obras imposibles.

En segundo lugar, de la lectura del archivo, me surge la idea de que una obra se continúa necesariamente en otras obras, y que esa continuidad tiene ramificaciones impensadas como, por ejemplo, las marcas intangibles que va dejando la experiencia. Nunca una obra parte de cero, el archivo es, entonces, una semilla que contiene toda la información genética de su especie. Queda latente hasta que encuentra el territorio donde brotar y dar frutos y por consiguiente nuevas semillas. ¿La producción artística y la vida natural son tan distintas? Inevitable traer las tesis sobre el concepto de historia de Benjamin.

Pienso 1. “La verdadera imagen del pasado se escabulle con presteza”. Imagen que amenaza con desaparecer, relámpago que nos deja en la retina solo un haz de luz que se desvanece en el reflejo de un instante perdido.

Pienso 2. “Solo a la humanidad redimida le es dado su pasado”. El inicio de una versión de *Patos*, estuvo hecho de pedazos de escenas que no funcionaron, que fueron trabajadas a lo largo de múltiples versiones, pero no quedaron en la obra, o sí, como retazos, como residuos de las tantas otras obras posibles. ¿Esto sería redimir la obra? Traer al presente reflejos de momentos desechados, dispuestos al olvido, que no fueron parte de la obra. ¿Es esta la redención: hablar de *Patos* en el archivo de *Cuerpos*?

En tercer lugar: una obra ¿es una cosa como si nunca...? El mismo país u otro, la misma ciudad u otra, a veces, los mismos nombres y apellidos, tal vez varones o mujeres, contextos diversos. Y frente al tiempo que pasa, el archivo va quedando, haciendo capa, sumando complejidad y misterios. Las obras, ¿también tendrán un genoma único?

¿Nos roza el mismo aire que respiraron obras pasadas?

4. Análisis dramático de *Cuerpos A banderados*

Una nueva codificación. La abstracción (en proceso)

Este material está en proceso. Desde el inicio del *Proyecto Atlas* pensé en vincular las escenas de las distintas obras que abarca el proyecto, ¿podrían constituirse en una sola obra? ¿cómo?

Pensé en crear una enciclopedia de escenas, al modo de la enciclopedia china que cita Borges, una reclasificación que ponga en vinculación (horizontal) las escenas del conjunto de las obras, más allá de la forma y organización que tuvieron en el momento de gestación y representación.

Este primer paso permitiría en cada archivo frotar las escenas (de la dramaturgia) de las obras hasta dejarlas reducidas a un solo elemento, una abstracción, un solo dato, como condición de posibilidad de su posterior vinculación.

Dice Bresson: “Si una imagen, contemplada aparte, expresa algo nítidamente, si conlleva una interpretación, no se transformará al contacto con otras imágenes. Las otras imágenes no tendrán ningún poder sobre ella y ella no lo tendrá sobre las otras imágenes. Ni acción, ni reacción. Es definitiva es inutilizable en el sistema (Un sistema no lo regula todo. Es el comienzo de algo.)”.

La idea bressoniana parte de la necesidad de aplanar las imágenes para disponer un diálogo entre ellas, volverlas abstractas, incluso también “no” significantes.

¿Qué sucedería entonces en el intervalo, en el “entre” de esas escenas -de las distintas obras-reducidas a un dato?

Podríamos decir que se va construyendo una nueva imposibilidad, la de la codificación, la de una enciclopedia desquiciada.

Analizando entonces *Cuerpos* bajo estos lineamientos, es decir, según las características a vincular en las escenas, esta podría ser una lista aleatoria:

ESCENA 1: LLEGA ÁNGELES A LA COOPERATIVA

Con ventiladores. Que habla una mujer. Con juegos de lenguaje. Con banderas, Con hombre desnudo. Con olores fuertes (por ejemplo fluido). Que hablan del pelo o que el pelo es importante. Con animales y con relatos de animales. (Relación con escenas de *Finales* y *Patos Hembras*).

ESCENA 2: SE DESHACEN DEL CUERPO MUERTO. INICIAN UN PLAN

Con cachetazos en la cara, que lloran, que citan a Malraux, que se imitan entre sí. (Relación con escenas de *Ojos y Finales*.)

ESCENA 3: LA CONFESIÓN DEL AMOR. LA VUELTA DEL CUERPO MUERTO

Que hablan de la fealdad. (Relación con escenas de *Finales*.)

ESCENA 4: LA EXPOSICIÓN DE FOTOS. CONCRECIÓN DEL PLAN

Con fotos, con prótesis dentales.

ESCENA 5: TENER UN HIJO. PLAN FINAL Y MUERTE

Que hacen pis. (Relación con escenas de *Patos Hembras*.)

A su vez, si pensamos que las escenas que están son solo lo que quedó de la imposibilidad de origen, (el reflejo de esa imposibilidad), es decir, son solo la sombra de las escenas que no pudieron ser, podríamos preguntarnos entonces, ¿Cuántas obras imposibles contienen estas escenas?

Y constituir una segunda lista, la de las escenas que no pudieron ser. La vinculación sería en este caso, la imposibilidad de origen de las escenas. (El proceso de deconstrucción de las escenas que son parte de las obras a su imposibilidad de origen).

Un listado de lo que tendría que haber sido, pero sólo fue lo que fue. Diez escenas imposibles por obra.

ESCENAS IMPOSIBLES DEL PROYECTO ATLAS

Inicio (*Cuerpos*)

1. Un cuerpo cae de una canaleta 500 veces, una rata le habla (fuma).
2. Una mujer vomita citas (las letras forman palabras, frases, oraciones).
3. Mirar eyacular a un muerto. Ley de sobrevivencia celular.
4. Mirar a una mujer hasta que su cara se desfigure. Una madre aturde.
5. Saltar en una silla hasta pulverizarse los dientes. El accidente.
6. El público hace pis colectivamente. Un ritual.
7. Ver crecer el pelo de una mujer en un instante.
8. Una movilización de mordeduras en la ingle.
9. Ahorcarse con el propio pelo.
10. Un olor muerde.

5. Otros datos

Trayectoria, ficha artística, índice de rendimiento.

TRAYECTORIA

Subsidio a la creación artística de la Fundación Antorchas, 1998. Subsidio Instituto Nacional de Teatro. Primer premio de la Comedia de la Municipalidad de La Plata, 1999. Seleccionada para el II Festival del C.C. Ricardo Rojas (UBA), 1999. Primer Premio Festival Regional de la Comedia de la Prov. de Bs. As., 1999. Primer Premio Festival Provincial, Comedia de la Prov. de Bs. As., 1999. Representante de la Prov. de Bs. As. en la Fiesta Nacional de Teatro, Córdoba, 1999. Terna Premio Argentores Teatro, 1999. Segundo Premio Nacional, Secretaría de Cultura de la Nación, 1997. Festival Wiener Festwochen, Viena, 2001. Porto Alegre Em Cena, 2001. Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), 2001. Festival Theater der Welt, Colonia, Bonn, Duisburg, Dusseldorf, 2002.

FUNCIONES

El Escudo, 1998 - C.C. Ricardo Rojas, 1999 - C.C. Recoleta, 2000 - Teatro Princesa, 2001.

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Actuación: Victoria González Albertali, Rosario Berman, Susana Tale, Blas Arrese Igor. Iluminación: Alfredo Nuñez. Asistencia de dirección: Pato Ríos y Diana Amiama. Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani.

PERFORMANCE DE CUERPOS. ÍNDICE DE RENDIMIENTO

Tiempo de ensayos aproximado: 12-15 meses (480-600 hs de ensayos) / Número de funciones aproximadas: 100 / Posible cantidad de espectadores: 10.000 (aprox.). Estos datos se presentan a fin de pensar la creación de un índice de rendimiento o de eficacia, como una forma de evaluar la obra en relación a su economía. ¿Cuál habrá sido la obra más anti-económica (y a pesar o precisamente por ello, la más eficaz)?

Proyecto Atlas (de) las obras perdidas es también una investigación en Arte, parte de la tesis doctoral de Beatriz Catani en la Facultad de Artes de la Universidad de La Plata, con dirección de Óscar Cornago (Consejo Superior de Investigaciones Científica - Madrid, España). // Archivo alojado en Centro de Arte de la UNLP (Curaduría: Natalia Giglietti - Diseño: Pablo Tesone).

**EL SALTO ES
EL MÉTODO**
(EPÍLOGO)

—

Por Óscar Cornago

Bienvenida la confusión en lo que se cree saber

Un volumen como este, en el que se recogen obras que se han ido haciendo a lo largo de veinte años, desde finales de los años 90 hasta la actualidad, nos confronta inevitablemente con el problema del tiempo, el tiempo en el que se escribieron y realizaron escénicamente, inscrito de algún modo en los propios textos, el presente en el que estamos y lo que ha ocurrido entre medias. En el caso del teatro, donde la inmediatez de las acciones y la fugacidad del tiempo son elementos constitutivos, estas preguntas adquieren mayor pertinencia. Lo que ha pasado, lo que está pasando y lo que queda entre medias. El modo de leer estos textos, interpretarlos, utilizarlos o llevarlos a escena se deriva de esta encrucijada de tiempos y la manera de asumir y situarnos en este lugar entre medias.

En el 2007 tuve ya oportunidad de trabajar sobre la obra de Beatriz Catani con motivo de otra recopilación de obras suyas, un volumen que titulamos *Acercamientos a lo real. Textos y materiales*, que salió bajo el sello de Ediciones Artes al Sur. Me pregunto qué ha cambiado desde entonces, cuál fue la perspectiva para abordar su obra a comienzos de los años 2000 y cuál podría ser el modo de hacerlo hoy. Se trata aquí, por tanto, de encontrar un punto de vista, un lugar desde el cual mirar/leer estas obras; un ejercicio básicamente teatral que voy a dividir en tres momentos: la falta o vacío entre medias, que deja el paso del tiempo, como motor de la escritura escénica, la obra como archivo de un acontecimiento pasado, y el mecanismo para sostener esos intervalos como campo de experiencias. Estos intervalos se trasladan a través de diferentes procedimientos a estos textos, que pueden leerse también como archivos de los procesos a los que remiten. Faltas, archivos y mecanismos son planos que se superponen, pues son las faltas de la historia lo que motiva el archivo, y es a su vez el archivo el que funciona como un dispositivo escénico desplegado en distintos sentidos en cada uno de los trabajos que aquí se presentan.

Hojeando ahora aquel libro *Acercamientos a lo real* me detengo en unas reflexiones de Beatriz, incluidas como fragmentos de una conversación al comienzo, en la página 10. Iniciamos probablemente esta conversación en mi primera visita al teatro de la Hermandad del Princesa, hoy ya desaparecido, espacio seminal de muchos de sus trabajos en La Plata. Este texto es una manera de continuar aquella conversación que en cierto modo nunca se

interrumpió y que ha seguido creciendo desde los medios, desde las faltas, como este texto, sin un principio ni un final claros.

1. La falta

Cuando militaba, cuando creía en ese proyecto común, sentía una felicidad más allá del compromiso intelectual, una felicidad física en esas movilizaciones, de ese cuerpo entero que va hacia algún lugar, de esa comunicación con el otro que no es el contacto personal, que es algo... un poco inexplicable, como una sensación de algo que te envuelve y te excede. Y sentirse así con otros es una sensación de mucha plenitud. Y a través del teatro volví a sentir algo de eso —me parece—, de esa comunicación física, de contactar con otros. Y sentí esa comunicación política del teatro como la recuperación de una vieja alegría.

Estas reflexiones se refieren a un tiempo anterior, un tiempo de juventud y militancia que fue también un modo de sentir y conocer a través de los sentidos. Ese mundo (perdido) funciona, según dice la autora, como uno de los orígenes de su teatro; origen no como un hecho puntual del pasado, sino como una latencia que se actualiza cada vez que vuelve a sentirse y hacerse presente. Ese horizonte señala una falta que impulsa un movimiento canalizado a través del teatro. El teatro se convierte en el modo de animar el deseo de un imposible. Esta presencia fantasmal es una constante reinventada poéticamente en su obra, de ahí esas imágenes recurrentes de la madre, la lengua, la tierra, el huevo, las historias, el pasado, en definitiva, los muertos, las ausencias invocadas a través de la escena. El teatro como un modo de conjurar un pasado es algo que se hace especialmente claro en obras ya iniciales, como *Ojos de ciervo rumanos*. Este cruce entre teatro y política, que a nivel explícito su teatro ha tratado de evitar, señala otra suerte de vacío sobre el que gira su trabajo.

Pero lo que se rescata en estas reflexiones no es en primer lugar una historia (política), sino una experiencia de encuentros y relaciones tejidos como parte de un proyecto común. Experiencias e historias. Podríamos preguntarnos si puede darse un campo de relaciones sin una narrativa que lo aglutine, o al revés, si puede sostenerse una historia sin ese campo de experiencias compartidas. Catani descubre en el teatro la posibilidad de activar relaciones

en torno a una narrativa incierta. El teatro se presenta como una respuesta a esta necesidad de una historia que nos convoque y nos ponga en peligro, nos aglutine y nos disperse, nos una y nos multiplique. La siguiente cuestión sería en qué medida esta trama poética es también una necesidad para articular un relato político entendido como un deseo que nos ponga igualmente en riesgo.

La improbabilidad de esta historia, poética o política, no quiere decir que no tenga sentido; dentro de la lógica poética y la economía de los medios, a diferencia de lo que ocurre en la historia con mayúsculas y la economía de la producción, el resultado no se mide en términos de productos, sino de experiencias, recursos y sensaciones. Inevitablemente, como nos recuerda Catani en las presentaciones que preceden a las obras en este volumen, se trata de una empresa fundamentalmente antieconómica, o que se organiza en torno a otro tipo de economía. En términos de rentabilidad, funciona como un lugar de pérdida, pero también de felicidad, de “felicidad física” y “sensación de plenitud” que da el sentirse parte de un proyecto sostenido por personas, espacios y circunstancias más allá de lo intelectual y el cálculo de probabilidades.

Esa felicidad y sensación de plenitud son también una manera de sentir la realidad y conocerla a través de sus sabores y saberes, dos términos que, como desarrolla Agamben (2017), remiten a una raíz común. Pero ese placer y modo de conocimiento, ese sabor/saber que dejó la experiencia es lo que solo puede ser trasladado al texto en forma de falta, vacío, a la espera de una mirada/cuerpo que lo actualice nuevamente.

Resulta significativo que ya su primera obra *Cuerpos A banderados* se construya a partir de esta falta, expresada en este caso a través del robo de los cuerpos. Es la necesidad de recuperar los cuerpos desaparecidos lo que mueve el juego dramático. El cuerpo desnudo envuelto en banderas que aparece ya en la primera escena es la prueba y el accidente que desencadena la trama, la constatación de esa improbabilidad que es la historia. Lo que faltan son los cuerpos. Una proposición a la que se le puede dar lecturas muy evidentes, tanto desde el pasado político como desde el presente. De fondo late la violencia, las dictaduras y el neoliberalismo. Pero la poética de Catani no va por ahí, no se trata de identificar evidencias, sino de potenciarlas dejándolas suspendidas en su mayor grado de extrañeza, como una imagen poética que nos interroga porque la reconocemos y al mismo tiempo se nos escapa.

Luego vendrán otras faltas, otros modos de construir una corriente de diseminación a través de variantes: la madre, el nacimiento, la tierra, la

sonoridad de la lengua rumana en *Ojos de ciervo rumanos*; o la temporalidad suspendida, dispersa de un tiempo de espera, de no hacer, en *Finales*; un tiempo que se materializa en el transcurso de toda una noche en *Insomnio*; la memoria fantasmal del Teatro de la Hermandad del Princesa en *Nos, el Princesa*; el tiempo de los “humillados y ofendidos” en *Infierno*; o el desierto y las raíces míticas de la historia de una nación en *Cosas como si nunca*.

A nivel formal estas ausencias se expresan por medio de una práctica de desplazamientos que pasa por el decir, leer, realizar esos textos; no se trata de la palabra en sí misma, sino de los modos como se hace en escena a través de sus formas de uso; los modos de la dicción, lectura o escritura, pasan a ser el campo central de trabajo para ahondar en estos huecos por medio de la actuación. Son las palabras/textos los que mueven la actuación abriendo una distancia entre estos y los propios actores, una distancia que hace visible la actuación no solo de los cuerpos, sino de las propias palabras como otra forma de materialidad. En el decir, sobre todo cuando se insiste en él hasta convertirlo en un juego de variaciones, el cuerpo queda desplazado frente a la palabra dicha. El texto señala los cuerpos como una presencia extraña, funcional, un mero operador. Estos cuerpos confundidos entre lo que se dice y quien lo dice, entre la palabra y el instrumento, se salvan por la dimensión lúdica, cercana y casi cotidiana que por momentos adquiere todo el dispositivo dentro de su extrañamiento.

Esta dinámica de desplazamientos, de confusión y juego se traspola a la lectura de estos textos a través de un prolijo aparato de notación donde se detallan los cambios de voces y materialidades, los desplazamientos y superposiciones entre lectura y actuación, narración e imagen, pasado y presente.

El *Proyecto Atlas (de) las obras perdidas*, que ha centrado su producción desde 2019, retoma el trabajo sobre los vacíos pero desde otra perspectiva temporal; ya no son los vacíos situados en un tiempo mítico anterior a la obra, sino las ausencias que deja la obra una vez que ha sido realizada y se trata de recuperar. Tampoco se mira ya el pasado desde el presente de la escena, sino desde la inmediatez del recuerdo y la performatividad del propio archivo, convertido en otra suerte de mecanismo poético. Estos archivos de creación, o prácticas materiales de la memoria, se convierten en un instrumento para recordar lo que más se resiste a ser recordado, lo que se fue quedando entre medias de las imágenes, textos y documentos, los vacíos en torno a unas obras que pasan a funcionar como documentos generadores de esos vacíos. Todo archivo es también un modo de producir olvidos, y estos olvidos son el vórtice sobre el que gira el *Proyecto Atlas*.

Los textos de este volumen pueden verse como materiales de este archivo expandido, como si su sentido final solo fuera formar parte de él. Obra y documento no son objetos excluyentes, como alguna vez se planteó en el ámbito de la performance. Algo puede ser considerado como una obra y a la vez como un documento. Sin embargo, suponen acercamientos y estrategias distintas. En las *Trece tesis contra los snobs*, Benjamin hace una irónica comparación entre estos dos puntos de vista relacionados con actitudes diversas. El artista es el sujeto de la obra, mientras que el primitivo, apelativo que utiliza Benjamin para desplazar al sujeto-artista, se relaciona con el documento, con una presencia material que se revela como una suerte de jeroglífico de una historia que nunca llega a entenderse del todo. Mientras que el primero se centra en la obra como conjunto, en su sentido, unidad y composición, el segundo se pierde en los detalles, creyendo percibir en ellos las huellas de lo que pasó. El documento parece hablar por sí mismo en cada una de sus marcas, roces, decoloraciones. No hace falta entenderlo a partir de una idea de totalidad imposible de recuperar, pero sí es necesario demorarse en sus matices, palparlo con la yema de los dedos, sentirlo, olerlo. Esta aproximación táctil sirve también para pensar el modo de relación con las obras de Catani.

Pero esta mirada hacia atrás, que en el *Proyecto Atlas* se hace explícita, puede rastrearse también en obras anteriores que a niveles distintos funcionan como un depósito extraño de los materiales y mecanismos con los que se construyeron. En algunos casos esta condición de archivos vivientes se hace más evidente, como en *Nos, el Princesa*, celebración y recuperación de la memoria del teatro por los pasillos, rincones y escenarios del propio edificio, en otros no es tan evidente, pero a menudo la escritura dramática de Catani tiene algo de archivo imposible de un acontecimiento perdido.

Recuerdo que en las reseñas que encontré de sus primeras obras, que entonces no hacía mucho que se habían hecho, en la Biblioteca del Teatro San Martín a comienzos de los años 2000, me llamó la atención la dificultad que estas parecían presentar al análisis, como si lo que ocurría en ellas no fuera fácil de traducir en palabras; lo más relevante parecía quedar más allá de la explicación. Esa sensación de que había algo que se estaba escapando, que yo relacionaba con la potencia teatral y poética de estos trabajos, fue lo que me impulsó a seguir una pista que, si me ha llevado hasta la escritura de este texto, es porque aún me sigue interrogando.

Agamben (2017) nos recuerda que en el siglo XVIII, cuando se eleva el arte a objeto de estudio académico y se trata de aclarar los secretos del gusto

y la belleza, era común hablar del *no sé qué* de las obras, que algún pensador del momento no tuvo reparo en convertir en la *Teoría del no sé qué*, haciendo referencia a los límites del discurso intelectual con respecto a un fenómeno que pasa fundamentalmente por una práctica, un modo de hacer y sentir lo que hacemos. Finalmente, lo que no se puede transmitir es lo que falta, no es la imagen, la palabra, los textos o el gesto, es decir, los medios, sino lo que queda por fuera o por detrás de esos medios, las sombras, los umbrales y experiencias, los fantasmas y vacíos que habitan entre medias. Esa falta convierte la obra en un modo de señalar y jugar con esos huecos, un modo de recrearlos y hacerlos visibles. La poética de Beatriz Catani gira en torno a la construcción de esos señalamientos. Podríamos decir que su tema es la falta, aunque no sería en realidad el tema, sino el objeto y el método de estos extraños mecanismos, juegos de desplazamientos que invitan a habitar estos huecos. El camino se recorre al mismo tiempo en ambas direcciones, no es solo la falta la que lleva a la imagen, la actuación y el teatro, sino que son estos los medios que la producen como falta al colocarla justamente en ese medio, suspendidas. Porque el medio, dice Coccia (2011), es donde está lo sensible, lo que está sacado de su lugar propio para ofrecerse a su percepción a través de los sentidos.

La literatura dramática es un género donde se señalan directamente a través del aparato de notaciones aquello que falta, lo que estuvo o podría estar en el escenario pero no está en el texto. Esa es la función de las tradicionales acotaciones que tanto en los textos más antiguos como en los contemporáneos se reducen hasta casi desaparecer para dejar esos huecos en manos del lector/director/creador que hace uso del texto, pero que en el caso de Catani han ido adquiriendo complejidad hasta integrarse en el propio texto como parte de su propio mecanismo de representación, al que nos referiremos más adelante. Esta falta, que define lo poético, tiene un carácter constitutivo en el género dramático.

A esta cesura entre lo que está y lo que no está, o lo que es evidente y puede decirse, y lo que no puede decirse, se refiere también Coccia (2007: 33) al inicio de su *Filosofía de la imaginación*, originalmente titulado *La transparencia de las imágenes*, cuando nos advierte acerca del espejismo de esta supuesta transparencia (que Catani explora en *La botánica de los fantasmas*, lo veremos al final) que es la transparencia del medio: “Solo puede transmitirse un texto que ha agotado su potencia poética, es decir, su potencia de ser escrito”. Esta potencia poética se resiste a cualquier modo de transmisión que no pase por la experiencia.

El libro de Coccia no es lo que parece, eso es parte también de su resistencia y su teatralidad; se trata de un estudio sobre las formas del conocimiento cuando la filosofía vivía en un universo de variantes y dispersión, un procedimiento característico también en la producción de Catani, a través de los numerosos comentaristas consagrados a la transmisión de Aristóteles durante la Edad Media. Entre ellos uno de los más conocidos fue Averroes, cuyos textos, igualmente diseminados a través de voces y fuentes de dudosa atribución, dieron lugar a toda una corriente de pensamiento que pervivió a lo largo de los siglos a pesar de su prohibición. El fallo de Averroes fue haber disociado, por un lado, el juego infinito de variantes en el que vivían los textos de Aristóteles, y por otro, los fundamentos, principios y categorías a los que debían remitir para no perder una unidad de sentido que probablemente nunca tuvieron. Un problema que no solo concierne a la existencia de Dios, por lo que el averroísmo fue perseguido tanto por musulmanes como por católicos, sino también al teatro, que históricamente ha cargado con el peso de una teología de la palabra. Coccia sitúa en planos distintos el hecho poético y la posibilidad de su transmisión. Una escisión que tiene que asumir el teatro como género literario.

El teatro hace explícito este umbral entre lo que se puede y lo que no se puede transmitir, entre lo que se ofrece a la lectura y lo que queda entre medias. En el caso de Beatriz Catani estos huecos funcionan como un principio constitutivo. La obra se hace como resultado de un mecanismo de escritura/ actuación/lectura que se activa a partir de esos vacíos. Si la escritura dramática se construye con respecto a una posibilidad de acontecimiento, en su obra este acontecer, que es también el acontecer del propio texto, lo que hace de la obra un lugar de pérdida.

2. El archivo

El archivo es un proyecto de la edad. No de una edad determinada, sino de cualquier edad en la que se siente la necesidad de mirar atrás y hacerse cargo de un pasado. Trasladado a otro nivel el archivo expresa la condición biológica de la escena; incorpora una conciencia temporal que pone en juego una mirada y un presente que en el caso de los archivos convencionales opera a través de un sujeto abstracto transformado en una maquinaria de identificar, clasificar, ordenar. La transformación de esa maquinaria en un organismo vivo y cambiante es el objetivo de las artes como forma de archivo.

La diferencia de perspectivas entre aquellos acercamientos a lo real del 2007 hasta este teatro de operaciones podría sintetizarse en la distancia que separa el archivo de la Biblioteca del Teatro San Martín, donde me encontré con aquellas primeras noticias de la obra de Catani, y el *Proyecto Atlas*, dos modos distintos de relacionar el pasado y gestionar el conocimiento.

El primero es un archivo institucional, está basado en una concepción positivista de la historia como una realidad que debe y puede ser reconstruida a través de los documentos del modo más fiel y objetivo. La función de la investigación en ese caso es arrojar luz, resolver dudas, llegar a conclusiones. El segundo archivo toma como punto de partida lo que queda entre los pliegues de la historia; una historia que en cuanto a la escena contemporánea se articula en torno al teatro performático y la crítica de la representación. Esa es la historia que ya conocemos. El objetivo ahora no es volver sobre ella, sino preguntarse por todo lo que le falta, sorteando las limitaciones de la historiografía convencional; preguntarse por lo que falta, por las lagunas, las ausencias y los huecos en el relato de la modernidad como construcción de sentido. El *Proyecto Atlas* despliega una lógica de la historia y un diálogo con el pasado radicalmente distintos. Qué queda de una obra cuando ya ha sido realizada es una de las preguntas que guía este proyecto.

Posiblemente no sea casualidad sino parte de este mismo destino biológico que este proyecto haya coincidido con la preparación de este volumen, que es otra forma de archivo, como si una cosa hubiera llamado a la otra. Este libro pasa así de algún modo a ser parte del mismo *Proyecto Atlas*, del que contiene no solo materiales directos, como el capítulo de *Cuerpos A banderados*, sino sobre todo una mirada que introduce un giro autorreflexivo y en cierto sentido teatral en esta empresa de edición/recuperación de las obras.

Antes que ofrecer ideas claras sobre cómo abordar esta tarea de recuperación, el *Proyecto Atlas* es un espacio de preguntas y experimentación, de prueba y error, en el que se ponen en práctica formas de re-construcción de las obras; estas reconstrucciones funcionan como un diálogo con otros agentes, obras, imágenes, personas, aliados y compañeros de viaje que toman voz y se hacen visibles. El tejido de relaciones que implica cada una de las obras se replica a otro nivel por medio del archivo, convertido en una polifonía de voces, puntos de vista y formas de trabajo. La conversación, los encuentros, vídeos, junto a las performances y el teatro, son algunos de los formatos que han servido para canalizar el proyecto, cuyos resultados pueden consultarse en el Archivo de artistas del Centro de artes de la Universidad de La Plata. El pasado se convierte

en una pregunta, un motor de búsqueda y desconocimiento a través de una práctica poética. Esta experiencia de no saber no es una operación intelectual, sino que remite a los modos de percibir y relacionar.

Desconocer el pasado implica desconocernos a nosotros mismos como sujetos de una historia y desconocer el presente desde el que miramos. El teatro y el atlas se parecen en su función de brújulas para movernos por este territorio por explorar. La brújula solo tiene sentido frente a un espacio desconocido. Es por esta similitud como instrumentos para orientarse que el primer atlas geográfico en el siglo XVI de Abraham Ortelius lleva por título *Theatrum orbis terrarum*, en un momento en que el mundo estaba aún poblado de elementos sobrenaturales que irán desapareciendo a medida que desaparece esta perspectiva teatral en beneficio de una visión más racional; o que el archivo de todos los conocimientos construido por Giulio Camillo por los mismos años se presente como un *Teatro de la memoria*, una estructura de madera con capacidad para dos personas en la que estas ocupan el lugar de los actores rodeado por un auditorio en el que están clasificados a través de imágenes y cajones todos los saberes, que recoge Yates (2005) como uno de los capítulos de *El arte de la memoria*. Lo limitado de este archivo de conocimientos se abre a través de sus modos de uso, inspirados en los rituales de la cábala, en un abanico infinito de posibilidades de conocer el universo.

Por otro lado, la imagen del Atlas sosteniendo el mundo sobre sus hombros, con los músculos en tensión, enlaza con un imaginario del conocimiento asociado a la culpa, el castigo y el esfuerzo; una construcción cultural con una clara ascendencia patriarcal a la que responde una actitud de disciplina, seriedad y rigidez fácil de reconocer y cuya representación a nivel institucional es la academia, brazo intelectual de la política colonial de Occidente. El conocimiento se utiliza como una estrategia de gobierno basada en principios abstractos que se desestabilizan cuando introducimos una mirada estética de la que todavía participaban aquellos teatros y atlas de un tiempo en el que la separación entre ciencia, artes y filosofía todavía no se había producido. Frente a este mundo por hacer de referencias dispersas, al que remite el arte de archivo, el atlas pierde su pesada constitución para convertirse en una operación abierta en la que el sentido de los principios y conceptos abstractos queda sujeto a los modos de utilizarlo y sentirlo como un operador de afectos. El archivo da lugar a movimientos discontinuos, instantes fugaces de iluminación, momentos de encuentro y pérdida.

El término “atlas” se recupera como referencia a un universo de otro tiempo que estaba aún por descubrir, anterior al racionalismo cartesiano y la mirada positivista, donde historia y mito, ciencia y magia se confundían. El imaginario del atlas abre las puertas a otros modos de organizar los conocimientos y los vacíos. En cuanto experiencia estos conocimientos, articulados a través de rituales, ejercicios o prácticas, se convierten en medios de desconocimiento que activan otro tipo de recursos no solamente intelectuales.

Uno de los antecedentes más renombrados de este arte de los archivos es el *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, donde se sintetiza a nivel estético una manera de entender la vida de las imágenes no a través de continuidades históricas sino de saltos y anacronismos. Aunque data de la segunda mitad de los años 20, coincidiendo no por casualidad con el *Libro de los Pasajes*, de Benjamin, otro de los proyectos pioneros en la práctica del archivo, es el resultado de una larga búsqueda de otras formas de contar la historia de las imágenes más allá de la historiografía positivista y el análisis formal de los estilos.

La emergencia de estos archivos es la respuesta a la insatisfacción por la historia con mayúsculas, así lo apunta Gombrich en la segunda edición de su biografía intelectual sobre Warburg, ya en los años 80, para explicar el interés, que desde entonces no ha dejado de crecer, por el trabajo del historiador alemán. Con esta reflexión sobre los límites de la historiografía abre Didi-Huberman (2017: 31) su estudio sobre Warburg y su contexto cultural. El atractivo del *Atlas Mnemosyne*, comparable en este sentido a la obra de Benjamin, tiene que ver con unas formas de trabajo donde los principios teóricos y la mirada poética, los conceptos abstractos y las prácticas estéticas se cruzan para desplegar un campo de tensiones y movimientos. No se trata ya de buscar algún tipo de unidad que diluya estas distancias, ni tampoco de sustituir unos principios por otros, sino de sostener un espacio práctico para trabajar de otro modo con los principios teóricos, ponerlos entre paréntesis, descolocarlos. El archivo se presenta así como un laboratorio para operar dentro de la historia, un espacio de pensamiento, *denkraum* decía Warburg, un taller de ideas y formas que se realizan a través del efecto estético que produce su percepción sensible y que desborda el discurso intelectual.

Si el trabajo artístico, en un sentido clásico, está centrado en la producción de una obra, en este tipo de proyectos de investigación práctica, lo que se focalizan son los métodos, mecanismos, operaciones, es decir, los modos de recorrer un camino. Este método no remite a una abstracción conceptual, sino a un proceso de relaciones, experiencias, búsquedas y pérdidas. Frente a los

métodos previamente establecidos a los que debe sujetarse una investigación teórica como garantía de sus resultados, los archivos de creación reintroducen la imaginación y los modos de sentir y hacer sentido a nivel sensible como formas de conocimiento.

Potencialmente el archivo no acabaría nunca, porque como cualquier práctica no busca una conclusión o cierre, sino que se construye desde el medio en un continuo ir haciéndose. Eso explica que tanto el trabajo de Warburg como el de Benjamin quedaran inacabados. El deseo, excluido de la academia como fuente de error, se convierte en un motor de la investigación práctica como proyecto de vida.

Es significativo que las últimas 20 páginas de los manuscritos de Warburg, una minuciosa labor de escritura errática y compulsiva que acompañó el trabajo del *Atlas* hasta alcanzar los 2000 folios, estuvieran dedicadas al método y quedaran en blanco, como señala Didi-Huberman (2013: 426), salvando unos pocos términos que aparecen dispersos, como fuga, destino, Nietzsche, conclusión.

El salto es el método fue el diagnóstico de Ludwig Binswanger, el médico que trató a Aby Warburg durante su internamiento tras la I Guerra Mundial en el hospital mental de Bellevue, en Kreuzlingen, Suiza. Este utilizó el trabajo con su paciente para su teoría sobre la fuga de ideas *Über Ideenflucht*, de 1933, donde se refería a su forma de relacionar ideas/imágenes saltando de unas a otras a un ritmo que variaba según los momentos: “Cuando el salto es festivo, es una danza [...]. Cuando no lo es, es una decadencia, una caída, un torbellino con ‘gritos y accesos gesticulantes violentos’. Pero en todos los casos, concluía, ‘*el salto es el método*’” (cit. en Didi-Huberman 2017: 426).

El reconocimiento de su enfermedad no le impidió insistir en la condición esquizofrénica de toda la humanidad, desplazando la patologización de su conducta del ámbito interior de la persona a la época y la historia que le tocó vivir. Fue, sin embargo, desde su salida del hospital, en 1924, y hasta su muerte en 1929, cuando se pone finalmente con la construcción efectiva del *Atlas Mnemosyne*, que Warburg conoce una de sus épocas más productivas, en lo que influyó probablemente una cierta conciencia fantasmal de sí mismo como “regresado” del otro mundo.

El *Proyecto Atlas (de) las obras perdidas* es también un flujo de imágenes rescatadas del pasado, una danza con los fantasmas y un método para saltar de las obras a otros planos de realidad, tiempos y contextos que se superponen, se cruzan y contaminan sin una continuidad lógica. Este proyecto, por el hecho de estar inscrito como proyecto de investigación de tesis en la universidad, puede

entenderse también como una actitud y reacción frente a la abstracción de los métodos académicos.

El archivo oficial del teatro no está excluido del *Proyecto Atlas*, al contrario, está incluido en él a través de las fichas técnicas, reseñas críticas y textos teóricos, pero estos ya no ocupan una posición jerárquica en relación con otro tipo de materiales, sino que todos los documentos, imágenes, textos, están al mismo nivel. Como se aprecia por su disposición en el capítulo de *Cuerpos A banderados*, su heterogeneidad, tanto a nivel formal como de contenido, imprime a todo el conjunto un carácter fragmentario característico del principio de montaje con el que se compone. El salto no es solo el método, una necesidad para moverse en el tiempo sin quedar limitado a la monocultura, como diría Sousa Santos, de la historia única y la lógica lineal.

Proyecto Atlas recupera las obras en el escenario imaginario de un presente expandido en el que la cronología lineal queda suspendida y los planos temporales se superponen. Este operativo, que se suma a otro nivel a los que se han ido desarrollando en cada uno de sus trabajos, pone entre paréntesis la base epistemológica que sostiene los conceptos y categorías con las que trabajamos habitualmente. Historia, ideología, política, revolución, obra, sujeto, acción, artista, público entran a formar parte de una maquinaria cuya característica fundamental es su condición poética y en cierto modo fantasmal. No se trata de una dinámica de transgresiones y rechazos, sino que juega con ellos, invitándonos a pensarlos, o mejor habría que decir, a sentirlos desde otras composiciones de lugar propuestas por cada una de las obras.

3. El mecanismo

A comienzos de los años 2000 la sensación era la de tener que reinventar el propio sistema teatral, algo así como volver a empezar de cero, emanciparlo frente a un orden de jerarquías culturales y artísticas. A esto se refiere Catani en la presentación de *Cuerpos A banderados*. Se trataba de buscar una “realidad propia del teatro, cómo crear una realidad (teatral) que no represente ni reproduzca la vida real”; a esto responden esas “presencias reales”, a las que se refiere la autora en el texto de presentación, el humo, los ventiladores, la rata muerta, el pescado, el olor a fluido Manchester, impresiones que pervivían en la memoria del público veinte años después, como puede verse en las fichas rellenas por los espectadores que tuvo entonces la obra recogidas en el capítulo

inicial del *Proyecto Atlas* dedicado a esta obra; son objetos comparables a aquellos televisores encendidos o el refrigerador a los que se refiere el Actor que hace de Hamlet en *Máquina hamlet* de Heiner Müller, 1976. La comparación no es baladí, una máquina dialoga con otra máquina.

La diferencia es que ya no hay un actor que, como en el caso de Müller, dice abandonar la representación, como si esta fuera una nave que pudiera ser abandonada a voluntad. Esa fue la ilusión de una vanguardia que con cierta prepotencia creyó que podía deshacerse de la historia, el drama o la representación de la que formaba parte. Lo que sí seguimos teniendo es esa perspectiva operacional de la maquinaria y el paisaje de ruinas del que hablaba aquel Actor que hacía de Hamlet. Ese actor se encuentra hoy disperso por toda la maquinaria (de la historia) y su actuación no empieza ni acaba en él mismo, sino que se encuentra igualmente dispersa en una variedad de agentes y mundos.

La dimensión performativa que estaba emergiendo una vez más y de un modo distinto a finales de los años 90 y comienzos de los 2000, cuando la obra de Beatriz Catani estaba arrancando, era la piedra de toque del discurso crítico en el que se apoyaban denominaciones como teatro performativo o posdramático. Esta operación al interior de la obra contra el marco de la representación no era algo que sucediera por primera vez, sino que formaba parte de la retórica fundacional de una modernidad sujeta a una necesidad de constante renovación. Lo performativo suponía un modo de hacerse cargo de un campo de sentido como la actuación dramática con el fin de ampliar sus límites y desbordar sus convenciones. Es el trabajo preciso y detenido en el corazón de la maquinaria de la representación lo que permitía abrir huecos, trazar líneas de fuga. Todo esto de algún modo ya lo sabemos. Forma parte de esa modernidad que incluye también su lado opuesto, la antimodernidad.

A la vuelta del siglo xx esa realidad propia del teatro a la que se refería Catani estaba ya presente en el horizonte de posibilidades, solo había que actualizarla y ponerla a funcionar en distintas direcciones, como una maquinaria cargada de posibilidades. Y eso es lo que ha hecho con su teatro, utilizarlo para trabajar en medios, contextos y formatos muy distintos, demostrando que con el teatro se puede hacer cualquier cosa, siempre que esa *cosa* guarde un punto de indeterminación que afirme su condición teatral al mismo tiempo que la pone en duda. Catani no va dejar de buscar esas “presencias reales”, presencias, planos de realidad, modos de hacer que pongan en riesgo la ficción, atravesando el medio escénico con algún elemento exterior, pero con el fin de crear un extrañamiento que refuerce la propia mirada teatral,

presencias que nos recuerdan lo que también puede ser el teatro, cualquier cosa que lo interrumpa, lo saque de sí mismo, lo deje suspendido.

La *máquina hamlet* del teatro se va a transformar en un potente operador colectivo, un mecanismo multiforme capaz de ensamblarse, siguiendo la perspectiva de Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, con otras maquinarias, como el origen, la memoria, las rutinas del día a día, la madre, la noche y la espera, Shakespeare, la *Divina Comedia*, el barrio de la Boca, los niños, el cine, el desierto o la historia. Esto explica la ampliación de horizontes del medio teatral en las dos últimas décadas, no ya en cuanto a estilos, sino en cuanto a su posibilidad de trabajo con otros entornos y procedimientos.

Los espacios entre medias del teatro y otros ámbitos artísticos y no artísticos se han ido ensanchando, también la capacidad del sistema para identificarlos, ponerles nombre, convertirlos en modas y fórmulas de producción a menudo bajo la órbita de la performance, el teatro posdramático, prácticas participativas o contextuales. Aquellas primeras “presencias reales” en forma de objetos, olores y acciones que irrumpieron en el ámbito de la escena fueron pronto identificadas como características de otros tipos de teatro y formas de representación. La pregunta que antes estaba del lado de la representación y la anti-representación, hoy se centra en la capacidad operativa de los sistemas para conectarse con otros medios, crear movimientos y abrir huecos. No se trata ya de analizar tipos o estilos distintos de teatro, sino modos de conexión, dispersión y desplazamiento. La performatividad deja de ser la cualidad de un solo agente o campo de sentido, lingüístico, actoral, antropológico o social, para funcionar como un vector transversal que arranca con el lenguaje pero se dispersa a todo el aparato social abriendo nuevos canales de entrada y salida en los respectivos ámbitos culturales.

El salto es el método es una expresión que podría haber sido dicha literalmente por Amina en *Cuerpos A banderados* mientras se desplazaba a saltitos por el escenario sin levantarse de la silla. Amina incorpora la ley desconocida que regula ese universo oscuro del que forman parte los juegos de palabras que tanto le gustan. Antes que un personaje con un desarrollo psicológico es una función escénica, una suerte de interrogante que preside la escena desde dentro sin por ello dejar de estar fuera. Forma parte de él, lo conoce bien, pero al mismo tiempo lo mira desde la distancia, como si se tratara del atlas que lo sostiene, pero donde antes había un cuerpo musculoso aguantando trágicamente el peso del mundo, ahora hay un personaje entre divertido e impertinente, cercano y distante, haciendo juegos de palabras de dudosa

utilidad, como si los secretos del mundo estuvieran contenidos en la aparente banalidad de esos juegos de lenguaje.

Amina y Wittgenstein no tienen probablemente nada que ver, más allá de compartir este gusto por los juegos de palabra que aparentemente encierran el sentido de algo que nunca llegamos a entender del todo. Esta fue la posición a la que llega Wittgenstein tras haber agotado la vía lógica para responder las grandes preguntas que tenía planteadas la filosofía. Su regreso a la filosofía, tras el período de apartamiento que vivió después de dar carpetazo a la historia de la filosofía con el *Tractatus Logicus-Philosophicus* comienzos de los años 20, fue a través del concepto de juego de lenguaje, entendiendo juego como un espacio práctico de operaciones con el lenguaje en circunstancias concretas de habla. Es así como llega a su máxima: el significado es el uso; no hay un sentido más allá de las formas de uso de una determinada palabra/objeto en una situación particular. Cruzando a Wittgenstein con los saltos de Amina y su afición compartida por los juegos de sentido, podríamos decir que el salto es el método porque el salto es el lenguaje, lo que nos llevaría a afirmar que el lenguaje es el método; pero no el método como forma teórica del sentido, sino como matriz de las prácticas de uso, entendiendo el uso como un modo de relación íntima con un objeto, espacio o circunstancias; usos que son también formas de vida en lo que estas tienen de inesencial, accidental, efímero.

Por esta misma vía Agamben (2017) concluye su investigación sobre lo político dedicando la última parte al uso de los cuerpos, porque usar es también dejarse usar por aquello que se usa. Utilizar algo, un texto, una palabra, un aparato, supone abrir un tiempo y un tipo de relación, conduce a esa íntima clandestinidad a la que se refiere el filósofo como una forma-de-vida, “tan íntima y próxima, que si intentamos captarla, queda entre las manos tan sólo la impenetrable, tediosa cotidianeidad” (2017: 15), un umbral poroso en el que se guarda el “secreto de la política”, “en el que naufragan todas las biografías y todas las revoluciones” (2017: 15).

Uno de los campos en el que el teatro de Catani ha ido profundizando y adquiriendo mayor complejidad ha sido probablemente este de los modos de uso del lenguaje a través de las maneras de decir —y dejarnos decir— por los textos y las palabras y por extensión por el propio teatro. Desde sus primeras obras estos operadores de lenguajes, reglas y rituales, que al comienzo estuvieron concentrados en un personaje, se han ido expandiendo, integrando y distribuyendo entre los distintos elementos de la obra-máquina, convertida en un personaje más, un personaje-operador colectivo que ya no va a estar

identificado con un solo elemento, sino que es el modo de descolocarlos, entrelazarlos, interrumpirlos. Pero el mecanismo puede ser también el infierno, como nos hace ver Marcos Migliavacca con cierta ironía en su reconstrucción en vídeo del *backstage* del proceso de la obra homónima basada en Dante. Esta especie de atlas escénicos hacen visible ese territorio por descubrir que se ofrece ahora al lector a través del laberinto de estos escenarios/escrituras.

La rigidez de las construcciones abstractas contrasta con las actitudes, tonos y matices con la que los actores de Catani se enfrentan a estos dispositivos, actitudes que se mueven entre la indiferencia de lo cotidiano y la atención por las reglas de juego, entre la neutralidad y la observación del detalle. El objetivo del salto no es pasar de un punto a otro, sino habitar los intervalos; los intervalos entre el texto y las voces, o las imágenes y los cuerpos, o el relato y la actuación; hacer sentir el vacío que se abre entre medias. Saltar no es un fin en sí mismo, sino una práctica, un juego, una forma de componer y descomponer, un modo de pensar y sentir.

Pero hay algo anterior al salto, que es el impulso para saltar. El impulso es, como se dice al comienzo de *Cosas como si nunca*, “una imagen que demanda ser atendida”. Puede ser el huevo de la Avezota al que se refiere Germán Retola en su recuperación como elemento aglutinante del grupo de *Patos Hembras*, la sonoridad de la lengua rumana en *Ojos de ciervo rumanos*, un espacio en ruinas cargado con las memorias del Princesa, pero también puede ser la belleza intemporal de los versos de la *Divina Comedia* o el sueño de una actriz del siglo XIX leyendo a Shakespeare en el desierto; aunque nunca hay un solo impulso, sino que las imágenes se multiplican y se cruzan, pasando a menudo de unas obras a otras.

En las introducciones a los textos Catani se refiere a estas imágenes, lugares y circunstancias que disparan el trabajo y en torno a las cuales se organiza un campo de superposiciones. Porque el salto es solo el primer paso. Luego vienen los modos de sostenerse, las condiciones que van a hacer posible la obra, como dice la Voz Relato en *Cosas como si nunca*, “el arte requiere de la necesidad y (también) de la generación de las condiciones que haga aparecer la obra”; es ahí que van llegando los aliados, cómplices, los compañeros de viaje, no todos previstos ni calculados, formando un tejido de relaciones en torno a un territorio poético de posibilidades imprevistas.

El salto se convierte en una aventura sostenida por los deseos puestos en juego, deseos ante un territorio que se va haciendo más extraño y familiar a medida que lo transitamos. El vacío se intensifica, la sensación de complicidad

crece, los deseos se fortalecen; “bienvenida la confusión en lo que se cree saber”, se dice en *Cosas como si nunca*.

La obra se realiza al poner en marcha el dispositivo que da lugar al acontecimiento-salto escénico, un acontecimiento deslocalizado, sin un centro fijo, que sucede entre medias, dejando como testigo una dispersión de materiales-restos que hablan de aquello que pasó o pudo pasar. Entre esos restos están los textos dramáticos cuya estructura replica esta maquinaria de diseminación. Este acontecimiento despliega una temporalidad, inscrita en la obra, que no se refiere solo al momento puntual del acontecimiento de la obra, sino también al momento en el que podría volver a hacerse.

Alain Badiou explica el acontecimiento como aquello que solo existe a través de las huellas que deja, siempre imprecisas: “Está en la esencia del acontecimiento ser a la vez lo que irrumpe y lo que no existe y no organiza los temas más que bajo la forma de rastros que inmediatamente se leen mal” (2017: 22). La performance, cuyo fin sería hacer sentir el acontecimiento, se situaría entre medias, continúa diciendo, de “la fuerza activa de lo que surge y su diseminación enigmática” (2017: 22).

Los trabajos de Catani pueden leerse también según el tipo de acontecimiento-desplazamiento al que remiten y los restos con los que se activan. El acontecimiento teatral se traduce en este ejercicio de “diseminación enigmática” que implica a su vez un movimiento de concentración en torno a una serie de imágenes que provienen de algún pasado. Este pasado es el tiempo en el que se diluye la obra una vez que ha sido realizada, y cuyos restos se organizan en forma de estos textos como ruinas de lo que fue y puede volver a ser en cada nueva actualización.

Así, por ejemplo, *Cuerpos A banderados* se articula en torno a unos cuerpos robados, las marcas en las ingles, las fotografías de las marcas, las banderas, el semen. El mecanismo adquiere un desarrollo más complejo y también más explícito en *Ojos de ciervo rumanos*, donde el desarrollo lineal se desdibuja en favor de una constelación de rituales sobre los que se compone y descompone la trama, como los injertos en la pierna, la tierra de las macetas, el pullover, la música rumana, la disquera, la figura de la madre, la enfermedad de los cítricos; escenas-materiales-momentos cuya combinatoria, como se señala en el texto, no está sujeta a un orden fijo.

En estas obras primeras aparecen ya la sonoridad del lenguaje y el juego de palabras como elementos recurrentes, pero será en *Patos hembras*, probablemente uno de los proyectos seminales que durante más tiempo han acompañado la

producción de Catani, cuando el trabajo con los modos de decir los textos, practicados a través de su lectura en escena, ocupe el centro de un modo de actuación menor, difuso, que como diría Agamben tiene algo de clandestino, íntimo, secreto, y que por momentos se diluye en lo intrascendental del juego dramático. Frente a un plano de la actuación más evidente, recortado y afirmativo, se desarrolla otro en el que los actores no interpretan los personajes, sino que se interpretan a sí mismo diciendo los textos de esos personajes, o son dichos por estos mismos personajes a los que quizás no entienden.

El trabajo con los modos de decir los textos, separando al actor del personaje, hizo que los nombres de estos últimos fueran pasando de las acotaciones al propio texto, lo que explica la evolución de su escritura dramática hacia estructuras más complejas, donde los límites entre acotaciones y el cuerpo del texto se difuminan. A pesar de la impresión de continuidad y fluidez que aporta la voz narrativa, se trata de un mecanismo de escritura que multiplica las discontinuidades intercalando voces, niveles de relato y materialidades distintos. Este plano narrativo, a menudo realizado con la voz de la propia autora, es característico de muchos de sus trabajos. En *Infierno*, por ejemplo, este juego de distancias se abre al colocar a los actores como figurantes de una trama extraña, situada en el espacio real e irreal al mismo tiempo del riachuelo de La Boca, que el público sigue desde lejos mientras escucha la narración y los diálogos de los actores a través de parlantes como voces perdidas de ese paisaje fantasmal.

En *Cosas como si nunca* este mecanismo adquiere especial complejidad, pues al plano de las voces-textos-narraciones y el de los actores que dicen/leen se le suma el de las imágenes sin voces. Estos tres niveles, texto, actuación, imágenes, se solapan sin perder autonomía, como tipos de documentos distintos con características y reglas propias. Frente al nivel textual, y el de los cuerpos-instrumentos, en los que se acentúa la fisicidad de los modos de estar/decir, las imágenes traen consigo una dimensión más contextual. En esta obra este contexto remite al paisaje natural/mítico del desierto. En otros casos, como en los vídeos de los militantes y las mujeres en *Si es amor de verdad*, lo que las imágenes traen son nuevamente los modos de decir pero no trabajados ya teatralmente, sino en relación con los contextos sociales de los que provienen.

Lo que por un lado puede verse como una práctica de concentración en la palabra y los textos, por otro se convierte en un mecanismo de dispersión y multiplicación de variantes a partir de un mismo texto. Es quizás en el complejo trabajo de composición a partir de las variaciones textuales de la obra de Shakespeare *Antonio y Cleopatra*, en *Si es amor de verdad*, realizada junto con

Quico García, donde se hace más evidente la utilización del teatro como un mecanismo de precisión en torno a los modos de decir los textos, lo que implica también modos de hacerlos y hacerse a través de la historia. Esto supone un desplazamiento no solo de la subjetividad del actor, como explica la autora en la presentación de la obra, sino de toda la maquinaria teatral convertida en un laboratorio de la palabra/texto, que paradójicamente es también un laboratorio de cuerpos que dicen y no dicen.

Aunque la focalización del lenguaje como plano de trabajo se justifica por la imposibilidad de abarcar todo el texto de Shakespeare y sobre todo de trasladar al momento actual su sentido de lo trágico, en realidad este desplazamiento no oculta los cuerpos, sino que los muestra de forma indirecta, como si los viéramos por la puerta de atrás, ocupados en su hacer/decir, sabiéndose sujetos y objetos al mismo tiempo. Quizás sea esta la tragedia del sujeto contemporáneo atrapado en una maquinaria que le supera.

Resulta interesante comparar este dispositivo con el trabajo que en los años 70 realizó el director y actor italiano Carmelo Bene a partir del *Ricardo III* visto a través del análisis de Deleuze en *Un manifiesto de menos*. El filósofo termina su ensayo refiriéndose a “un teatro de la variación permanente” (Deleuze 2020: 32), algo que podría aplicarse también al trabajo de Catani y García, sin embargo, el horizonte de fondo entonces estaba claramente situado en la obra como unidad de representación y sentido frente al que se reaccionaba y sobre el que se aplican las estrategias de descomposición. Es por esto que Deleuze se refiere al trabajo de Bene no como una representación más, sino como una representación menos, una operación de sustracción que desestabiliza las funciones dramáticas sobre la que se sostiene la representación como un todo. En *Si es amor de verdad* el punto de partida no está ya en la obra como unidad de sentido, sino directamente en la multiplicidad de variantes, sonoridades, modos de dicción, acentos en que el texto ha pervivido a lo largo de la historia. No se trata de restar elementos, ni de disolver el plano textual, que adquiere una consistencia propia a través de la presencia material de los textos repetidos por los actores, que a su vez les llega a través de parlantes, sino de multiplicarlos en un juego infinito de variaciones. Podemos acordar con Chevalier en su estudio sobre el pensamiento teatral de Deleuze cuando dice que “La invención tiene que ver, por un lado, con la naturaleza de las singularidades que se escoge para la composición escénica y, por otro, con la forma de ponerlas en relación” (2015: 41). En este sentido la sustitución de un actor único, como era el caso en el trabajo de Bene, por un aparato de actores potencia este juego de relaciones.

Donde antes había representaciones y anti representaciones, teatro y performance, ficciones y realidades, ahora hay movimientos para entrar y salir de los espacios instituidos, movimientos y errancias que en algunos casos se van a hacer explícitas, como en los recorridos siguiendo la vida y rutinas de tres personas nacidas el mismo día en *Los 8 de julio*, un trabajo realizado en colaboración con Mariano Pensotti, o el paseo por la ciudad siguiendo literalmente a *Félix María. De 2 a 4*, sustituyendo la cámara de Agnès Varda, cuya obra servía de modelo, por la mirada del público, o el viaje teatral con los niños del barrio de Los Hornos de *Paraíso* a través de la *Divina Comedia*, pero sobre todo la errancia por el desierto en *Cosas como si nunca*, utilizando también la maquinaria del cine, pero no solo como medio para grabar una película, sino como excusa para tramar una aventura y un tiempo de suspensión y digresiones sin un principio y un final fijos. La maquinaria teatral se agencia con la del cine y esta a su vez con la del desierto, como otra especie de mecanismo cultural; al igual que en *Paraíso* la imagen del viaje se componía y descomponía a través del plano de los niños y ambas se recomponían por medio de la maquinaria teatral. La consideración de estos planos como mecanismos con reglas propias les da una autonomía que se traduce a través de sus distintas consistencias materiales.

Estos niveles conforman los estratos que se ensamblan como parte de un mecanismo de tensiones, deseos y movimientos que es la obra como maquinaria teatral. La confrontación del teatro con otros medios, como dijimos más atrás, no busca la disolución de la representación o lo escénico, sino que al contrario se resuelve siempre a través de una investigación y una mirada específicamente teatral.

Ya no estamos en la crítica de la representación, el foco se ha desplazado a una práctica de las relaciones, deseos y movimientos; relacionar en el doble sentido de modos de contar/decir y relacionar como forma de crear intersecciones entre actores y planos materiales distintos, entre voces, actitudes, imágenes, construcciones ideológicas o de género. Lo teatral, que bajo la mirada clásica de la modernidad funcionó como una reflexión de los modos de representación, ahora se construye como un espacio de distancias, conflictos y desplazamientos entre planos de realidad distintos.

Las afectividades son el otro polo, junto a la organización de los materiales, de estas construcciones poéticas. Forman parte de una economía de los medios inevitablemente deficitaria, como decíamos al comienzo. La pregunta sería si es posible separar la imagen poética de esta economía de los afectos, si es posible hablar del sentido de estas imágenes más allá de aquello que generaron.

Si seguimos la máxima de Wittgenstein el significado es el uso, no sería posible interrogar el significado de estos mundos sin atender a sus modos de uso y el tejido de relaciones al que dieron lugar. No nos podríamos plantear, por ejemplo, una lectura del universo críptico de *Patos Hembras* sin tomar en consideración lo que falta en el texto, los largos procesos de trabajo, variaciones y experimentación, retomados de año en año, que le dieron sentido, tanto en los procesos de ensayo como después en sus numerosas realizaciones con equipos y en condiciones distintas. Como tampoco podríamos recuperar el sentido de *Nos, el Princesa, Infierno, Paraíso, Cosas como si nunca*, al margen de las aventuras, lugares, personas, accidentes y circunstancias con los que fueron hechos. Dejar de lado esto último sería olvidar esa “felicidad física” y esa “sensación de plenitud” a la que se refería Catani como sentido del teatro.

En los textos todo esto queda irremediadamente perdido, pero al mismo tiempo inscrito a través de sus huecos, interrupciones y vacíos. La detallada exposición de los mecanismos de las obras, incluida como parte del texto, es un intento por traducir ese tejido de conexiones y desplazamientos que ya no está. La falta que dio lugar a la obra se convierte, una vez que ha sido realizada, en otro tipo de ausencia al interior de la propia obra. Esta falta es la que el *Proyecto Atlas* trata de recuperar desde otra perspectiva temporal con la actualización de cada trabajo a partir de un nuevo espacio de relaciones y diálogos no ya al interior de la obra, sino a partir de esta.

Las cosas mueren cuando no tienen una mirada que las interroge, las despierte, las descoloque, se dice en *La botánica de los fantasmas*, un ensayo en vídeo en el que se ofrecen las claves poéticas del *Proyecto Atlas* y que como el resto de los materiales puede consultarse también en el Archivo de Artistas del Centro de Artes de la Universidad de La Plata. Las imágenes están grabadas a partir del reflejo de la proyección de las obras sobre distintas superficies, tratando de captar esa transparencia engañosa de las imágenes de la que hablaba Coccia y que les da una apariencia fantasmal; en ese reflejo se ve atrapado también quien se coloca delante de estas obras/imágenes/textos recuperados del pasado, que se ve convertido en un fantasma más. El reflejo es la huella de lo que queda de las obras una vez que han sido hechas, se dice al inicio de *La botánica de los fantasmas*. Lo que quedan son los reflejos, como las obras se hubieran hecho solamente para producir esos reflejos abandonados a un tiempo por venir en busca de esa mirada que los despierte.

Imagino estas obras como los restos de unos mundos dispersos por los pasillos de la memoria, como ocurría en *Nos, el Princesa*, pero lo que tenemos

ahora no son ya los personajes-actores volviendo a interpretar sus fragmentos, sino los propios fragmentos haciéndonos gestos, restos abandonados de unas maquinarias escénicas, imágenes, voces, juegos y relatos. Estos mecanismos apelan a nuestra vocación de fantasmas deambulando por los intersticios de la historia, invitándonos a habitar los intervalos, demorarnos en los detalles, componer y descomponer el puzzle de unas escrituras cuyo sentido radica en el movimiento que producen, un movimiento que se traduce en la performatividad de este juego de alternancias de planos y voces que interfieren la lectura. Lo que demandan estos textos no es una interpretación o puesta en escena que trate de agotar su sentido como obra, sino su tratamiento como documentos, en el sentido que le daba Benjamin a estos, con el fin de recorrerlos con el tacto de la mirada, de palpar la figura cambiante de estas diseminaciones enigmáticas, dispuestos a perdernos en sus huecos, viajar con las imágenes, escuchar los vacíos.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio, *El uso de los cuerpos. Homo Sacer IV*2 [2014]. Trad. César Palma. Valencia, Pre-Textos, 2017.
- Agamben, Giorgio, *El gusto* [2015]. Trad. Rodrigo Molina-Zavalía. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2017.
- Badiou, Alain, “Un teatro de la operación. Entrevista de Elie During con Alain Badiou”, en *Un teatro sin teatro. Exposición MACBA*, 2007, pp. 22-26.
- Benjamin, Walter, “Trece tesis contra los snobs”, en *Dirección única* [1928]. Trad. Juan José del Solar B y Mercedes Allendensalazar, Alfaguara, 2002, pp. 43-52.
- Catani, Beatriz, *Acercamientos a lo real. Textos y materiales*. Ed. Óscar Cornago. Buenos Aires, Ediciones al Sur, 2007.
- Chantal Maillard, *La razón estética* [1998], Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2017.
- Chevallier, Jean-François, “¿Por qué Deleuze habló tan poquito de teatro?”, *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9 (2015), 35-43.
- Coccia, Emanuele, *Filosofía de la imaginación: Averroes y el averroísmo* [2005]. Trad. María Teresa d’Meza. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.
- Coccia, Emanuele, *La vida sensible* [2010]. Trad. María Teresa d’Meza. Buenos Aires, Marea, 2011.
- Deleuze, Gilles, “Un manifiesto de menos” [1979], en Gilles Deleuze y Carmelo Bene, *Superposiciones*. Trad. Pablo Iris. Buenos Aires, Cactus, 2020, pp. 12-32.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. 2002. Trad. Juan Calatrava. Madrid, Abada, 2013.

Sousa Santos, Boaventura de, “Epistemologías del Sur”, *Utopía y Praxis Latinoamericana* 16 (julio - setiembre 2011), pp. 17-39.

Yates, Frances A., *El arte de la memoria* [1966]. Trad. Ignacio Gómez de Liaño. Madrid, Siruela, 2005.

(*) Es doctor en Filosofía y Letras, especializado en Filología Hispánica. Es Científico Titular en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Su trabajo se ha desarrollado en diálogo con las prácticas artísticas de carácter performativo, la teoría de los medios, la estética y la teoría crítica contemporánea.

ÍNDICE

- 3 Prólogo**
Beatriz Catani
- 5 Presentación**
Alejandro Tantanian
- 9 Cuerpos A banderados**
11 La mirada / por Luis Loyola Cano
13 Acerca de *Cuerpos A banderados* / por Beatriz Catani
17 *Cuerpos A banderados*
- 45 Ojos de ciervo rumanos**
47 Textualidades performativas en *Ojos de ciervo rumanos* / por Fernanda Del Monte
50 Acerca de *Ojos de ciervo rumanos* / por Beatriz Catani
53 *Ojos de ciervo rumanos*
- 89 Feliz, María, de 2 a 4**
91 Volver a la ciudad / por Carlos Pacheco
94 Acerca de *Félix, María, de 2 A 4*
96 *Félix, María, de 2 A 4*
- 111 Finales**
113 *Finales*: más real que la vida misma / por Horacio Banega
116 Acerca de *Finales* / por Beatriz Catani
118 *Finales*
- 163 Patos Hembras**
165 Acerca de *Patos Hembras* / por German Retola y J. Manuel Unzaga

- 167 Acerca de *Patos* / por Beatriz Catani
170 *Patos Hembras* (texto inicial, año 2006)
182 Escena final con poesía *Monos ebrios*, de Quico García

187 Insomnio

- 189 Capítulos alrededor de la noche / por Beatriz Catani
190 *Insomnio*. Capítulo X. La Plata, La Plata: Mi ciudad
203 Enumeración de capítulos: sinopsis

209 Si es amor de verdad

- A partir de *Antonio y Cleopatra*, de Shakespeare
211 Los modos de hacer la guerra / por Alejandra Varela
217 Acerca de *Si es amor* (Fragmentos de entrevistas de Jorge Dubatti y David Jacobs)
222 *Si es amor de verdad*

269 Infierno

- A partir de *La Divina Comedia*, de Dante Alighieri
271 Las formas del consuelo / por Ariel Farace
275 Acerca de *Infierno* / por Beatriz Catani
276 *Infierno*

303 Nos, el Princesa (la historia del Teatro desde 1889)

- 305 Preámbulo del “Ciclo El Princesa Hoy”
307 El Mecanismo Princesa
318 Teatro Princesa. Memoria artística (1992- 2018)

333 Paraíso

- A partir de *La Divina Comedia*, de Dante Alighieri
335 Acerca de *Paraíso* / por Beatriz Catani
337 *Paraíso*

351 Cosas como si nunca

- 353 Texto incluido en el programa / por Gabriela Massuh
355 Acerca de *Cosas como si nunca* / por Beatriz Catani
357 *Las Moscas* (fragmentos) / por José Supera
361 *Cosas como si nunca*

405 Textos breves

- 407 Casa que muerde
410 Un viaje por la Provincia de Buenos Aires
420 Siete momentos de cualquier manera
428 Una mujer en el piso

431 Proyecto Atlas (de) las obras perdidas

- 433 Esto es un ejercicio de memoria
435 **Archivo *Cuerpos A banderados* (índice del archivo)**
436 **1. *Imágenes comentadas***
436 *Un episodio del presente argentino*
441 *Cantilar*
442 *Las tres actrices*
443 *El inicio*
444 *Ofelia y la confesión del amor*
446 *Momentos*
447 *El dinero*
447 *Los diarios de la época*
452 *Las ratitas actrices*
455 *El Encierro 1 (2020)*
456 *Encierro 2 (Las chekas)*
458 *Un programa, una historia*
459 *La moda*
465 *La muerte en la ficción*
466 *Presencias necesarias*
470 *La botánica de los fantasmas*
476 **2. *Fichas realizadas por espectadores de la obra***
485 **3. *Trabajos críticos sobre la obra***
495 **4. *Análisis dramaturgico de Cuerpos A banderados***
497 **5. *Otros datos***

499 El salto es el método. Epílogo / por Óscar Cornago

- 501 Bienvenida la confusión en lo que se cree saber
502 1. La falta
507 2. El archivo
512 3. El mecanismo
522 Referencias bibliográficas

EL TIEMPO DESPUÉS. Obras, escritos y archivos

Mayo de 2023 - Primera edición

Esta publicación reúne textos de Beatriz Catani desde 1998 a 2023, así como también diversos escritos que intentan dar cuenta del alrededor de las obras y del paso del tiempo. Por lo que junto a datos e imágenes de cada una de ellas se presentan prólogos situacionales y miradas diversas de artistas -de tono más académico a más íntimo- como modo de ofrecer “una orientación en el atlas de las memorias de las obras”

Lo que demandan estos textos no es una interpretación o puesta en escena que trate de agotar su sentido, sino su tratamiento como documentos al modo de Benjamin, con el fin de recorrerlos con el tacto de la mirada, de palpar la figura cambiante de estas diseminaciones enigmáticas, dispuestos a perdernos en sus huecos, viajar con las imágenes, escuchar los vacíos.

Así este volumen puede leerse también como una obsesión de recuperación, y por tanto como parte del *Proyecto Atlas (de) las obras perdidas*, una invitación a leer el pasado reciente a través de ficciones y un proyecto de archivo colectivo iniciado en 2019 y alojado en el Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata.

Óscar Cornago