

typ022
antología
de
teatro
latinoamericano
(1950-2007)

tomo 1



ANTOLOGÍA DE TEATRO LATINOAMERICANO

(1950 - 2007) - TOMO 1 - Argentina
Compiladores: Lola Proaño Gómez - Gustavo Geirola

Todos los derechos reservados.
Buenos Aires. 2015

CELCIT. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral
Buenos Aires. Argentina. www.celcit.org.ar. e-mail: correo@celcit.org.ar

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

Índice

Prólogo por Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola.....	2
ARGENTINA	
Teatro argentino. Panorama histórico-cultural por Osvaldo Pellettieri.....	7
Ricardo Bartís. Dramaturgia escénica por Ricardo Bartís y Graciela E. Rodríguez.....	12
Roberto Cossa por Osvaldo Pellettieri.....	33
Años difíciles.....	37
Osvaldo Dragún por Osvaldo Pellettieri.....	68
Historia de cómo nuestro amigo Panchito González se sintió responsable de la epidemia de peste bubónica en África del Sur.....	72
Cristina Escofet por Pilar de León.....	6
Señoritas en concierto.....	92
Griselda Gambaro por Osvaldo Pellettieri.....	143
Atando cabos.....	149
Pablo Adrián Gigena por Gustavo Geirola.....	168
Delirium Argentinen Obsesibilis o Maten al drogadicto.....	173
Carlos Gorostiza por Osvaldo Pellettieri.....	194
El acompañamiento.....	198
Mauricio Kartun por Jorge Dubatti.....	225
La casita de los viejos.....	231
Ricardo Monti por Jorge Dubatti	252
No te soltaré hasta que me bendigas (Hotel Columbus).....	256
Eduardo Pavlovsky por Jorge Dubatti	286
Somos.....	294
Rafael Spregelburd por Jorge Dubatti	310
Heptalogía de Hieronymus Bosch: La inapetencia.....	317
Germán Rozenmacher, Ricardo Talesnik, Carlos Somigliana por Osvaldo Pellettieri.....	339
El avión negro.....	343
Susana Torres Molina por Jorge Dubatti.....	400
Manifiesto vs. Manifiesto.....	405
Daniel Veronese por Jorge Dubatti.....	426
El líquido táctil.....	434
Patricia Zangaro por Jorge Dubatti.....	455
A propósito de la duda.....	463

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

Prólogo

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

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

El trabajo que hemos realizado fue lento y difícil. En primer lugar, había que seleccionar autores y cerciorarse que tuvieran obras en un acto. Nuestra primera dificultad fue la

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

El lector difícilmente podrá hacerse una idea de todo lo que tuvimos que sortear, no solo para conseguir las obras, sino también para localizar a los autores a fin de solicitarles los materiales audiovisuales y, eventualmente, su permiso de publicación. Fue muy difícil, en algunos casos, saber quién tenía los derechos de autor, en el caso de dramaturgos ya fallecidos; hubo también dificultades para conseguir domicilios, teléfonos, correo electrónico de muchos de ellos. En estos aspectos fue también crucial contar con la colaboración de nuestros colegas residentes en los países latinoamericanos, gracias a los cuales pudimos resolver innumerables problemas y suplir la información necesaria.

América Latina es una construcción conceptual que usamos los investigadores por razones de comodidad, de práctica o de costumbre y, sin duda, no sin pocos perjuicios para la comprensión de la cultura de esa región. La diversidad cultural de casi todos los países que conocemos como formando parte de ese territorio es tan amplia y compleja que, en cierto modo, nos obligó a ceder frente a muchos de nuestros propios principios políticos y culturales.

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

En primer lugar, no fue posible incorporar todos los países; este fue el caso especialmente de Centroamérica y el Caribe. En segundo lugar, no pudimos evitar centrarnos en la figura del autor dramático, de modo que mucho material teatral de creación colectiva (de sala, popular o comunitario), así como algunos géneros y subgéneros (teatro infantil, musical, teatro de títeres, etc.) tuvo que ser descartado. En tercer lugar, aunque temáticamente hemos tratado de incluir obras con la representación del mundo indígena o afro, nos fue imposible incorporar obras en diversas lenguas o en lenguas indígenas. Así, por ejemplo, en el caso de Brasil, incorporamos una obra en portugués y la segunda, de Augusto Boal, en castellano, idioma en el que había sido escrita originalmente durante el exilio de su autor en Buenos Aires, por lo que tiene un marcado acento argentino.

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

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

organizados, cosa que ocurre en muy pocos países de la región.

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

Un párrafo aparte merece el trabajo de los colegas que han participado en este proyecto. En muy pocos casos las contribuciones han sido escritas por investigadores residentes en Estados Unidos. En lo posible, nuestro objetivo era dar participación a aquellos que viven en los países representados en esta Antología, ya que ellos eran los más aptos para localizar datos y materiales, y cuya presencia en la Antología da también visibilidad a la existencia de áreas de estudio, instituciones e investigadores que, en cada país, están dedicados al estudio del teatro. Nuestros colaboradores, es decir, los colegas que tuvieron a cargo los panoramas históricoculturales y las biografías de los autores, han realizado un trabajo estupendo, no solo en la difícil tarea de detallar en pocas páginas los rasgos más sobresalientes de la historia reciente de sus países, sino en la recolección de todo lo que se ofrece en DVD en este proyecto. Demás está decir que dicha tarea es prácticamente imposible de llevar a cabo desde Los Ángeles, California, donde nosotros vivimos y trabajamos. Por ello, les agradecemos nuevamente a todos nuestros colaboradores y a muchos de los autores el habernos facilitado sus materiales audiovisuales, los cuales, debido a los diversos formatos utilizados, abrió el capítulo de otro desafío que tuvimos que superar.

Finalmente, una reflexión técnica, a manera de advertencia. A medida que los textos se acercan al final del siglo XXI y principio del siglo XXI, vemos que para muchos dramaturgos -que también, en general, son los que dirigen sus propias obras- el formato más clásico o tradicional de escritura dramática no parece ya ser suficiente para expresar su visión estética. Es así que el lector se enfrentará a textos que no pueden leerse como se acostumbraba en la dramaturgia más convencional. A veces no se sabe quién es el personaje, quién habla, dónde está, etc. Se usan diversos recursos de espacialización de la escritura, apelando -como incluso ocurre en textos más tradicionales- al uso no convencional de la bastardilla, la negrita, las comillas, la mayúscula y el subrayado, tanto para las acotaciones dramáticas como para otras instancias de la escritura. En consecuencia, no nos fue fácil dar con un diseño homogéneo capaz de unificar la presentación gráfica de la Antología. Muchos de los textos fueron tomados

de versiones ya publicadas y otros tantos fueron enviados por correo electrónico por sus autores. Hemos así procedido a uniformar en la medida de lo posible, pero en muchos casos -aún arriesgando un poco la consistencia de la Antología- respetamos la diagramación realizada por el autor.

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

Si esto ocurre alguna vez, nuestro esfuerzo se verá ampliamente recompensado.

Lola Proaño Gómez
Pasadena City College
Gustavo Geirola

TEATRO ARGENTINO PANORAMA HISTÓRICO-CULTURAL

OSVALDO PELLETTIERI

Universidad de Buenos Aires

Con la colaboración de Yanina Leonardi

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

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

Los gobiernos de Frondizi e Illia dieron lugar al auge de la clase media, de la denominada sociedad de consumo y la apertura de nuevas propuestas culturales en el campo intelectual. Se produjo una etapa de intensa euforia dentro del campo, debido a que las “libertades” otorgadas por el poder permitían una modernización creciente, que trajo consigo la entrada de nuevas formas culturales, que hasta ese momento no habían circulado, o lo habían hecho con restricciones. A su vez, estos cambios en la circulación trajeron inmediatamente modificaciones en las formas de vida, las costumbres y en el hacer de los habitantes del país. Comenzaron a revalorizarse algunos aspectos de la política social del peronismo, especialmente por parte de la Unión Cívica Radical Intransigente y de su orientador, Arturo Frondizi, quien había llegado al gobierno en 1958 con el apoyo crítico del peronismo y de la denominada “nueva izquierda”. Frondizi llevó a cabo un programa de gobierno caracterizado por su liberalismo económico, que contradujo las propuestas presentadas durante la campaña electoral.

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

Las tensiones sociales y políticas que jaquearon tanto a Frondizi como a Illia sólo estallaron rotundamente después del golpe de Estado de 1966 (“Revolución Argentina”, 1966-1973, que instaló como presidente al General Juan Carlos Onganía), y posteriormente a partir del “Cordobazo” y la aparición de la guerrilla.

Existió en este período una censura institucional, que se concretó específicamente en la prohibición de algunos espectáculos, fundada siempre alrededor del tema del “deber ser de la cultura” y de “nuestro estilo de vida”, “conjunto de valores”, “modos de ser”, “nuestra tradición”.

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

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

El 1º de julio de 1974 muere Juan Perón, e inmediatamente asume al poder la vicepresidenta María Estela (Isabel) Martínez. José López Rega se convirtió en el orientador del gobierno, y la Triple A, organización parapolicial que asesinó y amenazó a muchas figuras del campo intelectual, comenzó a funcionar. Isabel Martínez careció de respuestas que dieran una solución al problema de la violencia y a la crisis económica, y que profundizaran el pacto social y el acuerdo institucional.

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

de los sesenta.

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

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

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

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

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

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

1. 1976-1980: auge del terror y de la doctrina de la “seguridad nacional”, con censuras y prohibiciones, desapariciones y exilios y una muy relativa autonomía de las instituciones legitimantes.
2. 1980-1983: se abrió con la designación, por parte de la Junta Militar, de Roberto Viola en reemplazo de Jorge Rafael Videla. A partir de esta designación (29/3/1981), comenzó la decadencia del “Proceso” que alcanzó su punto culminante en 1982, durante el gobierno de Leopoldo Fortunato Galtieri, con la derrota en la guerra con Inglaterra por las islas Malvinas.
3. 1983: asume al poder el gobierno democrático de Raúl Alfonsín, con el retorno de las libertades públicas, de los exiliados y una nueva ubicación del teatrista dentro del campo intelectual y de la sociedad.

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

torio, sus formas de actuación y su público, y terminó siendo sinónimo de “calidad teatral”.

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

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

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

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

DRAMATURGIA ESCÉNICA

RICARDO BARTÍS

Sportivo Teatral

Graciela E. Rodríguez

Instituto Universitario Nacional de Artes, Buenos Aires

UN NUEVO MODELO DE ACTOR, ESTA VEZ CREADOR, Y UN NUEVO ESTILO PARA LA DIRECCIÓN Y LA DRAMATURGIA, MUCHO MÁS PRESENTE Y ATENTA A LAS PARTICULARIDADES DE LA ESCENA Y LA CARNE DE LA ESCENA, QUE NO ES OTRA COSA QUE EL ACTOR.
BARTÍS

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

Este trabajo es el resultado de una recopilación de diversas fuentes y publicaciones previas y de mi intercambio con Ricardo Bartís en la conversación mantenida en el Sportivo Teatral en agosto-septiembre de 2008², realizado específicamente con el propósito de lograr una síntesis que explique su pensamiento y aclare el proceso creativo de Postales Argentinas, De mal en peor y La pesca.

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

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

² En ese sentido, todas las citas que no tienen referencia bibliográfica corresponden al intercambio hecho con Bartís con el propósito de escribir esta nota.

a poner en movimiento. El texto, es parte entonces de un entramado, de una opinión”³.

Bartís reflexiona durante nuestro encuentro y dice:

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

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

Entre sus interlocutores teóricos dentro del campo teatral, aparte de Meyerhold que es la figura más distintiva, hay que destacar el modelo teatral de Kantor, cuya compañía pasó por Buenos Aires en diversas ocasiones a lo largo de los años ochenta. Ya en 1986 el director argentino se refería al actor como un extraño que se alza frente a la mirada desconcertada del espectador para llevar a cabo un acto sacrificial ligado a la muerte, en el cual este expone física y emocionalmente su yo más profundo, destacando que en ese lado, en ese extraño acto de entrega, en su innegable realidad presente e inmediata, radica el misterio del teatro que adquiere así cierta dimensión metafísica, y no del otro lado, aquel de la construcción del

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

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

personaje; perspectiva esta última que desplazó la discusión teatral al espacio dramático, recuperado ahora como un trampolín sobre el que se proyecta la realidad física del actor, sin por ello desvincularse de ese plano ficticio. Al respecto Bartís había afirmado años antes:

“...el actor no ejecuta sino que se ejecuta. Es decir, de alguna manera, se suicida para ser otro. Lo interesante no es tanto la composición del personaje sino la descomposición de la persona. Cierta tipo de técnicas se han preocupado casi exclusivamente por la construcción de ese otro sin atender a que, curiosamente, el ser actor también entraña este movimiento sacrificial por el cual alguien similar a cualquiera de nosotros, de pronto nos es infinitamente extraño por el lugar en que queda colocado”⁵.

LA ESCRITURA Y LA INTERPRETACIÓN

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

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

Posteriormente, en La escritura y la interpretación Bartís explica:

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

Es notable como a los largo de sus años de trabajo -tanto en la creación escénica como en la formación- Bartís ha sostenido la coherencia de su concepción en relación a la impronta de la actuación y el trabajo actoral en la dramaturgia teatral. En un reportaje reali-

5 Diario *La Razón*, año 1986.

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

zado por la Periodista Susana Villalba en el 2006⁷ quien le preguntó si consideraba la actuación como una opinión propia sobre un texto, Bartís respondió:

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

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

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

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

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

“Desde hace trescientos años la actuación se recoloca socialmente. Con la expan-

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

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

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

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

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

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

“La actuación perdura en una memoria confusa en los espectadores, entre la gente, que repetirá gestos que alguna vez vio actuar. Los gestos no nos pertenecen, los hemos visto hacer. Y las cosas más profundas y probablemente más privadas ya las hemos visto actuar, y hemos sido influidos por esa forma de actuar. Cuando lloramos por nuestros dolores más profundos, o cuando gozamos por nuestras intensidades mayores, también repetimos algunos movimientos que no entendemos, pero pasan de generación a generación. Eso es la cultura y eso es la influencia del teatro en nosotros, en el pulso, el ritmo, la energía... Para que una obra produzca esa influencia, como cualquier arte, se requiere un rigor específico, saberes inherentes para retraducir en signos teatrales campo de ideas y sensibilidades. Los sectores

nominados como “las vanguardias” por los medios, son responsables de haber debilitado el teatro alternativo, tanto en sus sistemas narrativos como en los lenguajes de actuación. Antes se diferenciaba al teatro de vanguardia del teatro comercial. Ahora esas categorías se han difuminado totalmente y entonces no sé si hay teatro alternativo. ¿Alternativo a qué? Se está produciendo un lenguaje y materiales que parecerían fácilmente desplazarse hacia el campo comercial. Algunos de sus representantes más conspicuos son llamados del sector comercial para confirmar ahí esos lenguajes...”⁹.

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

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

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

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

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

10 Encuentro de Ricardo Bartís y el grupo Balbuzeando teatro. Córdoba 10, 11, 12 de Septiembre 2004.

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

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

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

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

TEATRO Y POLÍTICA

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

El tema de Abuelas y de Teatro X la Identidad tiene una influencia directa emocional en la vida política de este país, parecería que es muy difícil que el procedimiento teatral pueda escapar a la obligación de cierta forma de tratamiento del tema. El Teatro X la Identidad no es ingenuo en su tratamiento del tema, tiene su propuesta en relación a la significación de la problemática de la apropiación de los niños durante la dictadura militar. Tiene una misión política, y quiere instalar ese tema y toma al teatro como un recorte, como una excusa, no

desvalorizando, pero la realidad es esa, lo toma como una herramienta para el planteo de ese tema... Si uno cree que ese es el tema de lo teatral no investigará qué procedimientos permitirían contar ese tema de una manera contemporánea y poderosa, porque le está asignando valor político a lo que se dice, lo que se enuncia y no a cómo se hace.

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

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

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

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

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

Para Ricardo Bartís el teatro es una experiencia efímera. Inmediatez e intensidad vital, que acontece en los cuerpos de los actores, en el convivio y en el encuentro de presencias. Bartís asimila la percepción teatral a la del devenir de nuestro régimen de experiencia real.

El teatro no preexiste ni trasciende a los cuerpos en el escenario. Todo espectáculo nace con

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

“fecha de vencimiento”, como la existencia profana y material se disuelve en el pasado y no hay forma de conservarla ya que tiene que ver directamente con el momento en que ocurre, tal como lo dijo en nuestra entrevista:

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

EL PASADO TEATRAL COMO PÉRDIDA

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

POSTALES ARGENTINAS (1989)

Se estrenó en el Festival Iberoamericano de Cádiz (1988) y fue la “Revelación” del Festival. En abril de 1989 se estrenó en Buenos Aires, en el Teatro Municipal Gral. San Martín. Escrita en colaboración con Pompeyo Audivert, se constituye en un espectáculo emblemático, en tanto indaga sobre “el ser nacional”, abriendo la década siguiente con una tendencia desacralizadora de los grandes mitos de la porteñidad. Se presenta como un “sainete de ciencia-ficción” en el que se mezclan géneros y estilos y se cruza el homenaje a los comediantes del pasado con una mirada crudamente irónica sobre temas como *La Madre*, *La Creación Literaria*, *El Tango*, *La Identidad*”. *Postales argentinas* muestra que el hombre está construido en base a eso que aprende, de aquello de lo que no puede sacudirse nunca.

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

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

“Me veo fuerte en la marginalidad, la tomo como un acto de preservación.

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

He vuelto a leer *Postales argentinas* después de quince años para, se supone, reflexionar sobre este “texto”. Apenas comencé, recordé los gestos precisos e intensos de Pompeyo Audivert y María José Gabin, el sonido triste y conmovedor del bandoneón de Carlos Viggiano. Pura actuación, pura intensidad teatral. Fuimos felices haciendo ese espectáculo, pese a que hablábamos de la muerte de la Argentina. Texto y actuación anticipatorios.

El habla, los gestos, como un conjunto de pedazos, deshechos, basura, residuos de la memoria. Lugares, gestos, frases de una pavorosa ingenuidad.

No llegué al final. Me quedaron, sin embargo, las imágenes. Audivert con Gabin en brazos, la despedida, el bandoneón gimiendo. “Buenos Aires la Reina del Plata, adiós cosas muertas”¹³.

EL TANGO, LA CIUDAD Y OTROS MITOS¹⁴

Según Olga Consentino en su ensayo “Desenmascarar la palabra”, *Postales argentinas* intenta revisar algunos rasgos de nuestra identidad en los que el pretendido “ser nacional” ha sido obligado a reconocerse, por mandatos ancestrales, en rituales y obsesiones generalmente inconscientes y a veces autodestructivas. El espectáculo renueva el lenguaje teatral en procura de restituirle su fuerza original. A través de la bidimensionalidad propuesta desde el título, sin volumen, sin profundidad, todo lo que parece ser se diluye en las estampas cuyas criaturas son apenas perfiles cuya tragedia de no ser aumenta su patetismo al estar planteada como una memoria de un futuro que no existe puesto que fue aniquilado junto con Buenos Aires por algún cataclismo natural o moral. Además, quienes recuerdan y que oscilan entre la caricatura y la mutación, son menos confiables que cadáveres.

“Nada es referente de nada. Ni los diarios que se amontonan, ni los versos de Borges o Neruda, ni la memoria de las pulsaciones vitales como el amor, el incesto o el onanismo, ni siquiera la muerte. Todo lo que muestran esas postales es nada más que un desperdicio cósmico, contaminado y estéril”. La destrucción no necesita de algún estallido nuclear, basta la cotidiana autodestrucción por la cantidad de días, meses y años que van hasta el 2043, año en

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

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

que se ubica la acción. Otros temas son la “vocación de trascendencia del argentino frustrada por la auto-estafa”, y la tendencia a creer que la “imitación puede bien pasar por lo genuino”.

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

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

Afirma la autora:

“A la manera del teatro en el teatro, los actores de ese futuro sin fecha representan/reconstruyen la historia de los últimos momentos de la vida del escritor Héctor Girardi... Para el lector/espectador de la obra esto significa un doble trabajo en su horizonte de expectativas: por un lado, se debe acomodar a un universo temporal desconocido para él/ella (año 2043, el “futuro sin fecha”) y, por el otro, debe enmarcar esa temporalidad en una nueva geografía de lo no-existente (Argentina borrada de la faz de la tierra, Buenos Aires en proceso de destrucción en el 2043). Lo que se debe hacer es mirar con nuevos ojos, penetrar en una nueva realidad, entrar en el terreno de la ciencia-ficción (el mismo paratexto de la obra la señala como “sainete de ciencia-ficción”), en donde se aprehende desde lo desconocido y lo nuevo... una ciudad en desaparición... una fogata que ya no da más calor... un puente que no lleva a ningún lado... una arquitectura citadina que reemplaza lo existe por lo no existente, la presencia por la ausencia, lo completo por los despojos...”.

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

En la siguiente reflexión Bartís da cuenta del proceso de creación de la obra que
15 “La ciudad después de la ciudad: un análisis de *Postales Argentinas* de Ricardo Bartís”. Mariana Pensa, Drama Teatro, Venezuela, n. 16, 2005.

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

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

Distribuye los ritmos de otra manera. Quiero decir que tiene otra mirada, poetiza los lugares, los lugares de la dirección o de la autoría están poetizados por un circulante diferente. Yo escribí, pero no hubiera podido escribir si no estaban ellas, escribía sobre lo que probaban, tampoco ellas podrían haber hecho si yo no existiera, de la misma manera me siento imprescindible. Y está bueno porque uno se enfrenta al aprendizaje de leer desde otro lado lo que se va produciendo, salido del orden tradicional que a veces tranquiliza¹⁶.

DE MAL EN PEOR (2005)

Homenaje a la literatura dramática de Florencio Sánchez.

Co-producido por el Hebbel Theater, de Berlín.

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

“Ese universo está en la literatura de Florencio Sánchez, con quien tenemos una deuda emocional e intelectual severa: el tipo modifica el registro dramático de Buenos Aires, instala el procedimiento de lo social sin atisbos panfletarios. Pone lo político en lo micro, en la intimidad de una familia, y lo hace estallar. Leímos a Sánchez, a Eugenio Cambaceres -más para investigar la intensidad o las formas del habla- y también a Gregorio de Laferrère, un autor contemporáneo a Sánchez, más influenciado por el vodevil. Y comenzamos a trabajar

16 Fragmento de reportaje realizado por Verónica Schneck para *Alternativa Teatral* citado en el archivo Ricardo Bartís de la Audiovideoteca del Ministerio de Cultura de Buenos Aires.

en el relato como una forma de tomar partido en lo teatral. Yo no me planteo una obra como una acumulación de imágenes. Las palabras de Sánchez fueron disparadoras, generadoras de trama teatral. Da temor, hay que decirlo, no tener la historia, ni el texto, ni los personajes. Una situación tentadora pero también con riesgos ostensibles.

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

“Once actores -en un proceso creativo que se fue desarrollando durante cinco meses- a partir de improvisaciones, para dar vida a un tiempo particular de la literatura nacional y, por supuesto, a una historia de país, y rescatan el mundo de la época y hasta ciertos prototipos de personajes cuyas problemáticas están muy arraigadas en aquellos textos. Empezamos a improvisar y apareció ese mundo; sobrevolaba ese universo. El mundo de

Florencio Sánchez da origen a esta creación, pero no se trata de una obra en particular del escritor, sino de rescatar valores de la literatura de la época que, para el grupo, tendría a Sánchez como un importante paradigma.

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

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

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

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

“*De mal en peor* destaca cuál es exactamente ese mundo que me interesó mostrar y hasta realizar un parangón entre aquella época -1880/ principios del siglo XX- con la Argentina actual. Han pasado cerca de 100 años, pero existen elementos interesantes de observar: la deuda, una clase dirigente improductiva dispuesta al ‘dolce far niente’ permanente, a las trai-

ciones, una especie de clase degenerada que parecería remitirnos a una contemporaneidad brutal. Un modelo de repetición nefasto y abrumador.

Acumulación primitiva de bienes, especulación financiera. Ser deudor, como un elemento existencial, más allá de lo económico; algo que produce una presión y una desintegración; una especie de locura en la cual uno es deudor continuamente y entonces se van quebrando hasta los lazos o los modelos básicos, como la familia, el matrimonio, el trabajo”.

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

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

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

“un relato que haga referencia a un núcleo de comportamiento’ para sobre ese ‘relato ingenuo’... imprimir la potencia de la actuación... aquello que convoca una obra que, antes de los ensayos, no teníamos. La época, por cierto, no ayudaba. En sus aspectos más oscuros, se trataba de un tiempo descerebrado y brutal... hay otro teatro posible, en otras condiciones, con otra forma de actuar y de agruparse, con una entrega generosa. Hay que entender que, en estos tiempos, la actuación ha perdido terreno. Y esto sucede porque imperan los lenguajes lavados de la modernidad. Un teatro, una forma de representación cargada de tics, que no termina de morir”¹⁷.

LA PESCA (2008)

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

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

Ahí fue cuando nos planteamos hablar del Peronismo. Siempre las ideas son una excusa para tratar de imaginar que tenemos una idea, después eso quedará atravesado y multiplicado, pero la tesis que teníamos y que se mantiene es que el Peronismo es el único mito

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

que tiene la política argentina y al cual puede apelar en momentos de crisis para reconstituir y después traicionar. El Peronismo formula por izquierda lo que va a traicionar por derecha.

El Peronismo tiene una iconografía y una mitología propia que resiste y funciona aún hoy. Tiene un enunciado en contra de los poderosos y la explotación. La tiene a Evita, un fenómeno singularísimo. Tiene el exilio y un personaje omnímodo con la posibilidad de proyectar sobre esa voz ausente cualquier tipo de contenido. El Peronismo tiene algo reaccionario y conservador. Un ejemplo es el dicho “de casa al trabajo y del trabajo a casa”.

Eso quiere decir que se puede ir tranquilo por la vida si uno hace las cosas como corresponde. Y hoy hay una gran necesidad de tranquilidad.

Finalmente, Perón dijo “no es que fuimos tan buenos, sino que los que vinieron después fueron peores”. Y esto es real.

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

“Porque hay conciencia de la chafalonería, del sustituto bastardo que se ha hecho del acontecimiento. De la caída y el deterioro general que llevan a la violencia. La gesta heroica es un mito acendrado en nuestra interioridad.

Los nuevos héroes de la tragedia contemporánea son los políticos, los que salen en los medios. En esta época, el único mito constitutivo es la guerra.

El único rey, el dinero, el capital”.

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

“Siempre se formula esa idea de que yo hago un teatro político. Considero que el teatro es político por naturaleza, construye ilusión social. Tengo grandes diferencias con que el teatro ‘enuncia políticamente’, tanto sea de izquierda como de derecha. Digo esto, porque se piensa que el teatro político es Bertolt Brecht o Teatro X la Identidad, como si Nito Artaza o

Moria Casán no hicieran teatro de derecha, para no nombrar a personas que están muy cerca de nosotros y que para mí hacen un teatro conservador, reaccionario”.

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

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

También eso se ve en el teatro independiente, donde hay tantos monólogos”¹⁸.

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

“Perón, el Peronismo, la pesca. Ahí asoman algunas resonancias contemporáneas. Un mito devaluado, especie de fetiche. Un cadáver sin brazos, esos brazos que convocaban a mucha gente y que sigue moviendo pasiones. El Peronismo une en la entrega. Como en toda mitología, cada uno convierte la voz del mito en su propia voz. Una situación que nos parece muy teatral es que cada uno escucha, en el habla de Perón, un discurso diferente. Acá lo verificamos: somos todos peronistas y, al mismo tiempo, ese enunciado no nos da ninguna identidad real en la cual podamos hermanarnos. Todo lo contrario. Nos va a obligar a matarnos como las tarariras metidas en el charco”¹⁹.

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

Para Bartís, su teatro propone, por un lado, un anclaje en la realidad a los efectos de su resignificación y, por otro, un componente de naturaleza poética, nunca contenido en el texto, sino en la corporalidad del actor. La anécdota es, para él:

“una excusa para poner en funcionamiento un mecanismo asociativo teatral para retraducir algo que sentimos”.

Por esto, el relato que este espectáculo propone tiene, según Bartís mismo define:

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

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

“unas resonancias esquemáticas y arquetípicas que, para ser trascendidas por el espectador, se necesita un cuerpo de actuación que proponga una resonancia profunda”²⁰. En un último reportaje Bartís declara:

“Tengo un pulso interno que no es conceptual, es un pulso de voluntad, de energía. Tengo claras las ideas. Pero el teatro no se hace sólo con ideas. La idea puede aparecer, pero después tiene que transformarse en algo dinámico, enriquecido por las variantes asociativas y espaciales. La etapa del ensayo confirma la potencia enorme del territorio y la resonancia del universo mitológico y arquetípico. Con *La pesca* pienso en un teatro antiguo que opina sobre las tradiciones del teatro argentino, que alude a una discusión con la modernidad en términos del lenguaje y de los procedimientos, que se vuelca a la búsqueda de ese discurso, de esa potencia que la actuación funda... Cuando los actores se encontraron con sus respectivos personajes, hubo un elemento determinante: la idea del lenguaje por encima de los personajes. Aceptaron un encuadre donde queda valorizado lo grupal como productor de un lenguaje. Hicieron una apuesta porque no había una obra escrita ni un personaje definido. Hubo una enorme confianza en el director. Se fundó un pacto. Trabajamos escena por escena: primero separadas y después las ligamos. Conozco a los actores desde hace muchos años, han sido compañeros de otros proyectos, han estudiado conmigo, son personas muy entrañables”²¹.

Y Bartís encuentra un sentido profundo en el hacer teatral. “En una época hiperartificial, hipervisual, parecería que la materialidad del teatro sigue siendo un elemento primitivo, reducido, como una obligación de un devenir cerrado, minoritario: gente grande encerrada en la oscuridad haciendo cosas tontas”²².

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

TRAYECTORIA

Como director y autor:

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

De mal en peor (2005).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El Corte (1996).

Muñeca, A. Discépolo (1994).

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

Postales argentinas (1989).

Krapp, S. Beckett (1988).

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

Telarañas, E. Pavlovsky (1985).

Como actor en teatro:

La China, Bizzio-Guebel (1995).

Pablo, E. Pavlovsky (1987).

Memorias del subsuelo, F. Dostoievsky (1984).

Real Envido, G. Gambaro (1983).

Leonce y Lena, G. Buchner (1982).

Fando y Lis, F. Arrabal (1980).

El desalojo, F. Sánchez (1979).

El noticiero, Teatro Payró (1978).

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

Como actor en cine:

Plata quemada, M. Piñeyro (2000).

El Astillero, David Lipszyc (2000).

Invierno Mala Vida, Gregorio Kramer (1997).

El viaje, F. Solanas (1990).

Chau Papá, R. Albentosa (1987).

Sin fin, C. Pauls (1986).

Mis días con Verónica, Coscia-Saura (1985).

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

Algunos Festivales Internacionales:

Festivales Delle Colline (Italia), Theater Der Welt (Alemania) y Festival d'Avignon (Francia) 2008; Théâtre de la Garonne, en el Festival de Otoño de París, y en Girona, 2007; Festivales Hebell Theater, Berlín y al Künsten des Arts Festival, Bruselas, 2006; Festival Internacional de Buenos Aires 2005; Festivales Internacionales de Berlín, Toulouse, Marsella, Otoño de París, Otoño de Madrid, Girona, Torino y fue invitado a realizar 21 funciones en el Teatro Nacional del Palais de Chaillot, Francia, 2003; Festivales Internacionales de La Habana, Sitges y Buenos Aires, 2001; Festivales Internacionales de Porto Alegre, de Madrid, de

Cádiz, de Avignon, de Berlín, Des Amériques, Montreal, de Carrefour, Québec, Theater Del Welt, Berlín, Otoño Madrid 1999/2000; Festival de Otoño de París, Invitado especialmente al Teatro Bobigny; Festival Internacional de Teatro de Dos Mundos, Berlín, Alemania, 1999; Festival Internacional de Avignon, Francia, 1999; Festival Internacional de Teatro de Porto Alegre, Brasil 1998; Festival Internacional de Teatro de Cádiz. España, 1997; Festival Internacional de Teatro de Otoño. Madrid, España, 1997; Festival Internacional de Teatro de Londrina, Brasil, 1997; Festival Internacional de Teatro de Puerto Rico, 1997; Festival de Teatro de Porto Alegre, Brasil, 1996; Festival República Dominicana, 1996; Olimpíadas Culturales de Barcelona, 1992; Festivales de Nantes y Montpellier, Francia, 1991; Festival Teatro del Mundo en Essen. Seminario con actores y directores europeos, 1991; Muestra de Teatro, Montevideo, Festival Internacional de Sitges, Internacional de Manizales y Cervantino de México, 1990; Festival Iberoamericano de Cádiz y Festival Internacional de Madrid, 1989.

Premios:

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

Publicaciones:

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

Cancha con niebla. Teatro Perdido. Fragmentos. Buenos Aires: Atuel, 2003. Edición e Investigación Jorge Dubatti. Incluye "Postales argentinas" (1988); "Escritura-Registros: ensayos"; "Hamlet o la guerra de los teatros" (1991); "Sobre la dirección (I)"; "Muñeca" (1994); "Acontecimiento político"; "El corte" (1996); "Sobre la dirección (II)"; "El pecado que no se puede nombrar" (1998); "Cuestiones teatrales"; "Donde más duele" (2003). "Postales argentinas". En *Otro teatro. Después de Teatro Abierto* Recopilación y banda: Jorge A. Dubatti. Buenos Aires: Libros del Quirquincho, 1990.

ROBERTO COSSA

JORGE DUBATTI

Universidad de Buenos Aires

Colaboró Yanina Leonardi

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

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

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

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

AÑOS DIFÍCILES

Roberto Cossa es el artista individual más importante de la dramaturgia argentina en los últimos cincuenta años, representa al teatro moderno dominante y es quizás para nuestras instituciones teatrales el único autor clásico viviente. Es necesario situar a Cossa y a su teatro de los últimos quince años dentro de la dominancia teatral porteña actual. Esta está integrada por teatristas y textos dramáticos que, aunque compuestos y vigentes en los ochenta y los noventa, siguen, con variantes actuales, los modelos canónicos de los setenta, es decir son textos

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

que han tomado las poéticas resultantes de los intercambios textuales producidos entre los realistas reflexivos y los neovanguardistas. Han sido canonizados como “dramaturgos y teatro de calidad” por las instituciones mediadores -la crítica, los premios, el repertorio de los teatros oficiales. El teatro dominante representado por Cossa se volvió comunitario con Teatro Abierto 81- momento canónico de la dramaturgia iniciada en los sesenta. Su intertexto llega hoy a la tercera fase del sistema teatral de los noventa. En los ochenta implicó la concreción de una utopía fundacional de modernización creciente, institucionalización de las diversas formas del realismo e incremento de la politización iniciada en los sesenta. Hoy, en plena “posmodernidad indigente”, estos textos y autores resisten el embate de relativismo más radical y la caída de las utopías sociales e individuales. Su poética choca contra la concepción del mundo vigente en la sociedad. Cossa y su grupo entienden el arte como compromiso, cuestionan su autonomía con relación a la realidad social y política, piensan al teatro como una forma de conocimiento. Para ellos la escena es un hecho didáctico, enderezado a promover el progreso del hombre, detestan “la pura diversión” y privilegian la comunicación por sobre la expresión.

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

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

Años difíciles conforma, junto a *Lejos de aquí* y *Viejos conocidos*, un grupo de textos en los que prima el intento de reversión de la forma secundaria que se aleja de lo convencional y se convierte en paródica y antitética de la misma. En ellos se destacan las “innovaciones conscientes” que tratan de concretar una forma nueva. En estas piezas aparecen las formas peculiares de su ideología autoral y, aunque no se apartan totalmente del modelo de producción de la tercera fase, representan el intento de un incipiente cambio en la tendencia.

Como ya ha ocurrido en el pasado, durante la primera y segunda fases sus textos expresan una profunda coherencia estético-ideológica: por un lado denotan un marcado pesimismo sobre la posibilidad de evolución histórica actual universal y nacional y por otro, una búsqueda de nuevos caminos estéticos para el realismo reflexivo. Cossa observa al argentino medio sumido “en la resignación y el desconcierto”, sabe que escribe para un público de clase media, preferentemente izquierdista o progresista que está desorientado, poseído por una ambigüedad que también exhiben sus personajes negativos. Al mismo tiempo también percibe

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

a la Argentina del posproceso como un período de arrepentimiento y desencanto fruto del Proceso militar y el menemismo modulados por los cambios mundiales -la “perestroica”, la caída del muro de Berlín, la disolución de la URSS. Las ideas posmodernas de la doxa son cuestionadas reiteradamente en sus textos. Se ha recalado en una suerte de liberalismo democrático de tinte conservador y de “dictadura en lo económico” absolutamente cuestionable para la óptica del autor.

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

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

Bibliografía:

La ñata contra el libro. Ediciones Talía, 1967.

El avión negro. Ediciones Talía, 1971.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Teatro 5. Teatro. Incluye: “Viejos conocidos”, “Don Pedro dijo no”, “Lejos de aquí” (en

colaboración con Mauricio Kartun) y “Años difíciles”. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1999.

El Grottesco Criollo. Ensayo. Ediciones De La Flor.

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

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

Premios y reconocimientos:

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

Distinción “Veinte años juntos” otorgado por las Madres de Plaza de Mayo; Premio a la Trayectoria Suplmento Ñ Diario Clarín 2007; Presidente de Argentores Sociedad de Autores de la Argentina por el período 2007 - 2010; Presidente de la Fundación Carlos Somigliana para el estímulo del autor teatral; Integrante de la conducción del histórico Teatro del Pueblo; Integrante de la Comisión por la Memoria que preside el Premio Nobel de la Paz, A. Pérez Esquivel.

AÑOS DIFÍCILES

ROBERTO COSSA

PERSONAJES: M (3) / F (1):

FEDERICO, 70 años

ALBERTO, su hermano, un año menor

OLGA, esposa de Federico

MAURICIO, pasa los 50 años

Ámbito

Una muy antigua casa del barrio de Colegiales donde hace muchos años que no se compra un objeto nuevo. Una casa que en la década del veinte compró don Juan Stancovich, contratista del ferrocarril. Ahora, viven sus dos hijos y su nuera, maestros jubilados. La casa tiene varios ambientes. Lo que está a la vista del espectador es un comedor (el clásico “lugar de estar”) que tiene salidas a la cocina, al baño, a la habitación de Alberto y a la calle. Esta historia ocurre a la tardecita de un día de semana cualquiera. En la casa de Stancovich, en el barrio de Colegiales, se cumple con la rutina diaria: Federico (anda por los 70) esucha radio a través de unos auriculares que le tapan las dos orejas. Es la hora en que Olga (sesentona) saca la basura a la calle, Alberto (que acaba de cumplir los 70) mira televisión en su pieza. Olga regresa de la calle.

OLGA

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

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

ALBERTO

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

FEDERICO

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

ALBERTO

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

FEDERICO

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

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

OLGA

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

FEDERICO

(Se desconcierta) Supongo que sí. Es en Ruanda.

OLGA

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

FEDERICO

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

Reaparece Alberto llevando una botella de vino y dos copas.

ALBERTO

(A Olga) Empieza el programa.

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

FEDERICO

(Irónico) ¿Qué sensación térmica hay?

ALBERTO

No sé.

FEDERICO

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

ALBERTO

¡Qué sé yo!

FEDERICO

Enterate. Está baja. Mil seis hectopascales.

ALBERTO

No me importa.

FEDERICO

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

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

ALBERTO

Que llueva. No pienso salir.

FEDERICO

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

ALBERTO

Lo veo por la televisión.

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

FEDERICO

Si vas a salir llevá paraguas.

OLGA

Estoy en la pieza de tu hermano.

FEDERICO

Envenenate con la televisión.

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

OLGA

Dejame.

ALBERTO

¿Qué te pasa?

OLGA

Está esa, otra vez.

ALBERTO

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

OLGA

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

ALBERTO

Es muy joven...

OLGA

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

ALBERTO

Se está muriendo...

OLGA

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

ALBERTO

Tiene fiebre amarilla. Entendela.

OLGA

Cuando se muera, avísame.

ALBERTO

¡Hacé como quieras!

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

FEDERICO

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

OLGA

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

FEDERICO

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

OLGA

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

FEDERICO

Tenés el televisor de Alberto.

OLGA

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

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

ALBERTO
Murió.

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

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

OLGA
No.

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

OLGA
(Miente) No me interesa.

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

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

Alberto sale hacia la habitación.

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

FEDERICO
Dejáme escuchar.

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

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

OLGA

¡Estoy en la pieza de tu hermano!

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

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

Desde afuera se oye una voz.

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

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

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

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

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

MAURICIO
No sé...

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

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

FEDERICO
Porque ven mucha televisión. Están asustados. Los que escuchamos radio tenemos otra mentalidad. Desarrollamos el oído. Cuando usted preguntó detrás de la puerta: "El señor

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

Mauricio se queda mirando fijamente el retrato.

FEDERICO

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

MAURICIO

Así que este es el abuelo...

FEDERICO

El padre de mi padre.

Mauricio mira el retrato. Mira a Federico.

MAURICIO

No se le parece.

FEDERICO

Yo salgo a la familia de mi madre. Los Tobías. Todos morochos. Aindiados. Mi hermano, en cambio, es rubio. La sangre de los Stancovich.

Mauricio se ha quedado prendido al retrato.

MAURICIO

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

FEDERICO

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

MAURICIO

A lo mejor somos parientes.

FEDERICO

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

MAURICIO

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

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

FEDERICO

¿Pasa algo?

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

FEDERICO

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

MAURICIO

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

Federico hace un gesto de confirmación. Las risas siguen.

FEDERICO

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

MAURICIO

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

Federico no se acuerda.

MAURICIO

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

FEDERICO

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

MAURICIO

El Lustra Valdés tenía una hija: María Esther.

FEDERICO

No me acuerdo.

MAURICIO

Trabajaba de sirvienta aquí en el barrio.

FEDERICO

Una grandota que...

MAURICIO

No. Era delgadita.

FEDERICO

Ah... la morocha... que andaba siempre con dos o tres hijos a cuestras...

MAURICIO

Tenía catorce años y era rubiecita.

FEDERICO

La verdad...

MAURICIO

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

FEDERICO

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

MAURICIO

Vengo de su entierro.

FEDERICO

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

MAURICIO

Soy el hijo.

FEDERICO

Mire usted...

Tiempo. Llegan sonidos de la televisión a todo volumen.

FEDERICO

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

MAURICIO

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

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

MAURICIO

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

FEDERICO

Mire usted...

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

FEDERICO

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

MAURICIO

Vengo a esta casa en busca de mi padre.

FEDERICO

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

MAURICIO

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

FEDERICO

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

MAURICIO

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

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

ALBERTO

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

FEDERICO

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

ALBERTO

¿Al que lo mató el tren? ¡Un profesional!

FEDERICO

¿Vos te acordás que tenía una hija?

MAURICIO

María Esther.

ALBERTO

¿María Esther? No.

FEDERICO

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

ALBERTO

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

eso?

Ingresa al baño.

MAURICIO

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

FEDERICO

Es la radio. Está lleno de historias parecidas.

Reaparece Alberto.

ALBERTO

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

FEDERICO

Ya lo sabe. Se lo contó la Lauchita.

ALBERTO

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

FEDERICO

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

MAURICIO

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

ALBERTO
No cabe duda.

MAURICIO
¿Y por qué está tan seguro?

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

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

ALBERTO
Bueno... Gané en buena ley.

MAURICIO
¿Está seguro que ganó?

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

Alberto sale hacia la cocina.

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

Reaparece Alberto.

ALBERTO
¿Ocurre algo?

FEDERICO
Que me acordé... Ganaste vos.

ALBERTO
Y claro que gané yo.

Mauricio lo mira extasiado.

ALBERTO

¿Qué le pasa?

MAURICIO
(A Alberto) Papá.

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

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

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

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

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

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

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

ALBERTO
Respete a quienes pueden ser sus padres.

Ingresa a su habitación y cierra la puerta.

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

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

MAURICIO
(Le grita) Yo sabía que estaba vivo, papá... Yo sabía que estaba vivo. Quería conocerlo y decirle que ella nunca lo olvidó. (A Federico) Sólo quería conocer a mi padre. Eso es todo.

Siempre supe que estaba vivo. Lo supe acá. (Se señala el corazón) Sólo conocerlo... Saber cómo es...

FEDERICO

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

Reaparece Olga. Advierte que algo pasa.

OLGA

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

FEDERICO

El hijo de Alberto.

OLGA

¿Cómo el hijo de Alberto?

FEDERICO

Vive en Caballito.

OLGA

¿Tu hermano tenía un hijo?

MAURICIO

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

FEDERICO

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

MAURICIO

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

Mauricio se pone a llorar. Olga se enternece.

OLGA

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

Reaparece Alberto.

ALBERTO

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

FEDERICO

¿Para que pase lo del boliviano? No.

ALBERTO

¿Pero por qué le abriste la puerta?

FEDERICO

Porque es tu hijo. ¿Qué? ¿Le voy a negar la entrada a un hijo tuyo?

ALBERTO

¿Qué hijo? Nos quiere sacar plata. (A Mauricio) Señor... esta es una casa de jubilados. ¿Se lo dijiste, Federico?

FEDERICO

Pará... ¡Escuchá... escuchá...! No lo mires. Escuchale la voz. Es un muchacho sincero.

ALBERTO

Nos quiere sacar plata.

MAURICIO

Se equivoca, papá. Yo no pretendo nada. Soy un hombre decente. Todo lo que yo quería era conocerlo. Fue la obsesión de mi vida. Verlo alguna vez. Doy gracias a Dios que lo haya podido conocer.

Mauricio se pone a llorar. Tiempo.

OLGA

Parece razonable que un hijo quiera conocer al padre.

ALBERTO

¿Pero de dónde sale que es mi hijo? ¿Quién lo dijo?

FEDERICO

La Lauchita. El pibe lo acaba de contar. Antes de morirse la Lauchita le dijo: “Tu padre vive

frente a la estación Colegiales, jugaba muy bien a la paleta y le dicen el ruso Stancovich.”
¡Sos vos!

ALBERTO

“Ruso” nos decían a los dos. Y vos siempre ganabas los torneos de paleta. ¿Por qué yo?
Podés ser vos.

OLGA

Un momento. Sobrino, sí. Pero hijo, no. En esta casa no entra nadie que quiera hacer de hijo. Si quiere ser sobrino no hay ningún problema. Los sobrinos sacan la basura y ayudan con los mandados. (A Mauricio) Te conviene que tu papá sea él. Te puede dedicar más tiempo.

MAURICIO

(Violento, señala a Alberto) ¡Mi padre es el señor! Perdón... No quise gritar. Pero es la verdad: mi padre es el señor.

FEDERICO

¡Ahí tenés! El trofeo lo ganaste vos. (Canturrea) “Se hmmm a la Lauchita... laralaralala.”
Lo acabás de decir. ¿Sí o no?

ALBERTO

¿Pero por qué tiene que ser justo esa noche? ¡Qué puntería! No habré sido el único que...
Perdóneme... No sé si me explico... Con todo respeto por su mamá. Vaya a saber en cuántos campeonatos la usaron de trofeo.

MAURICIO

¡Nunca! Mi madre no tuvo otra noche de amor más que esa. Me lo confesó antes de morirse.

ALBERTO

¿La Lauchita, única vez? Escúcheme...

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

OLGA

(A Mauricio) ¿Le podrías hacer un mandado a la tía? ¿Ir a comprarme un paquete de galletitas acá a la vuelta?

MAURICIO

Si mi padre me lo pide... ¿Quiere que le vaya a comprar las galletitas, papá?

ALBERTO

Sin sal... las que venden sueltas. Explicale bien: las que venden sueltas y sin sal.

OLGA

Hay un quiosco frente a la estación... Decile que vas de parte de los rusos Stancovich... (Se mete la mano en el bolsillo).

MAURICIO

Por favor... Invito yo. (Inicia el mutis) ¿Puedo decirles que soy un pariente?

OLGA

Claro que sí. Que sos el hijo de Alberto.

FEDERICO

Llevá paraguas. La radio dijo que va a llover.

Mauricio sale.

OLGA

Me gusta tu hijo... Es gauchito.

ALBERTO

¿Qué hijo? ¿De qué hijo me hablás? (A Federico) Oíme... ¿Vos te acordás de la Lauchita? ¿Te acordás bien?

FEDERICO

¿Cómo no me voy a acordar?

ALBERTO

Vos también te la cogiste. ¿Qué me viene a decir que yo soy el padre? ¡Una sola noche de amor! También vos podés ser el padre.

FEDERICO

¿Eso quiere decir que yo gané el torneo? ¿Que yo te gané? ¿Estás diciendo que yo te gané?

ALBERTO

Eso no... Gané yo. Pero igual puede ser tu hijo.

OLGA

¿Ese hombre puede ser hijo tuyo?

Tiempo.

FEDERICO

No.

ALBERTO
¿Por qué estás tan seguro?

FEDERICO
Porque con la Lauchita nunca pude.

ALBERTO
Pero si vos me decías que...

FEDERICO
¡Pero no era cierto! Nunca pude. Esa manito... (Remeda el defecto de la Lauchita) No podía. La toqueteaba en el cine. La llevaba al cine y la toqueteaba. Los martes... los días de damas. Pero nunca pude...

OLGA
(A Alberto) Pero oíme... Para vos ese muchacho es como un regalo de Dios. Un apoyo para la vejez.

ALBERTO
Yo no necesito ningún apoyo. (Recapacita) ¿Y a vos qué te pasa? ¿Querés endilgarme un hijo?

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

ALBERTO
¡No salgo porque no tengo ganas!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

OLGA
¿Cómo que no tiene nada que ver?

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

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

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

Alberto hace silencio. Mira la hora continuamente.

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

ALBERTO
(Con poca convicción) Estoy un poco cansado.

OLGA

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

ALBERTO

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

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

OLGA

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

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

OLGA

Ah... Sos vos...

MAURICIO

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

OLGA

Está mirando a las putas de la televisión.

MAURICIO

Come con nosotros, supongo. Avísele, tía.

OLGA

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

Mauricio desenvuelve un paquete.

MAURICIO

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

FEDERICO

¿Usted es judío?

MAURICIO

Somos judíos, supongo.

FEDERICO

¿Nosotros?

Desconcierto. Hasta que reacciona Olga.

OLGA

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

FEDERICO

(A Mauricio) Es un apellido de origen vasco.

OLGA

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

FEDERICO

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

MAURICIO

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

FEDERICO

Nos confundieron siempre. Por eso, de pibes, el viejo nos enseñaba. "Cuando se presenten aclaren... Stancovich, apellido vasco". Así decía el viejo. "Stancovich, apellido vasco". Yo nunca le di pelota. Por mí...

(A Mauricio) Pero no somos judíos. Esa es la verdad. ¿Usted es judío?

MAURICIO

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

FEDERICO

No hay judíos en la familia.

Mauricio se deja caer en un sillón. Apesadumbrado.

FEDERICO

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

MAURICIO

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

FEDERICO

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

OLGA

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

FEDERICO

Pero aclarale que Stancovich es un apellido de origen vasco.

OLGA

Dije tolerantes, no judíos.

Mauricio se lanza hacia la puerta.

MAURICIO

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

OLGA

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

FEDERICO

Mierda... Pura mierda.

OLGA

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

MAURICIO

¿No esperamos a papá?

OLGA

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

MAURICIO

Veréniques...

OLGA

Ah, sí... Son muy ricos.

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

ALBERTO

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

OLGA

Tu hijo quiere homenajearte.

ALBERTO

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

MAURICIO

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

OLGA

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

ALBERTO

¿Qué pasó en Barranquilla? No fuiste el mejor.

MAURICIO

Fuimos semifinalistas.

ALBERTO

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

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

ALBERTO
Excusas.

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

ALBERTO
Excusas.

MAURICIO
El referí era uruguayo.

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

Alberto sale hacia la habitación.

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

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

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

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

MAURICIO
Pero tengo que decirle que soy judío.

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

Comen.

OLGA
Así que estudiaste bioquímica. ¿Y te recibiste?

MAURICIO
Sí. Pero nunca ejercí.

OLGA
¿Te hiciste dibujante?

MAURICIO
Tampoco. Me dediqué al comercio.

OLGA
Una pena. Sos un fracasado.

MAURICIO
En un sentido, sí...

OLGA
¿Comerciante? ¿Y de qué?

MAURICIO
Mayorista.

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

FEDERICO
No me extraña. Los Stancovich somos ambiciosos.

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

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

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

FEDERICO
(Que no ha dejado de escuchar radio) Atanor, dos coma siete... Garavaglio, uno coma

tres... ¿Qué te parece?

Mauricio lo mira.

FEDERICO

Los índices... ¿Son buenos? El Merval subió un 2,7. ¿Vos que harías?

Mauricio lo mira.

¿Qué consejo le darías al tío?

MAURICIO

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

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

MAURICIO

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

ALBERTO

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

OLGA

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

FEDERICO

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

ALBERTO

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

OLGA

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

MAURICIO

Claro que sí.

ALBERTO

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

OLGA

Mauricio. Tu hijo es un mayorista. Tiene sucursales.

ALBERTO

Hijo... ¿Tenés sucursales?

MAURICIO

Sí, papá.

ALBERTO

¿No me vas a abandonar...?

MAURICIO

Claro que no.

ALBERTO

¿Me vas a ayudar en mi vejez?

MAURICIO

Por supuesto.

ALBERTO

Abrazame.

Mauricio lo abraza. Tiempo.

ALBERTO

Quiero que me hagan un chequeo en el Hospital Alemán.

MAURICIO

Pero sí, papá.

ALBERTO

Habitación individual. Con televisión.

MAURICIO

Por supuesto.

ALBERTO

Que me entren en camilla... Por un pasillo largo... De azulejos... Con una enfermera negra

que grite... “El quirófano... El quirófano...”

MAURICIO

Claro que sí, papá. Lo que usted diga.

ALBERTO

Gracias, hijo... Gracias (Lo abraza).

OLGA

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

MAURICIO

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

Mauricio sirve las copas.

FEDERICO

¿Vino judío?

OLGA

Casher, se dice.

Todos tienen una copa en la mano.

MAURICIO

Brindemos por el reencuentro.

ALBERTO

Por mi hijo el mayorista.

Todos brindan y beben, salvo Mauricio.

OLGA

Rico vino.

FEDERICO

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

ALBERTO

¿Qué le pusiste al vino, hijo?

MAURICIO

Propóleos, papá.

ALBERTO

¡Propóleos...! ¿Cómo se te ocurrió?

MAURICIO

Quiero darle una alegría, papá. Soy bioquímico.

OLGA

¿No sos mayorista?

MAURICIO

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

Sin esperar respuesta Mauricio marca un número. Entretanto:

ALBERTO

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

FEDERICO

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

MAURICIO

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

OLGA

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

FEDERICO

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

OLGA

(A Federico) Arreglate un poco. Mirá cómo estás.

FEDERICO

¡No me jodas con la televisión!

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

ALBERTO

Pero... ¿qué te contó tu mamita?

MAURICIO

Usted le hizo mucho daño, papá. Mucho daño.

ALBERTO

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

MAURICIO

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

FEDERICO

Yo ganaba siempre. ¿Qué podía hacer?

OLGA

(Le grita a Federico) ¡Perder! ¡Perder por amor! ¡Si alguna vez en tu vida hubieras perdido por amor! (Le descarga todo el odio acumulado) Imbécil... Si miraras la televisión te darías cuenta que los perdedores son más eróticos. ¡Qué tonta la Lauchita! (Intenta tomar a Alberto, pero se desbarranca arrastrando el mantel y todo lo que hay sobre la mesa. Olga muere).

ALBERTO

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

MAURICIO

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

ALBERTO

Sí... envenenaba a toda la familia.

MAURICIO

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

ALBERTO

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

MAURICIO

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

Alberto está desolado.

ALBERTO

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

MAURICIO

Estaba basado en un hecho real, papá.

ALBERTO

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

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

MAURICIO

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

ALBERTO

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

Se aferran como garrapatas.

MAURICIO

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

Alberto siente que se va a morir. Con la boca simula el sonido de una trompeta. Toca "Summertime". Mauricio se entenece, se engancha, y canta dos o tres versos de la canción. Por un momento hacen un dúo entusiasta. Hasta que la trompeta de Alberto empieza a desvanecerse.

Mauricio lo abraza con más fuerza. Alberto muere. Tiempo. Hasta que explota un fuerte trueno y comienza a llover copiosamente. Federico tiene un espasmo y vuelve de la muerte.

FEDERICO

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

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

FIN

OSVALDO DRAGÚN

OSVALDO PELLETIERI

Universidad de Buenos Aires

Colaboró Yanina Leonardi

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

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

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

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

PANCHITO Y LA PESTE BUBÓNICA

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

Europeos y norteamericanos de textos dramáticos y espectaculares y rudimentos del sistema Stanislavski.

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

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

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

Dramaturgia, publicaciones y estrenos:

El gran Duque ha desaparecido, 1947. No estrenada. *Madre Tierra*, 1955. Adaptación de *Madre Tierra* de Berruti. *La peste viene de Melos*. Ediciones Ariadna, 1956. Teatro 70 Nro. 26 y 29. Buenos Aires 1972. Primera obra estrenada Teatro Fray Mocho.

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

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

Desde el 80, 1959 en colaboración con Andrés Lizarraga.

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

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

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

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

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

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

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

Historia de mi esquina. 1962. Ediciones Escorpio 1965.

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

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

Una mujer por encomienda, 1966.

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

Historias con cárcel, 1972.

Pedrito el grande, 1973.

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

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

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

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

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

Al vencedor, 1982. Estrenada en Teatro Abierto.

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

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

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

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

1993.

El delirio, 1992.

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

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

Producción para Televisión:

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

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

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

HISTORIA DE CÓMO NUESTRO AMIGO PANCHITO GONZALEZ SE SINTIÓ RESPONSABLE DE LA EPIDEMIA DE PESTE BUBÓNICA EN ÁFRICA DEL SUR

OSVALDO DRAGÚN

PERSONAJES: M (3) / F (1):

ACTRIZ

ACTOR 1

ACTOR 2

PANCHITO

ACTRIZ

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

ACTOR 1

Panchito.

ACTRIZ

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

ACTOR 1

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

ACTOR 2

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

ACTOR 1

¡Peste bubónica!...

ACTOR 2

(Vuelve a pasar) ¡Peste bubónica en África del Sur! ¡Extra!...

ACTRIZ:

¿África del Sur?

ACTOR 1:

No es Brasil...

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

ACTRIZ:

No es Uruguay...

ACTOR 1

¡Está lejos! No hay peligro de contagio.

ACTRIZ

Y seguimos adelante, cuando de repente...

PANCHITO

(Entra y habla con voz de velorio) Hola.

ACTRIZ y ACTOR

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

ACTRIZ

¡Vamos a tomar un café! Café...

ACTOR 1

¡Café!

PANCHITO

Una cafiaspirina.

ACTOR 2

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

PANCHITO

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

ACTRIZ

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

PANCHITO

No.

ACTOR 1

¿Mucha deuda?

PANCHITO

No.

ACTRIZ

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

¿Mucha enfermedad?

PANCHITO

Sí. ¡La peste bubónica!

ACTRIZ Y ACTOR 1

(Saltan) ¿Vos... la peste bubónica?

PANCHITO

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

ACTRIZ

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

PANCHITO

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

ACTOR 1

Pero, no pudiste...

PANCHITO

Me casé. ¡Mozo, otra cafiaspirina!

ACTRIZ Y ACTOR 1

(Corean la marcha nupcial) ¡Ta-ratatá!

PANCHITO

Sí. Primero un varón...

ACTRIZ Y ACTOR 1

(Menos alegremente) ¡Ta-ratatá!

PANCHITO

Después una nena...

ACTRIZ Y ACTOR 1

(Deprimente) ¡Ta-rataca!

ACTOR 1

¿Y después?

PANCHITO

Mellizos.

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

ACTRIZ Y ACTOR 1
(Fúnebres). Ta-ratatá...a...a...

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

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

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

ACTOR 2
(Entra) ¡Mister González!...

ACTRIZ
Un dueño era inglés.

ACTOR 1
¡Signore Gonzalo!...

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

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

ACTRIZ
¡Todo va bien!...

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

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

PANCHITO
Y la oportunidad llegó.

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

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

ACTOR 1
¡E bonna qualche cosa que sea carnososa!...

ACTOR 2
(DAMA) ¡Panchitou!

ACTOR 1
¡Signore Gonzalo!

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

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

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

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

PANCHITO
Y fui a la reunión de directorio...

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

ACTOR 1
¡Deviamo stare piú baratto que qualunque!

ACTOR 2

Todou depende de ousted. Le ofrecemos 5000 pesos pour mes si nous soluciona el problemou...

PANCHITO

(Habla por teléfono) ¡Hola!... ¡Hola, hola!...

ACTRIZ

¡Hola!

PANCHITO

¡Querida, está! ¡5000 pesos por mes!

ACTRIZ

¡Querido! ¡Prepararé una torta para festejarlo!

PANCHITO

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

ACTOR 1

¡Cuatro pesos el kilo de carne vacuna!

ACTOR 2

¡Tres pesos el kilo de carne de oveja!

ACTOR 1

¡Dos pesos el kilo de carne de mamón!

ACTOR 2

¡Uno cincuenta el kilo de mondongo!

PANCHITO

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

ACTOR 2

Mister Panchitou, creo sus 5000 pesos... (Sacude su cabeza negativamente).

ACTOR 1

Eh...Va male, signore Gonzalo...

PANCHITO

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

ACTOR 2

¡Helo, Loundres, urgente!

PANCHITO

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

ACTRIZ Y ACTOR 1

Ta-ta-ta-ta-tá...ta-ta-ta-ta-tá... ¡Cablegrama Transociánica de la Corporación Transociánica de Carnes!

PANCHITO

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

ACTOR 2

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

ACTOR 1

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

PANCHITO

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

ACTOR 2

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

PANCHITO

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

ACTOR 2

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

PANCHITO

La carne de caballo no servía, porque en Italia la comían los pobres. (Habla al oído al actor 2).

ACTOR 2

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

PANCHITO

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

ACTORES 1 Y 2

¿Rata? ¡Uff!

PANCHITO

Pero aceptaron, y ganamos la licitación.

ACTOR 1

¡Bravo, bravo, signore Gonzalo!

ACTOR 2

¡Mister Panchitou, sous 5000 pesos están asegurados!

PANCHITO

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

ACTRIZ

Se acostaron.

PANCHITO

¿No hiciste la torta?

ACTRIZ

No, no la hice.

PANCHITO

¿Por qué?

ACTRIZ

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

PANCHITO

¿Y cómo era?

ACTRIZ

Te importaban los demás.

PANCHITO

¡Ahora también! Pero estos son negros... No son gente...

ACTRIZ

¿Y vos qué sabés?

PANCHITO

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

ACTOR 2

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

PANCHITO

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

ACTOR 1

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

PANCHITO

¿Pero, es legal o no?

ACTOR 1

¡Y yo qué sé, che!

PANCHITO

Y fui a ver a un sabio... (Al ACTOR 2) ¿Usted qué opina, profesor?

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

PANCHITO

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

ACTOR 1

(Llama) Rata, rata, rata...

ACTOR 2

Ratita, ratita, ratita...

ACTOR 1

Rata, ratita... rata, ratita...

ACTOR 2

¡Cien ratas!

ACTOR 1

¡Mil ratas!

PANCHITO

¡Cuatro millones de ratitas!

ACTRIZ

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

ACTOR 1

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

PANCHITO

¡Suspéndalo a ese negro de porquería!

ACTOR 2

Señor González, ¡qué calor, no!

PANCHITO

¡Por culpa de ese negro sol del infierno!

ACTRIZ

¡Te ensuciaste el traje!

PANCHITO

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

ACTRIZ

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

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

ACTOR 2

Este municipio se honra en otorgarle la Gran Cruz de la Salud Pública en mérito a los servicios prestados por usted mediante su gran campaña contra las ratas... Señores, brindemos por el nuevo flautista de...de...

El Actor 1 le sopla al oído

¡Ah, sí! De eso, de eso.

ACTRIZ

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

PANCHITO

(A los actores 1 y 2) ¡Ahora debemos ocuparnos de las etiquetas de colores!

ACTOR 1

Signore Gonzalo, gli colori azul, amarillo amarillo e azul...

ACTOR 2

¡Nou, nou! Mi propongo un concursou de pintoures. Al ganadour, 10.000 pesos y una beca para Loundres. Será... artísticou.

PANCHITO

Y lo hicimos artístico. Vinieron los pintores concretos.

ACTOR 1

Pienso en un árbol que... se transforma en un sandwich de jamón...

PANCHITO

¿De qué color?

ACTOR 1

¡Blanco y rojo, por supuesto!

PANCHITO

No sirve. Vinieron los abstractos...

ACTOR 2

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

PANCHITO

¿De qué color?

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

ACTOR 2

¡Verde y negro!

PANCHITO

No sirve.

ACTOR 2

¡Caramba!.. (Sale).

PANCHITO

Y por fin una señora surrealista.

ACTRIZ

Pienso en el ojo del fantasma de Hamlet atravesado por el escarbadiente que usó el rey, su tío, en la fiesta...

PANCHITO

¿De qué color?

ACTRIZ

Rojos, amarillo, morado, naranja, verde, negro...

PANCHITO

¡Aceptado! Hicimos las etiquetas con el ojo y el escarbadiente, la surrealista se fue a Londres, y la carne al África. Pasó una semana...

ACTOR 1

(Al actor 2) Capitán, ¿no siente un olor raro?

ACTOR 2

Es el agua de mar.

PANCHITO

Pasó otra semana...

ACTOR 1

Capitán, ¡qué olor!, ¿no?

ACTOR 2

Es el aire de mar.

PANCHITO

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

Y a la otra semana...

ACTOR 1

(Tapándose la nariz y desfalleciente) ¿Falta mucho, capitán?

ACTOR 2

No, mañana llegaremos.

ACTOR 1

¡Este olor no se puede soportar!

ACTOR 2

¡Son esas latas de porquería que llevamos en la bodega! ¡Ni que fuera carne de rata!

PANCHITO

¡Es que era carne de rata! ¿Y yo qué culpa tenía si el médico, el abogado y el sabio me dijeron que no importaba si debía mantener a mi familia? ¿Y yo qué culpa tenía si mantener a mi familia, y demás, y 5000 pesos son 5000 pesos? Además, eran negros... y no podía pasarles nada. ¿No es cierto que no podía pasarles nada?

ACTOR 1

(Le ofrece algo al actor 2) ¡Lindo color! ¿Eh? ¡Lindo color!

ACTOR 2

(Transformado en negro africano) ¡Lindo color! ¡Lindo color! (Abre la lata, come, los ojos se le dan vuelta y cae muerto, con los pies y las manos duras, como si fuese un perro).

ACTOR 1

¡Extra!... ¡Extra!... ¡Epidemia de peste bubónica en África del Sur!...

ACTOR 2

Mister Panchitou...

ACTOR 1

Signore Gonzalo, la sua idea non era bonna.

ACTOR 2

Mister Panchitou, ousted es muy pocou houmanitariou, y noestra empresa debe ser houmanitaria.

Los dos le dan la mano y salen

PANCHITO

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

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

ACTOR 2

(Pausa) ¡Epidemia de peste bubónica en África del Sur! ¡Epidemia de peste bubónica en África del Sur!.. (Sale).

PANCHITO

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

ACTOR 1

Esta fue la historia que nos contó Panchito...

ACTRIZ

(Riendo) ¡Y que nos hizo reír mucho!

PANCHITO

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

ACTRIZ

Pero, Panchito...

PANCHITO

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

ACTOR 1

Y claro...

ACTRIZ

Ya... no nos reímos más.

FIN

CRISTINA ESCOFET

PILAR DE LEÓN

Universidad de la República del Uruguay/ Getea/UBA

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

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

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

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

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

La publicación de su ensayo *Arquetipos, modelos para desarmar*, es un pilar fundamental de su trayectoria, ya que representa su aporte a género, desde la relectura de los arquetipos jungianos. Esta publicación (Nueva Generación 2000) se hizo con el apoyo de la Beca Nacional del Fondo de las Artes (1998).

Escofet ha sido ganadora de premios tales como el Primer Premio del Concurso de Universidad de Nueva York-Argentores, con la obra *Eternity Class* (2000) y de la Faja de Honor de la S.A.D.E. (Sociedad Argentina de Escritores) en el género teatro por sus *Obras completas de Teatro* (1995). En ese mismo año recibió Mención de Honor en el premio Municipal de Teatro, por su obra *Nunca usarás medias de seda*. En el 2005 es distinguida con el premio Marga-

rita Ponce por sus aportes de género a la cultura argentina, otorgado por la U.M.A (Unión de Mujeres de la Argentina) y en el 2007 su libro televisivo *Un café por Malvinas* es premiado como mejor guión televisivo por Argentores.

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

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

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

Los hombres contra el micro, manos en la nuca. Las mujeres solas.

Abrazadas a nuestros niños las que teníamos niños (creo que yo era la única). En pelotón como si entraran a un cuartel, entran en fila soldados.

Esbirros con sus clásicas ITAKAS (así se llamaban las armas que ellos llevaban). Me apuntan. Nos apuntan a mi niña y a mí. Nos puntan a todos. Un soldado por cada mujer en su asiento. Gritan: Documentos...

Busco en mi bolso de mano. El soldado deja de apuntarme a mí. Le apunta a Flor. Mi hija comienza a gritar: No me mates... Por favor... No me mates... No quiero que me mates por favor... Yo entrego mi documento y le digo a la niña que grita y grita.

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

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

Yo insisto:

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

Florencia toma impulso. Comienza a reírse. Como poseída.

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

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

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

Hacen subir a los hombres. Y el viaje continúa.

Nadie comenta nada.

Nadie ya más en la Argentina comentará más nada”.

Escofet ha dictado conferencias sobre todo en Universidades norteamericanas (Ohio, Buffalo, Nueva York, New Jersey, Los Ángeles y Washington), lo que le ha permitido difundir su pensamiento feminista. En 1999 fue invitada por segunda vez al Encuentro Iberoamericano

de Mujeres de las Artes Escénicas que se realiza en Cádiz. En 1992 participó en el colectivo de mujeres que funda el Primer Encuentro Nacional de Mujer y Teatro. Igualmente, sus obras se han representado además de en Buenos Aires en la mayoría de las provincias de la República Argentina, Montevideo, Paraguay, Puerto Rico, La Habana, Miami, Nueva York, Washington, España, etc.

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

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

Desde 2003 es integrante *ad honorem* del Centro de Investigación Teatral

Prometeus de Montevideo y ha trabajado en puestas en escena con el equipo que viene estableciendo con ella un contacto permanente desde la otra orilla. En el 2006 el grupo produjo *Miedos al Limite*, propuesta compuesta por *La roca* de su autoría y dirección y *Paria de Strindberg*, (dirección de Pilar de León). Este año (2008) el grupo estrenará en Uruguay su última obra, *Sonata erótica del Río de la Plata*. Ganadora de becas culturales, (INT, Consejo Metropolitano, FNA) continúa produciendo sólidas investigaciones en las que el tema del género está entretejido con la realidad social y política. En este contexto, su trabajo de ensayo *La calle*, recorre las escenas de la historia, lo que le permite sustentar que la historia ha sucedido precisamente en la calle. Sus obras inéditas son *La Roca*, (estrenada en el 2006) *Mugres de La María y el Negro* (estrenada en el 2004), su ensayo *La Calle* (2007), *Ay, la Patrie!* y *Besos de Película* (2008) (en proceso de ensayo).

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

Publicaciones:

- 1981: *Cyrano de la Colina* (Nouvelle. Ed. Plus Ultra).
- 1982: *Llueve en la ciudad* (Poema infantil, ilustrado. ed. Plus Ultra).
- 1984: *Primera Piel* (Novela. Riesa).
- 1986: *Mariana* (Novela. Ed. Plus Ultra).
- 1989: Participa con su cuento: "Alicia en el país de las madres" en la antología: *Salirse de madre* (Ed. Croquignol).
- 1992: "Las Valijas de Ulises" (Cuentos. Ed. Plus Ultra).
- 1994: *Obras Completas de teatro, Tomo 1.* ("Té de Tías", "Solas en la madriguera", "Nunca usarás medias de seda", "Ritos del Corazón", "Señoritas en Concierto") (Ed. Torres Aguero).
- 1997: *Las que aman hasta morir.* Universidad le Mirail. France.
- 2000: *Arquetipos, modelos para desarmar (palabras desde el género)* (Ed. Nueva Generación).
- 2000: "Los fantasmas del héroe", en *Diálogos dramáticos mexicanos.* Ed. Tablado Latinoamericano. México, y en Nueva Dramaturgia (Instituto de Fondos Cooperativos).
- 2001: *Teatro: Cristina Escofet: Las que aman hasta morir, Eternity Class, Qué pasó con Bette Davis.* Ed. Nueva Generación.
- 2001: "Eternity Class" en *Obras Argentinas Premiadas* en Nueva York. New York University-Argentores.
- 2002: "La doncella de Ámsterdam", *Dramaturgas I*, Ed. Nueva Generación.
- 2006: Nosotros, los otros, los hijos del silencio (estudio preliminar) y la pieza teatral: *Mugres de la María y el Negro*, seleccionada para la antología sobre temas de la negritud en Latinoamérica por la Prof. Juanamaría Cordones-Cook Ph: D University of Missouri (en prensa).
- 2008: "Sonata Erótica del Río de La Plata" en *Dramas de Amor*, Colección Escenas Apasionadas, Ed. La Abeja.
- 2008: *Los fantasmas del héroe.* Universidad de Antioquia (en prensa).

Obras de teatro estrenadas:

- 1982: *Apuntes sobre la forma* (Teatro Danza. Teatro Margarita Xirgu. Dir. C. Veiga. Ciclo Teatro Abierto).
- 1983: *Brunilda...* (Teatro Infantil. Dir: A. Bazallo. Teatro I.F.T.).
- 1984: *Las valijas de Ulises.* Danilo De Vizia, Pipi Onetto y otros (Teatro Nacional Cervantes. Comedia Musical. Dirección: C. Veiga).
- 1985: *Té de Tías* (Teatro Fundart. Dir. E. Pavelic. Ciclo Teatro Abierto '85).
- 1988: *Solas en la madriguera* (Medio Mundo Varieté. Unipersonal interpretado por Ana María Casó. Dir. C. Escofet A.M. Casó- Esta obra es presentada en 1989 en La Habana, Cuba durante un encuentro de Mujer y teatro, y en 1991, inaugura la temporada del Teatro Circular de Montevideo).
- 1990: *Nunca usarás medias de seda:* N. Galzerano. A. Di Caprio. P. Mujica Lainez y otros (Teatro de La Campana. Dir. D. Marcove).
- 1993: *Señoritas en Concierto.* M. Comesaña. V. Lombardi. B. Dos Santos y otras (Teatro

- I.F.T. Dir. S. Digerónimo, obra co-producida por el Teatro General San Martín) / Otras representaciones importantes de esta obra: 1996: Dir. Beatriz Córdoba. En en el Hartke Theater The Catholic University of América, y en Nueva York, en el Teatro de Repertorio Español / 1997: en la Universidad de Puerto Rico dirección José Luis Ramos Escobar; 1998 en Nueva York, en el teatro del Barnard College de la Universidad de Columbia, dirección: Claudia Orenstein; en el 2002, por el Grupo Cit Prometeus de Montevideo en el teatro El Galpón de Montevideo, dirección Marcelo Viera se representa permanentemente en varias provincias del Interior del país de la República Argentina.
- 1995: *Las que aman hasta Morir*, interpretado por la actriz Graciela Pal, y con dirección de Julio Piquer, en: Sala Bookstore.
- 1997: *Ritos del Corazón.* A. Di Caprio y otros Dir. Eduardo Pavelic. Teatro I.F.T. 1999: Estrena *Quedar para siempre*, S. M. Matute y otros con dirección de Eduardo Pavelic en el ciclo del teatro seminotado, en el teatro Picadilly.
- 2002: *Fridas.* Con Ana María Casó, con dir. de Escofet-Casó- en Actor's Studio (Espectáculo que contó con subsidio del Instituto Nacional del Teatro).
- 2002: *Nunca te prometí un Jardín de Rosas* con Patricia Rozas, en el Local de los Apóstoles. Dir. Escofet-Martorel.
- 2004: *Los fantasmas del Héroe*, bajo dirección de Alberto Schmitt en el Teatro Municipal de Bahía Blanca.
- 2004: *Mugres de la María y el Negro*, M. L. Cali. F. Avalos. dir. Susana Nova. En Teatro Concert. Subsidio de Proteatro.
- 2005: *Serial* de M. A. Diani, A. Aristegui. C. de Pirro. dir. C. Escofet, en Auditorio BBAUEN, subsidios Proteatro-INT y F.N.A.
- 2006: *La Roca*, S. M. Matute. S. Di Gerónimo. Dir. C. Escofet en Sala B. BAUEN. Subsidio Proteatro.
- 2007: Presentación *La Calle* (Beca INT-FNA. Fondo de Cultura Metropolitano) con: N. Galzerano. S. Di Gerónimo. C. Tisera. Dir. C. Escofet. Teatro del Borde, Buenos Aires.

Premios y distinciones:

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

considerada dentro de las 10 mejores obras de teatro Off; 2007: Premio Argentores, mejor libro unitario de T.V, *Un Café por Malvinas* en programa: Un Cortado Historias de Café.

Publicaciones sobre su obra (selección):

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

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

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

“Dramaturgia y feminismo el teatro de Cristina Escofet”, Lola Proaño Gómez en *El nuevo teatro de Buenos Aires en la post dictadura* (comp. Jorge Dubatti) Centro Cultural de la Cooperación, 2002.

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

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

SEÑORITAS EN CONCIERTO (Espectáculo de varieté en 13 cuadros)

CRISTINA ESCOFET

PERSONAJES: M (0) / F (5):

BASTONERA

COMEDIANTES (I, II, III, IV, V)

ABUELA

MADRE

HIJA

GITANA (I, II, III, IV, V)

RUFINA

MARÍA

MEGALÓMANA

QUEJOSA

LA LOCA DE AMOR

ESPOSA (I, II)

JUEZA

SEÑORITA

STA. DETRIMONT

CAPERUCITA (I, II, III)

BELLA DURMIENTE

CENICIENTA

MADRASTRA DE BLANCANIEVES

REINA (I, II, III)

ALICIA

ANA

NORA

ANAÍS

LOLA

ISADORA

“Las señoritas en concierto, son comediantes de la legua. Vienen caminando desde la historia. Son una y mil. Son la abuela, la madre y la hija. Son la frívola y la perversa. La romántica y la guerrera. No importa de dónde vienen. No importa cuántas son. Son señoritas que convocan a otras señoritas, conformando una orquesta de comediantes, que se componen y recomponen para comentar, cantar o bailar sus argumentos. ¿Cuáles? Los argumentos atávicos. Los argumentos más viejos de un género tan viejo como la humanidad. Es que la humanidad proviene de las señoritas. Son señoritas, las inmigrantes

con su batea cargada de madre, abuela e hija. Son señoritas las gitanas del entierro del varón engañador. Son señoritas las tenues mujeres del patio de los suspiros. También lo son las que viven para siempre en un rincón de página: Las chicas de Flores de Oliverio Gironde, o las señoritas de González Tuñón, o la señorita Detrimont, que no es otra que la dama del perrito de Chéjov.

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

Quiebres necesarios. La vida de una mujer lo es.

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

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

Cristina Escofet

Cuadros

I. LAS INMIGRANTES

II. Y QUE VIVA EL AMÓ

III. PEQUEÑA NIÑA CLARA

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

V. PATIO DE LOS SUSPIROS

VI. QUE LE VA CHACHÉ

VII. SIEMPRE NOS DESHICIERON LOS MOÑOS

VIII. ¿BLANCO O TINTO?

IX. WHAT WILL BE?

X. CONFESIÓN DE LAS ESPOSAS A UNA JUEZA DE INSTRUCCIÓN

XI. LAS VERDADERAS SEÑORITAS

XII. QUERIDO DIARIO

XIII. SEÑORITAS EN CONCIERTO

El ámbito teatral está vacío. Se ven llegar a las comediantes de la legua. Adelante la bastonera. Detrás el resto arrastrando un carronato cargado con sus bártulos (o bien valijas con sus vestuarios) mientras la bastonera hace la representación, el resto de las comediantes arma el espacio como si fuera una calle o un teatro de pueblo.

BASTONERA

Somos las señoritas de la legua. Venimos caminando siempre a pie.

Somos las señoritas de la legua. Venimos a levantar un escenario. Que venimos levantando desde antaño. Somos las señoritas de la legua.

Cantamos nuestros dolores, lloramos nuestra alegría, borramos nuestras palabras. Somos las señoritas de la legua. Hablamos por nuestro puño y letra. Dormimos sobre nuestro silencio.

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

Nos acompañan los argumentos más viejos de la historia. Sepan respetar nuestro estado. De señoritas. Somos las señoritas de. La legua. Rogamos a los señores. Concurrentes y a las. Señoritas. Se abstengan de aplaudirnos. Nuestros argumentos resisten el aplauso. Somos las señoritas de la legua. Algunas ya somos abuelas. De la legua. Cada representación es un aniversario. De las señoritas. El mundo entero espera para apagar. Nuestras velitas. De la legua. Somos todas señoritas. Completamente. Somos las señoritas de la legua. Tras legua. Somos las señoritas. Somos.

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

I. LAS INMIGRANTES

COMEDIANTES

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

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

ABUELA

Eh...

MADRE

(Mutis).

ABUELA

Eh...

MADRE

(Mutis).

ABUELA

Eh...

MADRE

¿Qué eh?

ABUELA

Chocha me lo dijo.

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

MADRE

Se hubiera callado.

ABUELA

Todos los sabían.

MADRE

Aquí el que no corre vuela.

ABUELA

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

MADRE

Siempre interpretás todo al revés.

ABUELA

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

MADRE

¿A mí?

ABUELA

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

MADRE

Mejor me callo.

ABUELA

Mujer que calla otorga.

MADRE

¿Y la que no otorga?

ABUELA

Así le va.

HIJA

Chiche... Chiche... te... tenía... tenía un conejo de chocolate...

¿Cuándo es Pascua?

ABUELA

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

HIJA

¿Se puede decir un conejo chocho?

MADRE

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

ABUELA

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

MADRE

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

ABUELA

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

HIJA

¿Se puede decir un conejo "choto"?

MADRE

¿De dónde sacaste esa palabrota? (Le pega).

ABUELA

(Indignada) Con la vara que midas serás medida...

MADRE

¡Mamá....!

ABUELA

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

MADRE

Espinás...

ABUELA

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

que las siembren otros.

HIJA

Mamá, ¿por qué habla como una mujer antigua?

MADRE

¡Chist...!

HIJA

Abuela, parecés Santa Teresa...

ABUELA

¡Soy Santa Teresa!

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

CORO

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

ABUELA

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

CORO

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

MADRE

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

CORO

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

HIJA

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

ABUELA

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

MADRE

Envidia a las reinas con manos de alabastro.

HIJA

Cuando todos duermen, me toco aquí.

ABUELA

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

MADRE

Ni cuarenta años tengo. Quiero tener manos nuevas.

CORO

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

HIJA

Cuando sea grande voy a tener sirvienta.

MADRE

¡A dormir!

HIJA

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

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

MADRE

¿Será caro un tapado de piel?

ABUELA

Como una cosecha entera.

MADRE

Me gustaría despertar rica como en los cuentos.

ABUELA

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

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

CORO

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

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

ABUELA

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

CORO

“Golpiamo le mans... golpiamo, le pies...”

MADRE

Vamos, mamá...

ABUELA

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

El Coro arrastra la batea.

CORO

“Ci va el monte, ci va el monte...”

La Bastonera anuncia el próximo cuadro.

BASTONERA

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

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

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

GITANA I

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

GITANA II

¿Y yo, que cuándo me caso?

GITANA III

Que si tú te casa, que me castigue Dió... (Arroja blusa a la novia)

Aquí la tiene a tu blusa. (A Gitana I) Mira qué jeta que tiene la novia.

GITANA I

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

GITANA II

¿El cuento?

GITANA III

¿Qué cuento?

GITANA IV

¿Cuál cuento?

GITANA I

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

GITANA V

¡Qué seguridad a sí misma, Virgen! ¡Qué claro que tiene el altá esta maja...!

GITANA III

Quita sicoanalizá... que lo que comienza en lo altare... termina en lo tribunale, si lo sabré.

GITANA V

¿Y qué sabe?

GITANA II

¿Y qué sabe?

GITANA IV

¿Y qué sabe?

GITANA III

Que yo sé lo que esta calla (Por Gitana I).

GITANA I

Por mi virgen d'oro, deslenguá...

GITANA III

Mira lo que yo hago con tu virgencita (Saca estampa) qu'el altá es figurita, la estampita del amó... (Rompe estampa)

GITANA I

Hermana e' Sataná...

GITANA III

Y sí señó, y que viva Sataná...Y se ahoguen los maríos en río e agua bendita.

GITANA II

Virgen Morena.

GITANA IV

Virgen Santísima.

GITANA III

Que Dios las tenga en la gloria y Sataná en las cobija.

GITANA I

Quita liberá... Que te hierven las bilis del carácter.

GITANA III

¿A mí?

GITANA I

A ti, "yilé" en las ingle, "yel" en la sangre... Ay... Ay...

GITANA II

¿Qué hay?

GITANA IV

¿Qué hay?

GITANA V

¿Qué hay?

GITANA I

Ay... que es mi novio un chuletazo. Lo ojo así. Como caléndula bajo la lupa. Y lúcame el chulo, un par de calcetine que te hacen mover la taba cuando lo ves bailá. Y tiene la boca como un gorrión chupamiel. Y luce bajo los lienzo, un minino d'este porte. ¡Ay que se lo vi, ay que se lo vi!

GITANA III

¿Y quién no?

CORO

Ay que se lo vi, ay que se lo vieron, ay que novio tengo, ay cuanto lo quiero...

GITANA I

Y que a mí me dice reina, soberana y esas cosa. Y que yo Sultán le llamo, mi rey mi cosita d'oro. Y bailo con tanta gracia de gacela enamorá, qu'él aunque se esté dormío, me hace estar como en la cama...

CORO

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

GITANA III

Lindo te va a d'ir...

Suenan las campanas de la boda.

GITANA I

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

GITANA II

Ay que la novia en la boda...

GITANA III

Ay que la boda en la novia...

GITANA IV

Ay que en la boda, ay que en la novia...

GITANA V

Ay que la novia ay...

GITANA I

¿Qué es lo que andan de ay en ay?

GITANA II

Ay que no hay...

GITANA I
¿Que no hay, dices?

GITANA II
Que no...

GITANA I
¿Que no qué?

GITANA V
Que no él...

GITANA I
¿Que no el qué?

GITANA II
Que no el novio...

GITANA IV
Que el novio no.

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

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

GITANA I
¿Con la Nora?

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

GITANA I
Ay que si le agarro, le achuro el minino, ay que si le agarro, Sultán por su mare y por su tía... ay que le degüello, ay que lo quería... Sobre el llanto de la gitana engañada, las corifeas la rodean.

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

GITANA IV

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

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

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

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

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

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

GITANA I
¿Y yo hago e' señó?

GITANA III
¿Y quién si no?

GITANA II
¿Y quién si no?

GITANA IV
¿Y quién si no?

GITANA V
¿Y quién si no?

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

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

Ay mujé, mujé, mujé,
ay mujé, si sos mujé...

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

Ay mujé, mujé, mujé,
ay mujé, si sos mujé...
Y si tu hombre se ha ido
o se ha muerto o se ha escondió,
llorálo en nombre e' Dió,
dale pena y sepultura
y encomendate al Seño,
que el que lleva, siempre trae,
que detrás de uno está el otro,
y gozá con galanura
que en cuestione el amó,
nunca pierde el que no apura,
y olé...
Ay mujé, mujé, mujé...
ay mujé, si sos mujé.

La Bastonera anuncia el próximo cuadro.

BASTONERA

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

III. PEQUEÑA NIÑA CLARA

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

CORO

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

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

RUFINA
María...

MARÍA
Sí, señora.

La secuencia como en las tomas de televisión se repite.

RUFINA
María.

MARÍA
Sí, señora.

RUFINA
María.

MARÍA
Sí, señora.

RUFINA
Bien.

María amaga irse.

RUFINA
María.

MARÍA
(Intenta contestar "sí, señora")

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

MARÍA
¿En cuál living?

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

María amaga irse nuevamente.

RUFINA
María...

MARÍA
Sí, señora.

RUFINA
¿Y Bella Clara?

MARÍA
Sigue con amnesia.

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

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

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

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

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

MARÍA
No, señora, llora. Lloro mucho.

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

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

María amaga irse.

RUFINA
María...

MARÍA
Sí, señora...

RUFINA
¿Me quiere alguien?

Mutis de María.

RUFINA
¿Hablé yo o pasó un carruaje?

Mutis de María.

RUFINA
¿Alguien me quiere? ¿Escuchó decir algo?

MARÍA
Creo que no, señora.

RUFINA
¿De qué se ríe, María?

MARÍA
No, lo que pasa, es que...

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

MARÍA
¿Aplaudida?

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

CORO
Caramba, María...

RUFINA
María...

MARÍA
Sí, señora...

RUFINA
Dígale a Bella Clara que venga a verme.

CORO
Ve y dile que venga y vuele.

RUFINA
¿Me escuchaste? Que venga a verme ya.

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

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

MARÍA
Quizá no a propósito.

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

MARÍA
¿Que no qué, señora?

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

CORO
¡Que te perdone Dios!

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

MARÍA
Sí, señora.

RUFINA
Ya comprenderás.

MARÍA
Sí, señora.

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

MARÍA
¿Qué, señora?

RUFINA
Qué difícil se hace cuidar de alguien sano y fuerte, que escapa a nuestra posibilidad de dominio... pero qué noble y afinado se vuelve el espíritu cuando nos atamos a un enfermo... Sólo mi Dios sabe, la enfermedad ajena es la medida de mi fortaleza...

María trae a Bella Clara.

RUFINA
Me mira y sonrío.

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

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

MARÍA
Sí, señora.

RUFINA
Creo que estoy iluminada...

CORO
Y se hará la luz...

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

MARÍA
¿Me puedo retirar, señora?

RUFINA

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

MARÍA

¿Siempre bajo la “moquette”?

RUFINA

Bajo la “moquette”.

CORO

Y bao, bao, bette...

RUFINA

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

MARÍA

¿Pero y Bella Clara?

RUFINA

No tardará en volverse loca como la familia del padre.

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

CORO

Ya ni recuerdas tu nombre, lirilay, liray, luruá, pequeña niña lisiada, lurú, luruá, luruay... La comediante Bastonera introduce la próxima escena.

BASTONERA

Cualquiera se da cuenta de que siempre fuimos las señoritas del folletín. Y lo seguiremos siendo. Mientras sigan existiendo los folletines. Para señoritas. A la legua cualquiera se da cuenta de que las señoritas hemos perdido nuestra identidad. Y que la estamos buscando. A la legua. Es que las señoritas solemos extraviarnos. Las páginas de nuestros libretos no están numeradas. Y hay muchas hojas que se repiten o que faltan. Pedimos perdón. También es de señoritas. Rogamos a los señores concurrentes, se abstengan de reírse de las señoritas. Imagínense a las señoritas, riéndose. De los señores. Por eso las señoritas sugieren. A los señores. Que se junten un carro con los argumentos. De ellos. Y los paseen por su historia. Somos las señoritas de la legua...

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

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

COMEDIANTE I

Yo...

COMEDIANTE II

Tú...

COMEDIANTE III

¿Yo?

COMEDIANTE IV

¿Tú?

COMEDIANTE V

Tú...

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

BASTONERA

¡La megalómana!

MEGALÓMANA

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

CORO

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

MEGALÓMANA

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

CORO

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

MEGALÓMANA

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

CORO

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

MEGALÓMANA

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

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

COMEDIANTE I

Yo...

COMEDIANTE II

Tú...

COMEDIANTE IV

¿Yo?

COMEDIANTE

Tú...

Se arroja nuevamente comediante al ruedo.

BASTONERA

¡La quejosa!

QUEJOSA

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

CORO

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

QUEJOSA

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

CORO

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

QUEJOSA

Todo vigilé con mi ojito tuerto. Y mis manos. Mis manos salaron la masa y escurrieron las

aguas. Y también las perdí. Sí, perdí mis manos. Manca. Y así, manca, y sin manos, y con un solo ojo. Firme. Firme detrás de las ventanas. ¿Como qué? Como una mujer sin ojo y sin manos.

CORO

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

QUEJOSA

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

CORO

Ay, que ay, que aiaiaiaiaiaiaay...

QUEJOSA

Porque mientras tenga mis dos piernas, me dije, mientras me sostengan mis dos pies, me dije, aunque no tenga manos, aunque no las tenga, mientras tenga un ojo, mientras tenga, mientras tenga dos piernas que me lleven, mientras me lleven, seguiré adelante, mientras siga, aunque la vida me golpee, mientras me siga golpeando. Pero mientras tenga este lindo ojo, sabré mirar la vida, qué digo espiarla sin asco, poniendo siempre el cuerpo. Porque mientras siga poniendo el cuerpo, seguiré siendo mujer, saltando sobre un solo pie si fuera necesario, asomada a mis ojales, sonriendo la desdicha al mundo.

CORO

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

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

COMEDIANTE I

Yo...

COMEDIANTE II

Tú.

COMEDIANTE III

¿Tú?

COMEDIANTE IV

Tú...

Otra comediante es arrojada al ruedo.

BASTONERA

La loca de amor.

LOCA DE AMOR

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

CORO

(Tararea la canción la Loca de amor).

LOCA DE AMOR

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

CORO

(Tararea la Loca de amor).

LOCA DE AMOR

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

CORO

(Tararea la Loca de amor).

LOCA DE AMOR

Yo... (Se sofoca) Ya pasó. Tengo un hijo. Pero hago mal en decirlo. No me ve nunca... (Se sofoca) de chico, sin mí, no salía a la calle. Hasta casi los veinte, a todos lados conmigo. Después, ya no. ¿Y ahora? Ni me ve, eso sí, me llama. Tres veces por día. Pero eso no es amor. Vaya a saber qué es... (Se sofoca) ¿Culpa?...

CORO

(Tararea la Loca de amor).

LOCA DE AMOR

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

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

COMEDIANTE I

Yo...

COMEDIANTE II

Tú

COMEDIANTE III

¿Yo?

COMEDIANTE IV

¿Tú?

COMEDIANTE V

¿Yo?

Al ruedo son arrojadas dos Comediantes.

BASTONERA

Astucias de una madre.

MADRE

Vení para acá.

HIJA

(Mutis).

MADRE

¿Quién era?

HIJA

Este...

MADRE

¿Crees que no te vi?

HIJA

Te aseguro que no pasó nada.

MADRE

¿Cómo que no pasó nada?

HIJA

Por mi vida.

MADRE

Por la mía que tiene que haber pasado.

HIJA

Que no.

MADRE

Que sí.

HIJA

Le dije que no, que no me gustaba.

MADRE

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

HIJA

Madre.

MADRE

Hija.

HIJA

Le dije que no.

MADRE

Pues le dirás que sí, mañana, inmediatamente.

HIJA

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

MADRE

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

HIJA

¿Qué es lo que se ve?

MADRE

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

HIJA

Y vos bien que te casaste con un empleado.

MADRE

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

HIJA

¿Pero, no me dijiste que una no elige?

MADRE

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

HIJA

¿Y eso?

MADRE

Churchill o Perón, no sé.

HIJA

Bueno, yo me negué.

MADRE

Pero le habrás dado a entender.

HIJA

Que en la re-puta vida.

MADRE

¿Que en la re-puta vida qué?

HIJA

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

MADRE

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

CORO

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

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

MEGALÓMANA

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

CORO

Je vous aime, de mur a mur...

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

QUEJOSA

Beautiful, beautiful, beautiful, the most beautiful among the beautiful...

CORO

You the most beautiful. The most sincere and pure.

La Quejosa saca una enorme oreja y comienza a susurrarle.

LOCA DE AMOR

Yo... (Se sofoca) No es nada. Es solo angustia. La angustia yo digo, es casi como un poema del alma. Del alma de una mujer, claro.

La Loca de amor se desprende el corpiño y deja ver sus senos.

HIJA

¡Mamma!

MADRE

¡Figlia!

HIJA

¡Mamma!

MADRE

¡Figlia!

Madre e Hija forcejean. Luego todas se integran al Coro.

CORO

Mamma mía... mamma mía... mamma mía... mamma mía...

Las Comediantes inician un nuevo reconocimiento.

COMEDIANTE I

¿Qué es lo que nos une?

COMEDIANTE II

¿Qué es lo que nos une?

COMEDIANTE III

¿Qué es lo que nos une?

COMEDIANTE IV

¿Qué es lo que nos une?

La Bastonera anuncia el próximo cuadro.

BASTONERA

¿Qué será lo que nos une?

V. PATIO DE LOS SUSPIROS

Las Comediantes ahora conforman un cuarto de costura. Sus elementos serán: bastidores, huevos de zurcir, tejidos. El cuadro es de absoluta fragilidad. Se acentúa lo débil, lo sutil. El imán mágico que va del hilo de coser al alma. Las comediantes están transidas de congoja íntima, evocativa. la palabra será gesto, y el gesto, aire sonoro. Transcurrido el momento de suspirar, validado como un discurso femenino, las comediantes sacarán un pañuelo y comenzarán a sollozar, forma de expresión tan genuina como el suspiro... luego de llorar, entonarán la canción que las une en el consuelo.

COMEDIANTE I

El pañuelito blanco...

COMEDIANTE II

Que te ofrecí...

COMEDIANTE III

Bordado con mi pelo, fue para ti.

COMEDIANTE IV

Y en llanto empapado...

COMEDIANTE V

Lo tengo ante mí...

COMEDIANTE I

Con este pañuelo, sufrió el corazón...

COMEDIANTE II

Con este pañuelo, perdí la ilusión

COMEDIANTE III

Con este pañuelo, llegó el día aquel...

COMEDIANTE IV

Que tú me dejaste, gimiendo por él.

COMEDIANTE I

El fiel pañuelito, conmigo quedó...

COMEDIANTE II

El fiel pañuelito, conmigo sintió...

COMEDIANTE III

El fiel pañuelito conmigo ha de ir...

COMEDIANTE IV

El día que acabe mi lento sufrir...

CORO

El pañuelito blanco...

que te ofrecí...

Bordado, con mi pelo...

Fue para ti, y en llanto empapado,

lo tengo ante mí... (23)

(23) "El pañuelito blanco". Tango.

Las Comediantes enjugan sus lágrimas. Guardan sus pañuelos. Están reconfortadas.

COMEDIANTE I

Fulanita de tal.

COMEDIANTE II

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

Fulanita de tal.

COMEDIANTE III

Fulanita de tal.

COMEDIANTE IV

¿Qué picardía, no?

COMEDIANTE II

No ha parado de llover en todo el día.

COMEDIANTE V

¡Ay, qué rico vientito!

COMEDIANTE I

Sin embargo, creo que vendría bien una buena llovizna.

COMEDIANTE II

Ah... lo que es por mí.

COMEDIANTE I

En realidad, una ya está curada.

COMEDIANTE II

Y yo qué sé. Ellos son así, y una también...

COMEDIANTE III

En realidad, en el fondo, ellos me dan pena.

COMEDIANTE IV

¿Por?

COMEDIANTE V

¡Ay, qué rico vientito!

Se sientan en sus sillas. De repente, caballeros imaginarios han venido a buscarlas para dar un paseo. Ellas acceden. Parecen mujeres de un cuadro de Renoir. Ingenuas y románticas. Pasean. Aceptan refrescos. Bailan. El ámbito va siendo transformado por la música de burdel y la Bastonera anuncia el próximo cuadro.

BASTONERA

"¡Que le va chaché...!"

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

VI. "QUE LE VA CHACHÉ"

Las "esthercitas", las "malenas", las "melenitas de oro", "las papusas y las grelas", "las milonguitas", "las madamas", se dan cita de dos por cuatro.

COMEDIANTES

Llevamos, la droga en las pestañas,
puñales en las ligas
veneno en las entrañas.
Somos cretinas, licenciosas.
putas de baja estofa,
churras irremediables...
Mentimos, amor por dinero,
en todos los burdeles,
en cada hotel de lujo,
con cada ejecutivo,
con cada marinero...
El oro nos puso colifas,
tus mangos nos tienen de hijas...

Somos las brujas sin careta,
mujeres sin destino,
señoras sin libreta.
Somos, la pinturita,
del diablo en taco aguja,
que ya "arvirtió" mamita...
Y no intentés redimirnos,
pero traé, traé mucha guita...
El oro nos puso colifas,
tus mangos, nos tienen de hijas...

Ya lo dijo la Sor Juana,
que el que cambia amor por viento,
de culpa no queda exento.
Pobrecito, sos tan necio
y tan bravo del montón,
que ya casi ni dan ganas
de acusarte con razón.
El oro nos puso colifas,
tus mangos nos tienen de hijas.

Gilandrún amojosado,
sacudite la modorra,

cachá un broli, despertate
y juná esta lucidez.
que con tanto tango y mate,
somos tu único mercado,
mujeres, sección pecados.
amor de los retrasados...
Y mientras esta luz se apaga,
lloráte una cumparsita,
y avivate papafrita,
mientras morís de placer,
que aunque niegues ser mi hombre,
yo sí que soy tu mujer...

Y que te cure tu esposa,
Que le va chaché...

Terminado el cuadro de tango cabaret, la Bastonera anuncia el nuevo cuadro accionando una sirena de policía.

BASTONERA
¡Araca la cana!

Las mujeres se parapetan aterradas, chirría la cinta de la música, se escuchan detonaciones.

VII. SIEMPRE NOS DESHICIERON LOS MOÑOS

Las mujeres han sido atacadas por la espalda. Pero ellas luchan. Demuestran tener agallas para la guerra. Los proyectiles no las matan, pero a veces son heridas. Se socorren unas a otras. Se comprenden en el dolor y el holocausto. Finalmente la guerra cesa. Ellas tienen frío. Cae la nieve o la lluvia. Se dan calor y se animan a reír. La comediente Bastonera anuncia el próximo cuadro.

BASTONERA
Qué bien nos vendría un vinito, ¿no?

VIII. ¿BLANCO O TINTO?

Después de guerrear como heroínas las mujeres se sientan en rueda pero no tienen fuerza para destapar una botella de vino.

COMEDIANTE I
No puedo...

COMEDIANTE II

A ver...

COMEDIANTE III

Yo nunca pude.

COMEDIANTE IV

Imposible... Es lo peor que te puede suceder.

COMEDIANTE V

(A hombre del público) Si nos hace el favor... (Luego) ¡Qué maravilla, chicas, nos abrieron el vino!

Las Comediantes se sirven el vino y brindan.

COMEDIANTE I

Que el tiempo pase despacio.

COMEDIANTE II

Que las arrugas pasen despacio.

COMEDIANTE III

Para que lo caído se levante.

COMEDIANTE IV

Para que lo levantado no se nos caiga...

COMEDIANTE V

Para que los ojos se cierren sobre nuestros párpados y jamás sobre nuestras bolsas.

COMEDIANTE I

Vendaré mis pies.

COMEDIANTE II

Si es necesario no comeré.

COMEDIANTE III

Me bañaré en algas, arroz integral y vitaminas secas.

COMEDIANTE IV

¡Ahorraré para un lifting!

La comedianta Bastonera con aire enigmático anunciará el próximo cuadro.

BASTONERA

What will be?

IX. WHAT WILL BE?

Se conforma un cuadro coreográfico de mujeres embarazadas que al estilo "Dorys Day" cantan.

CORO

What will be, will be...

¿Qué será, será?

Será lo que deba ser...

el tiempo te lo dirá,

que será, será...

Cuando era niña pregunté,

oye mi madre, yo que tendré,

tendré una una nena, tendré un varón,

vaya lo que tendré...

What will be, will be,

eleven to twelve, to night,

I love you to you, to me,

tururui, turuá...

Qué será, será...

será lo que deba ser,

el tiempo lo parirá,

que será, será...

Ellas han comenzado a pujar y luego tienen a sus bebés. Giran con ellos en brazos mientras siguen cantando.

CORO

... Sólo Dios sabrá...

La comedianta Bastonera anuncia el próximo cuadro.

BASTONERA

Esta es la parte más terrible de nuestra historia. Como señoritas. Nadie quiere hacerse cargo del libreto. De ellas. Digo de nosotras. Dicen que no somos más señoritas. Ahora. Por ser esposas. Ya no somos señoritas. Dicen. Y mientras tanto se nos pudren. Las ilusiones. De señoritas. Es una parte verdaderamente confusa.

X. CONFESIÓN DE LAS ESPOSAS A UNA JUEZA DE INSTRUCCIÓN

Las mujeres acunan a sus bebés. Luego realizan acciones cotidianas. Aceleran el ritmo de sus rutinas. Hacen siempre lo mismo pero cada vez más rápido. Finalmente forman fila frente a una de ellas que con peluca de juez y martillo espera las confesiones. Las que no se confiesan hacen de coro, que en este cuadro se llamara: FORO.

ESPOSA I

Me apuntó con un arma y me dijo que yo era: aprovechada, exigente, quejosa, neurótica, "prima donna", narcicista, vanidosa, maliciosa, indulgente conmigo misma, histérica, chillona, irracional, mezquina, frívola, ansiosa de promesas y de éxito, abiertamente emocional, agresiva, demasiado sensible. Apretó el gatillo. Y no me disparó, señora jueza, no me disparó. Y aquí vengo, ¡a tomar coraje para suicidarme!

JUEZA

¡Que se pronuncie el foro!

FORO

¡No... que a las armas las carga el hombre!

JUEZA

¡Que siga viva y que se avive! (Acciona el martillo).

Avanza Esposa II.

ESPOSA II

Señora jueza...

JUEZA

Dispongo escucharla.

ESPOSA II

Resulta que... este, no sucede todos los días, ni a mí me resulta fácil esta acusación, dado que a mí en realidad no me enseñaron a acusar, más bien a ocultar, ¿me entiende? No digo mentir. Digo ocultar. Mis padres eran muy buenos, ¿sabe? En casa nunca se mentía. A veces mi mamá, cuando no le quedaba más remedio. Porque mi papá, no es que fuera tacaño, no, nada de eso, eso sí, era muy agarrado para el dinero. No para las cosas de la casa, pero

sí para las enaguas. Usted pensará que miento, pero le digo: es verdad. ¿Para qué querés enaguas le decía a mi madre?, y por eso a ella se le daba por mentir, para poderse comprar una enagüita. Pero, yo, decir, ella, o él, no sé, no puedo...

JUEZA

¿Y...?

ESPOSA II

Y... Póngase en mi lugar.

JUEZA

Soy jueza en lo correccional, del Juzgado número tres de mujeres... ¿qué le parece que estoy haciendo?

ESPOSA II

Pero yo solo sé ocultar. ¡No sé acusar!

JUEZA

¡Aquí se reciben acusaciones, no encubrimientos!

ESPOSA II

No tengo motivos.

FORO

¡Miente!

JUEZA

¡Silencio!

ESPOSA II

Yo cocino...

FORO

¡¡Desvaría!!

ESPOSA II

Sí, yo cocino, igual que todas ellas...

JUEZA

Trate de ir al grano.

ESPOSA II

No sé hacerlo.

JUEZA
(Impaciente) Nombre del acusado.

ESPOSA II
¿Varón o mujer?

JUEZA
Está usted ante una jueza en lo correccional del juzgado número tres de mujeres, ¿le parece que puede acusar a una mujer?

ESPOSA II
Comprendo. Yo... lo acuso a él, pero la culpa la tiene ella... su... ¡madre!

JUEZA
Silencio. Nombre de él.

ESPOSA II
¡Mi marido!

JUEZA
¡Acuse sin asco!

ESPOSA II
¡La sopa de su madre se la toma toda, pero la mía la tira al inodoro!

JUEZA
¡El foro!

FORO
¡Que le tire la sopa a su madre!

JUEZA
Que pase la siguiente.

ESPOSA III
Soy la mujer ideal. Camino en puntas de pie. Disimulo el llanto en forma de tos romántica, disfrazo mi inteligencia tras los mohines de la seducción o la pregunta ingenua, pero estoy desesperada, por las noches, dormida, ¡intento estrangularlo!

JUEZA
(Acciona martillo).

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

FORO
¡La última noche que soñé contigo, te hubiera matado pero no he podido!

JUEZA
¡Siga intentándolo!

ESPOSA IV
Con el mío nunca puedo discutir. Él todo lo soluciona diciendo:
¿Y dónde está el problema?

FORO
¡Cortala con el berretín!

JUEZA
¡No hagan juicio de valor!

ESPOSA IV
¿Yo?, ya ni sé lo que hacer. Si me comporto frívola, dice que soy una “snob”. Si imito a una señora de feria, dice que soy un bochorno, si ejerzo mis dotes de tímida, dice que parezco retardada. Y si bebo una copita para entonarme, me acusa de provocativa. ¿Yo?, ya ni sé lo que hacer.

FORO
¡Ay qué lucha, ay qué trajín!

JUEZA
¡No divaguen!

FORO
¡Queremos ir a los bailes!

JUEZA
¡Orden!

ESPOSA IV
Yo, este, señora jueza... pienso, que a lo mejor, es que todas nosotras, al ser mujeres, somos excesivamente femeninas...

FORO
¡Atrasada! ¡Espía!...

El Foro se retira airado.

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

JUEZA

¡Que regrese el “quórum”!

ESPOSA IV

¿Dije algo malo?

JUEZA

(A la Bastonera) Por favor, que regrese el foro... ¡No se puede sentar este precedente!.. (Corre tras el Foro).

BASTONERA

Esto es una verdadera confusión. Sepan disculparnos. Es que nos cuesta ponernos de acuerdo. Esta es una historia de señoritas...

FORO

(Asomándose) De mujeres, de-mu-je-res... (Desaparecen).

BASTONERA

Silencio. Ruego. Las señoritas nos ponemos así cuando nos extraviarnos. Ruego a la querida concurrencia, sepan comprendernos.

Somos señoritas. Digo, debemos. Serlo. Volveremos a las fuentes. Siempre. Siempre a la fuentes.

XI. LAS VERDADERAS SEÑORITAS

Una Señorita de principio de siglo anuncia.

SEÑORITA

“Las chicas de Flores...”

Las Comediantes espían desde diferentes ángulos vestidas como las chicas de los años veinte.

SEÑORITA

...“las chicas de Flores, tienen los ojos dulces como las almendras azucaradas de la Confitería del Molino y usan moños de seda que les liban las nalgas en un aleteo de mariposas. Las chicas de Flores se pasean tomadas de los brazos para transmitirse sus estremecimientos, y si alguien las mira en las pupilas, aprietan las piernas, de miedo que el sexo se les caiga en la vereda. Al atardecer todas ellas cuelgan sus pechos sin madurar del ramaje de hierro de los balcones...” (...) “y de noche, al remolque de sus mamás, van a pasearse por la plaza, para que los hombres les eyaculen palabras al oído, y sus pezones fosforescentes se enciendan y se apaguen como luciérnagas. Las chicas de Flores, viven en la angustia de que las nalgas se les pudran como manzanas que se han dejado pasar, y el

deseo de los hombres las sofoca tanto, que a veces quisieran desembarazarse de él como un corsé, ya que no tienen el coraje de cortarse el cuerpo a pedacitos y arrojárselo a todos los que pasan por la vereda...” (24) Las señoritas de flores saludan.

(24) “Exvoto”, de Oliverio Girondo.

SEÑORITAS

Buenos Aires de Girondo, 1920... (Se van).

SEÑORITA

(Da vuelta página del libro) La señorita Detrimont, tiene más de un motivo para el llanto, pero como los ignora, llora por el único motivo que conoce, y es que han querido matarla. No la mataron, es cierto, y es por eso que lo cuenta... En otro sector del escenario se desarrolla la acción. Entre un coro de señoritas y la señorita Detrimont.

CORO

Oh... por favor, señorita, por favor...

DETRIMONT

¿Era mucho pedir que me cuidara? No me importó que fuera un desvalido... si hasta lo despreciaban por feo... Le di mi cama, todo... (Está destrozada).

CORO

¡Oh... por favor, señorita, por favor!

DETRIMONT

Lo quise, lo quise, lo quise. ¿Tenía que tratarme así?

CORO

Debes dejarlo, Detrimont, debes dejarlo.

DETRIMONT

¡Me amenazó con despedazarme, con destrozar mis vestidos y con morderme!

CORO

¡Debes dejarlo, que los efluvios del amor-pasión son solo nada!

DETRIMONT

Se ha vuelto inasible como un gato, y ya ni de frente me mira... es que me espía y hasta me vigila cuando me enjabono.

CORO

¡Toma un fusil!

DETRIMONT
¿Matarlo?

CORO
¡Matarlo!

DETRIMONT
¿Matar a Bobby? Es solo un perro, ¡jamás lo haría! ¿Matar a Bobby? ¡¡Jamás, jamás...!!

La señorita Detrimont huye, tras ella, el Coro.

SEÑORITA
La señorita Detrimont vive en Pampa y Triunvirato y sale a pasear diariamente con su perro. En el barrio la conocen como la “dama del perrito”.

Irrumpen las Señoritas muy alborotadas.

SEÑORITA I
Señorita, señorita...

SEÑORITA II
Yo señorita.

SEÑORITA III
¡¡Voy señorita!!

SEÑORITA I
Señorita, señorita, cuéntenos una anécdota con moraleja.

SEÑORITA IV
Déle, sea buenita, ¿sí?

SEÑORITA I
De cuando Doña Encarnación Ezcurra menstruó por primera vez y ¡pensó que era dulce de tomate!

SEÑORITA IV
De cuando Doña Paula se pinchó con el huso y las mujeres argentinas se quedaron dormidas más de cien años...

SEÑORITA I
¡De la mujer barbuda del circo!

SEÑORITA II
Una anécdota de los diez mandamientos, esa que dice: no fornicarás a la mujer de tu prójimo.

SEÑORITA III
¿Qué es fornicar?

SEÑORITA
(Silencio) Una anécdota pacífica y moral. El 1806, hubo en Buenos Aires, un caballero inglés muy británico. Conoció a una señorita esclava virgen encadenada a la bodega de un barco... E imaginándola atada, no tanto a un tonel (como lo estaba en aquella ocasión) sino más bien a una cama de raso y oropel, le dijo: “Te libero por 500 pesos, tómalos”. La esclava era una perfecta esclava que ni caries tenía, y ofreció en cambio liberar a la madre, también esclava, pero muy inservible (que no sabía calentar ni el agua). Esto llenó de orgullo a la pequeña encadenada al tonel, pues lo único que ansiaba era la libertad de su progenitora .Y así fue como la madre quedó libre, y la esclava, esclava.

CORO
¿Y la moraleja?

SEÑORITA
Hijas mías, no hay elección más noble que la esclavitud por amor. Además, la libertad de una verdadera esclava, no tiene precio.

Las Señoritas se agrupan en cuadro coral de iglesia.

CORO
Oh... pobre señorita,
la señorita esclava.
Oh... pobre señorita,
tan, tan esclavizada,
tan, tan amaestrada.
amortizada, adueñada,
amortajada, sepultada,
tan... tan...
Tan... tan... tan...
por las pobres señoritas,
que morirán esclavas,
tan... tan... tan...
como le sucedió
a una señorita
que no murió en la cama,

que falleció sentada...
Ella crepó en su sillita,
muy sentada, señorita...
tan, tan, tan, tan, tolón,
señorita de Tuñón...
“Oh... señorita muerta,
la pobre señorita,
toda adentro rellena,
toda afuera pintada,
con el mejor vestido,
con la mirada helada,
Oh... señorita muerta,
señorita sentada...

.....
toda afuera de carne,
toda adentro desierta,
sueña cuando era viva,
la señorita muerta.”²³

Las Señoritas se alejan, queda la Bastonera.

BASTONERA

Ay cómo mueren y mueren,
las señoritas muertas...
ay cómo mueren y mueren
...y sueñan que están despiertas...

BASTONERA

Para las señoritas, no hay como volver a las fuentes. Hemos tenido maravillosas fuentes. Manantiales. Nunca tendrán sed nuestras señoritas... (Se coloca una caperuza roja).

Aparecen las Comediantes disfrazadas de Caperucitas y se organiza un cuadro de coreografía en ritmo de rap o de tap.

CORO: ¿Que tendrá, que tendrá, que tendrá el lobo que tendrá? ¿Qué tendrá, que tendrá, que tendrá, el lobo que tendrá... Mamá, mamá, ¿estás?

Se desprende una Caperucita.

CAPERUCITA

Mi mamá me envió al otro lado del bosque y me dijo que no regresara a casa hasta la medianoche, pero yo, me olvidé el salamín, y a la mitad del camino, a la hora de la siesta,

23 “La señorita muerta”, de González Tuñón.

regresé a la casa de mi mamá, y pum, pum, pum, golpée y golpée y no pareció nadie. Y la puerta estaba trancada y mi mamá no salió y yo puse la oreja y escuché... Mamá, mamá, ¿estás?

CORO

Que tendrá, que tendrá, que tendrá el lobo que tendrá...
Se desprende otra Caperucita.

CAPERUCITA II

Mi abuelita, es bastante joven para ser abuela, no quiere vivir cerca de mi mamá, porque dice que mi mamá no la deja hacer vida de abuelita. Mi abuelito está en el cielo. Y por eso, la abuelita vive sola del otro lado del bosque y tranca la puerta... Mamá, mamá. ¿Estás?

Se desprende otra Caperucita.

CAPERUCITA III

Yo le conté a mi mamá lo del lobo, y todo eso. De verdad. Que bueno, que primero larararí, lará, y que juntó “rododendris calendulari” para la abuelita y que el lobo me jugó una carrerita, y que, Oh... abuelita, qué manos tan grandes y que etc., etc., hasta que el lobo me comió, y lo del leñador y lo de la panza... Todo le conté. Pero ella me dijo “mentirosa”, y me volvió a mandar otra vez... Mamá, mamá, ¿estás?

CORO

¿Que tendrá?, ¿qué tendrá? ¿Qué tendrá el lobo que tendrá?
Las Caperucitas se irán transformando en otros personajes de los cuentos infantiles.

BELLA DURMIENTE

¿Dónde estoy? Quién me pinchó

CORO

¿Dónde... dónde está...? ¿Quién la pinchó?

BELLA DURMIENTE

¿Por qué me quedé dormida un siglo entero?

CORO:

¿Quién nos dejó dormir tanto?

CENICIENTA

Madrina... madrina...

CORO

Que venga el hada ahora mismo...

CENICIENTA

Madrina, querida madrina, quiero ir la baile de todos los príncipes...

CORO

Todos para mí.

MADRASTRA DE BLANCANIEVES

Espejito, espejito...

CORO

Yo me vi primero, yo me vi primero...

MADRASTRA

Espejito, espejito... pero, ¿qué es esto? ¿Quién de ustedes me rompió el espejito?

Una de ellas se transforma en Alicia (de Alicia en el país de las maravillas), el resto en reinas.

REINA I

(Trae a la rastra a Alicia) La encontré desvariando en el bosque del castillo.

REINA II

Preséntate como es debido.

REINA III

Dinos si eres una niña o un varón.

ALICIA

Soy Alicia...

REINA I

¡Su Majestad!

REINA II

¡Su Soberana!

REINA III

Su Alteza.

REINA IV

Su Señoría.

ALICIA

Soy Alicia, mis reinas...

REINA I

Es mujer, obedece.

REINA II

¿Y qué hacías, o hacíais o hiciéreis?

ALICIA

Me perdí.

REINA III

¿Una perdida? ¿Escuché bien?

ALICIA

(Grita) Me perdí.

REINA IV

¡Más bajo, recluta!

ALICIA

(Bajito) Sí, mis reinas, reinas mías, me perdí mientras soñaba... Por favor, me podrías indicar adónde debo ir, pregunté al gato de Chesire. “Eso depende de adónde quieras llegar”, me contestó, el gato, mis reinas. Pero claro, a mí me da lo mismo llegar a un lugar que a otro... Y entonces el gato me dijo: “Si te es lo mismo cualquier lugar, empieza a caminar no más, porque para llegar no importa a dónde, siempre se llega...” Y como verán, estoy un poco perdida, porque comencé a soñar y, ¡ya no me acuerdo quién soy!

REINA I

¡Si se perdió mientras soñaba, seguro que es mujer!

REINA II

¿Y quién la manda? ¡Que le corten la cabeza!

REINA III

¡Que le corten la cabeza a la garçon!

REINA IV

¡Que le corten la cabeza!

REINA III

¡Que le corten la cabeza!

REINA II

¡Que le corten la cabeza!

Las Reinas se alejan. Queda Alicia sola.

ALICIA

Mamá... mamá... ¿estás?

La Bastonera anuncia el próximo cuadro. Trae pequeños cuadernos, los va depositando en lugares diferentes.

BASTONERA

Querido diario...

XII. QUERIDO DIARIO

Están solamente en el escenario los cinco cuadernos, como protagonistas. Hacia ellos van: Ana Frank, Nora (de Casa de muñecas de Ibsen) Isadora Duncan, Lola Mora, Anaïs Nin. Las mujeres realizan una sola acción: rompen páginas de sus diarios.

ANA

Anoche vinieron los de las S.S. a buscar a papá... La buscaban a Margot en realidad. ¿Adónde vamos a escondernos? ...No se puede vivir huyendo de todo, como si cada día fuera no el primero sino el último. Hay que vivir... para quedarse.

NORA

Querido diario... Hace más de dos años que cerré la puerta con estrépito. ¿Y ahora, Nora? Tengo un corazón de pies descalzos. Ya no tengo mi casita pequeña. Pero qué cosa, me extraño a mí misma como a una muñeca. Porque yo, la que cortó amarras, no tiene historia... Es decir, sí, la tengo. Pero es historia nueva con memoria vieja. ¿Cuánto se tarda en construir el camino que va desde la que era a la que alguna vez seré? ¿Cómo seré de vieja? ¿Desde qué reencarnación volveré sobre este ahora?...

ANAÏS

Confundí amor, con devoción y entrega. Ser mujer en mi siglo... Como si yo, no fuera Anaïs, sino Juana inmolada al infinito... Cenizas de mi antiguo yo... Cenizas de mujer. Solo eso... ¿Podremos alguna vez desnudarnos a la vida con una conciencia expandida que no nos ofrezca en sacrificio al cansancio y al derrumbe?

Anaïs comienza a sacarse la ropa y quedará completamente desnuda. Lola Mora mientras dura la acción de Anaïs golpea con un cincel. Luego deja el cincel a un lado.

LOLA

No escriban nada, por favor, no cuenten nada que no me quejo por morir, que no me quejo, una mañana, me morí, yo, Lola Mora, mitad mujer y mitad pez, simple escultora. Fueron mis manos de varón, las que murieron, no quiso irse el corazón, tenía miedo... no escriban nada, por favor, no cuenten nada, que no me quejo por morir, que no me quejo...

ISADORA

Fui audaz, hermosa e irreverente. Nunca pude conciliar a la mujer con la amante, pero sin embargo me instalé con mis hijos en el Olimpo. Y me reí de los dioses. Me reí de sus pudores, de sus debilidades, de sus zonas prohibidas. Abracé a mis hijos y les enseñé a contemplar el espectáculo de dioses creados a nuestra imagen y semejanza. Pero mi cuerpo, no alcanzó a cubrir sus cabezas. Y hasta allí llegaron las flechas de los dioses. Ellos respetan a los incrédulos, pero no a los insolentes... ¿Por qué, por qué, por qué? Mi cuerpo se arquea vomitando fuera de sí a la memoria, esa memoria que me recuerda que en la vida no hay goce pleno, tan solo momentos y a lo mejor esperanza... No quiero la memoria del dolor... Como si mi pequeño Patrix no hubiera muerto... Como si Dreidree atolondrada y feliz, ensuciase mi traje nuevo... sh... Patrix, no molestes a mamá... Sh... Dreidree, con las manos sucias, no...

“...Dos veces tan sólo he sentido aquel grito de madre que una oye como si fuera ajeno a una misma al dar a luz y a la hora de la muerte” (26).

(26) Mi vida, de Isadora Duncan.

ANA

Incorporarse... qué bella palabra, ¿no?

ANAÏS

Incorporarse... Es increíble que una sola palabra pueda significar tanto...

LOLA

Incorporarse: poner el baile en el cuerpo y la alegría sobre el dolor, y el goce sobre la incertidumbre...

ISADORA

Incorporarse: lavar la pena, abrir una puerta y otra, y otra...

Incorporarse con el gesto mínimo y la música en la sangre...

Incorporarse, siempre.

ANA

Cenizas de mujer... Solo eso...

ANAÏS

Nunca pude conciliar a la mujer con la amante...

LOLA
Tengo un corazón de pies descalzos...

ISADORA
No escriban nada por favor, no cuenten nada, que no me quejo por morir, que no me quejo...

NORA
Incorporarse, siempre...

Las mujeres retoman su rol de Comediantes.

COMEDIANTE I
Somos las hijas de Eva.

COMEDIANTE II
Y el mito de María.

COMEDIANTE III
Somos Dalila.

COMEDIANTE IV
Judith o Afrodita.

COMEDIANTE V
Lucrecias o sirvientas.

COMEDIANTE I
Somos la fuente de la vida.

COMEDIANTE II
Potencia de tinieblas.

COMEDIANTE III
Somos el silencio y la verdad.

COMEDIANTE IV
Somos el hada benéfica y la bruja.

COMEDIANTE V
Somos la razón del hombre y su perdición.

COMEDIANTE II
Somos la maga, la madre y la muerte.

COMEDIANTE III
Somos los ojos de la noche.

COMEDIANTE IV
Somos la piedad y el despropósito.

COMEDIANTE V
Y las locas...

COMEDIANTE I
Y las devotas.

COMEDIANTE I
Cada vez que creemos estar sentadas a las puertas del diablo, Dios Todopoderoso nos ilumina.

COMEDIANTE III
Y cuando creemos que nuestro lugar es la castidad y la obediencia, las diosas de la rebeldía nos llevan a montarnos en nuestros caballos de fuego.

COMEDIANTE
Somos una y mil.

COMEDIANTE I
Somos la campesina, la amante y la frígida.

COMEDIANTE II
Somos la quejosa y la culpable.

COMEDIANTE III
¡Y seguiremos actuando!

La Bastonera anuncia el último cuadro.

BASTONERA
Somos las señoritas de la legua. Venimos desde tiempos inmemoriales. Repitiendo nuestros libretos. De representación en representación vamos. Somos las señoritas de la legua... por ser descendientes de las "Idische Mame", de las "Deutsche Mamen", de las "Santa Mammás", de Mamita querida... paz descansen... Y seguiremos siendo las señoritas de la legua, hasta que nos cansemos. Y nos cansemos. De repetir. Libretos. Y libretos. Mientras

repitamos. Y mientras no dejemos. De repetirlos... A pesar de tener más años que el mundo... Seguiremos... Llegando tarde. A la historia... Qué picardía... Sería bueno que fuera nuestra. Algún día... Va a comenzar la despedida...

XIII. SEÑORITAS EN CONCIERTO

Las Comediantes se acomodan en el palco de las tradicionales orquestas de señoritas con sus instrumentos.

CORO

A nuestra señorita, agazapadita...
 Todas tenemos una señorita agazapada,
 todas tenemos, una virgencita encariñada,
 y todas, somos Gilda a la primer cachetada...
 Y juramos en falso sobre la verdad,
 y cumplimos los años, mintiendo la edad.
 Todas, tenemos, una señorita agazapada,
 todas tenemos una virgencita mancillada,

COMEDIANTE IV

Somos la piedad y el despropósito.

COMEDIANTE V

Y las locas...

COMEDIANTE I

Y las devotas.

COMEDIANTE I

Cada vez que creemos estar sentadas a las puertas del diablo, Dios Todopoderoso nos ilumina.

COMEDIANTE III

Y cuando creemos que nuestro lugar es la castidad y la obediencia, las diosas de la rebeldía nos llevan a montarnos en nuestros caballos de fuego.

COMEDIANTE

Somos una y mil.

COMEDIANTE I

Somos la campesina, la amante y la frígida.

COMEDIANTE II

Somos la quejosa y la culpable.

COMEDIANTE III

¡Y seguiremos actuando!

La Bastonera anuncia el último cuadro.

BASTONERA

Somos las señoritas de la legua. Venimos desde tiempos inmemoriales. Repitiendo nuestros libretos. De representación en representación vamos. Somos las señoritas de la legua... por ser descendientes de las "Idische Mame", de las "Deutche Mamen", de las "Santa Mammás", de Mamita querida... paz descansen... Y seguiremos siendo las señoritas de la legua, hasta que nos cansemos. Y nos cansemos. De repetir. Libretos. Y libretos. Mientras repitamos. Y mientras no dejemos. de repetirlos... A pesar de tener más años que el mundo... Seguiremos... Llegando tarde. A la historia... Qué picardía... Sería bueno que fuera nuestra. Algún día... Va a comenzar la despedida...

XIV. SEÑORITAS EN CONCIERTO

Las Comediantes se acomodan en el palco de las tradicionales orquestas de señoritas con sus instrumentos.

CORO

A nuestra señorita, agazapadita...
 Todas tenemos una señorita agazapada,
 todas tenemos, una virgencita encariñada,
 y todas, somos Gilda a la primer cachetada...
 Y juramos en falso sobre la verdad,
 y cumplimos los años, mintiendo la edad.
 todas, tenemos, una señorita agazapada,
 todas tenemos una virgencita mancillada,
 mitad Gauthier por fatal Margarita,
 mitad margarita por lo deshojada.
 Y juramos en falso sobre la verdad,
 y cumplimos los años, mintiendo la edad.
 Todas tenemos una señorita agazapada,
 todas tenemos una virgencita encariñada,
 No nos une el amor, sino el espanto,
 ¿Será por eso que perduramos tanto?...

BASTONERA

¿Hasta cuándo?

Las Señoritas saludan con sus instrumentos y luego a modo de bis se juntan para el aleluya.

CORO

Aleluya. Aleluya,
cosa suya, cosa suya...
la que quiera una respuesta,
que la busque, que la encuentre,
que le cueste, lo celeste,
lo celeste, que le cueste...
Aleluya... Aleluya...
no me lloren, mujercitas,
que no es de señoritas
que se juntan a tocar...
Aleluya...
Señoritas, prolijitas,
calladitas, tapaditas,
cansaditas, golpeaditas,
jovencitas, maduritas,
señoritas, pasaditas,
señoritás...
Aleluya... Aleluya...
Señoritás...
Aleluyá...

Las Señoritas dejan sus instrumentos en el palco y se van.

FIN

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

GRISELDA GAMBARO

OSVALDO PELLETTIERI

Universidad de Buenos Aires

Colaboró Yanina Leonardi

Nació en Buenos Aires en 1928. Paralelamente a su carrera como dramaturga ha desarrollado una obra como narradora habiéndose destacado ampliamente en ambas.

Sus obras estrenadas son: *El desatino* (1965), *Viaje de invierno* (estrenada con el título de *Matrimonio*) y *Las paredes* (1966), *Los siameses* (1967), *El campo* (1968), *Nada que ver* (1972), *Sólo un aspecto* (1974) y *El viaje a Bahía Blanca* (1975), *Sucede lo que pasa* (1976), *Información para extranjeros* (Estados Unidos, 1978), *Cuatro ejercicios para actrices* (1980), *Decir sí* (1981), *Real envido* (1983), *La malasangre* (1982), *El despojamiento* (1983), *Del sol naciente* (1984), *Nosferatu* y *Viaje de invierno* (1985), *Puesta en claro* y *Antígona furiosa* (1986), *Morgan* (1989), *Penas sin importancia* (1990), *Efectos personales* (Madrid, 1990), *La casa sin sosiego* (1992), *Es necesario entender un poco* (1994), *De profesión maternal* y *Dar la vuelta* (1999), *En la columna* (2001), *Lo que va dictando el sueño* (2002) y *Almita* (2003). Obras publicadas sin estrenar: *Desafiar al destino* (1990), *Acuerdo para cambiar de casa* y *La gracia* (1971), *El miedo* (1972), *El nombre* y *Atando cabos* (1991). Sus textos han sido publicados en diversas editoriales y con la aparición del Tomo I de su Teatro, Ediciones de La Flor ha comenzado en 1984 la edición de sus obras completas que hasta el presente lleva editados seis volúmenes. Sus obras han sido traducidas a doce idiomas.

El desatino con puesta en escena de Jorge Petraglia inauguró en la Argentina el movimiento que hemos llamado Neovanguardia. Es una de las dramaturgas argentinas más estudiadas y representada en el exterior. Durante los años de la dictadura militar argentina, un decreto del General Jorge Rafael Videla prohibió su novela *Ganarse la muerte*, por encontrarla contraria a la institución familiar y al orden social. Por este motivo y por la situación imperante, se exilió en Barcelona, España. Ha merecido los siguientes premios: Instituto Nacional de Cinematografía, ITI, Argentores, Instituto Di Tella, Teatro Municipal General San Martín, Teatro XXI.

ATANDO CABOS

El texto es una reconstrucción de la “guerra sucia” llevada adelante por el Proceso militar entre 1976 y 1983, y se presenta como un “encuentro personal” entre la víctima y el victimario de su hija. *Atando cabos*, aparece, poco a poco, la verdad. Ya en el momento de la composición de la obra y de su estreno en 1991, Gambaro había “arreglado cuentas” con el contexto social argentino, que había “descubierto” que su teatro hablaba, quizás más que ningún otro, de la realidad del país.

En la primera fase de su teatro (1965-1967) Gambaro se incluyó en “la apropiación

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

latinoamericana de la neovanguardia europea”. En ese momento, se fusionaron en su obra procedimientos provenientes de la obra de Arlt con la apropiación del teatro de Harold Pinter, dando lugar a textos como *El desatino* (1965). Este hecho “desorientó” a parte de la crítica, que cuestionó a la autora acusándola de crear un teatro “a espaldas del país real”. En la segunda fase, la textualidad de Gambaro, que estaba en transición hacia el realismo en un sentido amplio (*Sucede lo que pasa*, 1975, por ejemplo) aclaró el malentendido: su personaje protagónico ya no solo sufre la realidad sino que intenta cambiarla y se identifica metafóricamente con el referente político social del país.

Atando cabos (1991) es un exponente de la tercera fase de su teatro (1980-2000). En este período Gambaro delata su necesidad de aproximarse a sus personajes, especialmente a los femeninos, e identificarse con ellos. Paradigmas de esta fase son *La malasangre* (1981), *Real envido* (1980) y *Penas sin importancia* (1980). Sus protagonistas libran una batalla por su dignidad y por la de los otros. No hay que esforzarse mucho para advertir que son más cercanas a la autora contra la irracionalidad del poder ejercido sin límites. Sus personajes protagónicos practican lo que Siegfried Melchinger señala como punto de partida del teatro moderno: la actitud de desenmascaramiento.

En *Atando cabos* Gambaro enfrenta a las dos partes del drama argentino de los setenta: la víctima (Elisa) y el victimario (Martín). Como ocurre en otras piezas de la tercera fase del realismo crítico-poético de la autora, transgrede el melodrama, especialmente a partir del encuentro personal que prueba la tesis realista del texto: no hay lugar en el mundo donde los asesinos puedan escapar de “la mirada” de las víctimas. Martín, que “tiene un aspecto un poco... militar”, no aguanta la voz acusadora de Elisa. Ella es un nuevo personaje desenmascarante: “Hablaré tanto que lo inundaré con mi memoria, y no podrá respirar, y se ahogará en tierra”.

Las justificaciones del crimen que esgrime Martín, su voluntad de poder (“yo hice la historia”), chocan con el ansia de justicia y la resistencia de la mujer (“No conseguir borrar mi memoria, su naufragio”).

Este “infortunio público” se compromete con lo social a través de una coherente mostración de los roles de la víctima y del victimario. Esta serie de encuentros personales muestran una triunfadora final: han matado a su hijo (por protestar a favor de un boleto de ómnibus estudiantil, hecho real ocurrido durante la dictadura), pero ella logra desocultar la trama siniestra. El dolor la ha hecho crecer y no acepta nuevas mentiras. El efecto buscado es el de la identificación irónica del espectador con lo representado, es decir, el intento de la autora es el de concretar una cierta distancia en la perspectiva del espectador frente a la ficción teatral que le permita sacar conclusiones que se superpongan a la emoción melodramática.

Incluso esta “distancia” permite que *Atando cabos* exceda en su sentido último la referencialidad con el “Proceso” y la dictadura militar para concretar un alegato muy intenso a favor del castigo a los culpables del magnicidio.

Además del procedimiento del encuentro personal, hay en el texto una serie de artificios secundarios que limitan más el melodrama, que excluyen al conflicto de la fatalidad romántica y lo incluyen en la esfera de la causalidad social y la responsabilidad social de los protagonistas, Elisa, el personaje embrague -la voz de la autora- es muy consciente de su situación, está lejos de estar confusa. Su discurso denso y crítico se sobrepone ampliamente a la ironía de su antagonista.

La escena crea, entonces, un clima opresivo pero coherente, no absurdista, y la extraescena, también realista, ratifica ese clima. Estas características, más los claros niveles de prehistoria que proveen al espectador toda la información para seguir el conflicto, sacar conclusiones y satisfacer su “deseo de verificación” y la causalidad explícita que se inscribe en la linealidad de los hechos, intensifican el efecto de realidad.

Terminan de incluir al texto en un mundo reconocible por el espectador-lector tres procedimientos de la retórica realista: la gradación de conflicto aparece claramente en la progresión de los enfrentamientos de los personajes hasta el encuentro personal del desenlace y la mirada final. El segundo procedimiento mencionado es el de antítesis en la presentación de personajes y el tercero el paralelismo en las relaciones hasta el desenlace.

Bibliografía (incluye sólo teatro):

“Madrigal” en *Ciudad Narrativa*. Buenos Aires: Ed. Goyanarte, 1963.

El campo. Ediciones Insurrexit, 1967; en CEAL, 1981.

El Desatino. Cuentos. Buenos Aires: Emecé Editores, 1965 y en Ediciones del Instituto 1965.

“Las paredes”, “El Desatino”, “Lo siameses”. *Teatro*. Ediciones Argonauta, 1979. “Los Siameses”, en *Nueve dramaturgos hispanoamericanos*. Ediciones Insurrexit, 1967; en *Antología del Teatro Hispanoamericano del Siglo XX*. Ediciones Girol Book Inc. Ottawa, Canadá, 1979.

“Decir sí” en *21 Estrenos Argentinos*. Teatro Abierto, 1981; en *Siete dramaturgos argentinos*, *Antología del Teatro Hispanoamericano del Siglo XX* Ediciones Girol Book Inc. Ottawa, Canadá, 1983; en *Teatro Breve Contemporáneo Argentino*. Ediciones Colihue, 1983.

“Nada que ver” y “Sucede lo que pasa”. *Teatro*. Ediciones Girol Book Inc. Ottawa, Canadá, 1983.

Teatro 1. Incluye las obras “Real envido”, “La malasangre” y “Del sol naciente”. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1997 (3ra. edición).

Teatro 2. Incluye las obras “Dar la vuelta”, “Información para extranjeros”, “Puesta en claro” y “Sucede lo que pasa”. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1995 (2da. edición).

Teatro 3. Incluye las obras “Viaje de invierno”, “Nosferatu”, “Cuatro ejercicios para actrices”, “Acuerdo para cambiar de casa”, “Sólo un aspecto”, “La gracia”, “El miedo”, “El nombre”, “El viaje a Bahía Blanca”, “El despojamiento”, “Decir sí” y “Antígona furiosa”. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1997 (3ra. edición).

Teatro 4. Incluye las obras “Las paredes”, “El desatino”, “Los siameses”, “El campo” y “Nada que ver”. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1990 (2da. edición).

Teatro 5. Incluye las obras “Efectos personales”, “Desafiar al destino”, “Morgan” y “Penas sin importancia”. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1991.

Teatro 6. Incluye las obras “Atando cabos”, “La casa sin sosiego”, “Es necesario entender un poco”. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1991, 1992, 1996.

“Atando cabos”, en inglés Loose End. Rev.

“Travesía”, *Center for Latin American Cultural Studies*, King’s Collage, Londres, 1992; en Revista *Art Teatral* No. 4, Valencia, 1992.

“El despojamiento” en *Teatro, Monólogos de hoy*, Ed. IMFC, 1995.

“Falta de modestia”, “Mi querida”, “De profesión maternal”, “Pedir demasiado”, “Lo que va dictando el sueño”. *Teatro*. Editorial Norma, Buenos Aires, 2002.

“La Señora Macbeth”. Editorial Norma, Buenos Aires, 2004.

Teatro 7. Incluye las obras “No hay normales”, “En la columna”, “Pisar el palito”, “Para llevarle a Rosita”, “Cinco ejercicios para un actor” y “Almas”. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2004. “La Persistencia”. Ediciones Norma, Buenos Aires, 2007.

Publicaciones Internacionales:

Bad Blood (La Malasangre), Gate Theatre, Londres, 1992;

Putting two and two together (Atando cabos), Royal Court (encargada por el London International Festival of Theatre) Londres, 1993;

The walls (Las paredes), Orange Tree Theatre, Londres, 1993;

La derison (El Desatino), Theatr de la Source, Bordeaux, 1994;

Une perle, une vraie (El Despojamiento) Théâtre Varia, Bruselas, 1994;

Información para extranjeros y Dar la vuelta, México, 1995 y 1996;

Il campo (El campo), Lugano Teatro, Lugano, 1997;

Comprende un peu est chose necessaire (Es necesario entender un poco). Festival de Monbouan, Francia, 2000.

Lecturas semimontadas de sus obras se realizaron en Rouen, París, Dijon, Bordeaux, Bayone, etc.

Sus textos se han difundido también en adaptaciones radiales, algunas realizadas por la autora, en la BBC de Londres, Sverige Radio, France Culture, etc.

Fue invitada especial a diversos simposios sobre su obra: Darmouth College, New Hampshire, 1987; Universidad de Valencia, 1992; Universidad de Bordeaux, 1992 y 1994.

Invitada especial y disertante en el Encuentro de Teatro de la Universidad de Cuenca, Madrid, 1998.

Algunos Premios:

Fondo Nacional de las Artes por “Madrigal en ciudad” 1963; Emecé por “El Desatino” 1965; Primer Premio Municipal, Ciudad de Buenos Aires, Premio Revista Talía y Seminario Teatral del Aire y Premio Argentores, por “El Campo” 1968; Mención especial en el concurso de novela Primera Plana- Sudamericana por “Una felicidad con menos pena” 1968; Argentores por “Sucede lo que pasa” 1976; Beca Guggenheim por su narrativa 1982; Fundación Di Tella por su trayectoria teatral 1988. De Investigadores y Críticos Teatrales de Argentina por su obra “Penas sin importancia”

1990; Argentores por su obra “La casa sin sosiego” 1992; Premio Nacional de Teatro por obras las estrenadas en el Trienio 1990/93, por “Penas sin importancia” 1993; Medalla de la Cátedra Giacomo Lopardi de la Universidad de Buenos Aires y del Centro Nacional de Studi Leopardiani por la novela “Después del día de fiesta” 1994; Clarín Espectáculos en varias oportunidades; Premio Especial por su aporte al Teatro en las Cuartas Jornadas Internacionales de Puebla México, 1996; María Guerrero y Argentores por su obra “Es necesario entender un poco” 1996; distinción otorgada por la Comunidad Teatral y la Secretaría de Cultura de Guadalajara, Jalisco, México, 1996; Premio Academia Argentina de Letras en narrativa 1996/1998 por “Lo mejor que se tiene” 1999; Premio Grupo Nexo, contra la discriminación sexual por “De profesión maternal” 1999; UNESCO a la trayectoria.

Estrenos en Buenos Aires:

1965: *El Desatino*. Dirección: Jorge Petraglia, Sala de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella;

1965: *Matrimonio (Luego, Viaje de invierno)* Dirección: Oscar Barney Finn, Teatro 35;

1966: *Las Paredes*. Dirección: José María Paolantonio, Teatro Agón;

1967: *Los Siameses*. Dirección: Jorge Petraglia, Sala de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella;

1968: *El Campo*. Dirección: Augusto Fernández, Teatro Sha;

1970: *Cuatro ejercicios para actrices (Un día especial y Si tengo suerte)*; Teatro La Ribera (Rosario, Santa Fe); 1972: *Nada que ver*. Dirección: Jorge Petraglia, Teatro Municipal General San Martín;

1974: *Sólo un aspecto*. Dirección: Arturo Hayatian, Sala del Departamento de Extensión Universitaria, Universidad de Buenos Aires;

1975: *El viaje a Bahía Blanca*. Teatro Magnus;

1976: *El nombre*. Teatro Estrellas;

1976: *Sucede lo que pasa*. Dirección: Alberto Ure, Teatro Popular de la Ciudad;

1981: *Decir sí*. Dirección: Jorge Petraglia, Ciclo Teatro Abierto. Teatro del Picadero;

1982: *La Malasangre*, Dirección: Laura Yusem, Teatro Olimpia;

1983: *Real envido*. Dirección: Juan Cosín, Teatro Odeón;

1984: *Del sol naciente*. Dirección: Laura Yusem, Teatro Lorange;

1986: *Puesta en claro*. Dirección: Alberto Ure, Teatro Payró;

1986: *Antígona furiosa*. Dirección: Laura Yusem, Instituto Goethe;

1989: *Morgan*. Dirección: Roberto Villanueva, Teatro Municipal General San Martín;

1990: *Penas sin importancia*. Dirección: Laura Yusem, Teatro Municipal General San Martín;

1990: *Efectos personales*. Dirección: Roberto Villanueva, Teatro Alfíl, Madrid;

1992: *La casa sin sosiego* (Ópera de Cámara). Dirección: Laura Yusem, Teatro Municipal General San Martín; 1995: *Es necesario entender un poco*. Dirección: Laura Yusem, Teatro Municipal General San Martín;

1999: *De profesión maternal*. Dirección: Laura Yusem, Teatro Del Pueblo;

1999: *Dar la vuelta*. Dirección: Lorenzo Quinteros, Teatro Municipal General San Martín;

2002: *Lo que va dictando el sueño*. Sala Casacuberta del Teatro San Martín;

2003: *La señora Macbeth*. Dirección: Pompeyo Audivert, Centro Cultural de la Cooperación.

ATANDO CABOS

GRISelda GAMBARO

PERSONAJES: M (1) / F (1):

MARTÍN

ELISA

MARTÍN

¿Es suyo el pañuelo?

ELISA

Oh, sí. Lo había perdido. Gracias.

MARTÍN

Se está bien aquí. ¿Es su primer viaje? (No hay respuesta. Carraspea) ¿Su primer viaje?

ELISA

Perdone. ¿Qué dijo?

MARTÍN

(Sonríe) Si era su primer viaje.

ELISA

Sí.

MARTÍN

El bar está abierto. ¿Quiere tomar una copa conmigo?

ELISA

Es muy temprano. Acabo de desayunar. Gracias. (A modo de despedida) Gracias por el pañuelo.

MARTÍN

La veré después.

ELISA

Si usted lo desea... (Pausa. Una risita. Para sí) Yo no... ¡Qué pesado!

MARTÍN

¿Es su primer viaje? ¿O ya se lo pregunté?

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

ELISA

Ya me lo preguntó. (Remeda) “¿Es su primer viaje?”.

MARTÍN

Por barco sí. Prefiero el avión. Esto me resulta muy lento.

ELISA

Lentamente, vemos pasar el mar. Lástima, ahora hay pocos barcos.

De pasajeros, digo.

MARTÍN

El mar puede verlo desde una playa. Con el avión ya hubiéramos estado en Europa. A bordo los días no pasan nunca. Suerte que la encontré, aunque usted parece no querer verme.

ELISA

No me gustan los aviones.

MARTÍN

¿No?

ELISA

Odio todo lo que vuela. (Ríe) Salvo los pájaros, las semillas...

MARTÍN

¿Teme los aviones? Son seguros. Más que un auto en la carretera.

ELISA

No tengo miedo... Ya no. Me traen malos recuerdos.

MARTÍN

¿Un accidente?

ELISA

Podríamos llamarlo así. (Ríe) No me ocurrió a mí. Si no, no contaría el cuento. No estaría aquí, bajo este cielo, bajo este sol... ¡Mire! Saltó un pez.

MARTÍN

No lo vi.

ELISA

Apartó los ojos del agua.

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

MARTÍN: La miraba a usted.

ELISA

Si uno los aparta, saltan. Basta un parpadeo. La breve sombra de un parpadeo y, como si lo supieran, aprovechan el instante y saltan.

MARTÍN

Usted me gusta.

ELISA

Se me secan los ojos de mirar tan fijo. A veces, los peces saltaban desde muy alto, maniatados y atontados. ¡Plof! Golpeaban muy duro en el agua, se hundían.

MARTÍN

(Bromista) Saltaban desde un avión. Los peces.

ELISA

(Se atenía) ¿Cómo lo sabe?

MARTÍN

(Ídem) Animales extraños... Esos peces.

ELISA

¡Oh, sí! Como si tuvieran una carga que no les permitiera nadar. No nadaban. No volvían a la superficie. Los encontraron por casualidad, en el fondo. Un remolcador se hundió en el río y al dragar para rescatarlo... Había periodistas, ¿sabe? Ahí estaban, sobre el lecho de arena.

MARTÍN

Perdóneme. Perdí el equilibrio. Casi más la hago caer. ¿La lastimé?

ELISA

No.

MARTÍN

¿Qué pasa? Hemos chocado con algo.

ELISA

¿Chocado? No hay barco a la vista. Ni niebla. Se ve el mar hasta el horizonte. ¿Chocado? ¿Qué dice usted?

MARTÍN

Sin embargo... ¿Oye? Es la sirena de a bordo.

ELISA

Un ejercicio de salvataje. Como la semana pasada.

MARTÍN

Han parado las máquinas. No es lo mismo.

ELISA

Me parece que tiene razón. Oigo la sirena. (Ríe) ¡Cómo para no oírla! ¡Y todo el mundo corre!

MARTÍN

Espéreme aquí.

ELISA

¿Dónde va? ¿Qué hace? Se ha puesto pálido.

MARTÍN

¡Buscaré salvavidas! Espéreme.

ELISA

¡Qué hombre aprensivo! Me estoy inclinando, es como un juego. Mejor que me tome de la baranda. ¿Por qué se asustan tanto? Niña, ¡niña!, no llores. Allá está tu madre, ¡allá! No te pierdas. Tranquila. (Pausa) ¡Qué barullo! Estaban todos aquí, disfrutando del viaje, cómodos, felices, ¿no?, y de pronto esta agitación, este pánico... Hormigas. Si aplastan el hormiguero, salen todas juntas, para un lado, para otro...

MARTÍN

Póngase su salvavidas.

ELISA

¿Esto? De ningún modo. Me aplastará el vestido. Me compré ropa nueva para el viaje.

MARTÍN

¿No se da cuenta? El barco se escora. ¡Muévase!

ELISA

No conozco términos marinos. Apenas si distingo proa y popa. El resto es misterio. Nunca pude leer a Conrad. Me perdía apenas empezaba con jarcias, pagnol, barlovento... ¿Qué significa "escorarse"?

MARTÍN

Que el barco se inclina. ¡Se hunde! Muévase.

ELISA

¿Hacia dónde? La gente parece loca. ¡Mire a ese! Gracioso, con el sobretodo sobre el pijama. ¡Con este calor! (Furiosa). ¡No me empuje!

MARTÍN

¿Quiere quedarse aquí? ¿Hundirse?

ELISA

(Abstraída) No es tan raro... hundirse.

MARTÍN

¡Entonces quédese! ¡Yo me voy! (Una pausa) Venga conmigo.

ELISA

¿Adónde?

MARTÍN

A los botes.

ELISA

Ese está lleno, aquel está repleto...

MARTÍN

¡A este!

ELISA

¡Es muy chico! ¡Y no me empuje! Está perdiendo el control, domínese. ¿Nunca pasó por una situación de riesgo?

MARTÍN

Me iré solo.

ELISA

¡Ah, no, no! Sería poco gentil. Hace días que usted me persigue. Lo advertí enseguida. Usted tiene aspecto un poco... militar. No me gustaba. Su voz es fuerte. Pero hoy accedí a hablarle. Hablamos de aviones, ¿no lo recuerda?

MARTÍN

Sí, lo recuerdo. Póngase el salvavidas. Suba al bote.

ELISA

¡Me lo pongo! Si no hay más remedio... ¡Qué fastidio! Me siento gorda, o hinchada como...

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

los muertos en el mar. (Ríe) No, no. ¡No apriete tanto las cintas! Bien atado, pero sin arrugar la ropa.

MARTÍN

¿Quién piensa en la ropa ahora? ¡Suba! Sujétese. Siéntese aquí y manténgase serena.

ELISA

¡Oh, Dios! ¿Tenemos que bajar al agua? Es tanta distancia. No miro.

Me tapo los ojos. Mi hija jugaba así: se cubría los ojos con las manos y decía: ¡no estoy!

(Triste) Para los demás estaba. No pudo salvarse.

MARTÍN

Cierre los ojos si la tranquiliza.

ELISA

(Risueña). ¡No! ¡Los tengo abiertos! “Manténgase serena”. ¿Y usted?

MARTÍN

No lo encuentro divertido.

ELISA

Nadie se ha muerto. Esto no es tan grave. Si yo recuerdo, cuando tiraban los cuerpos al mar...

MARTÍN

¡Quédese quieta, señora!

ELISA

Para ellos era un juego...

MARTÍN

¡Siéntese!

ELISA

No se daban cuenta. Y los que caían tampoco se daban cuenta, atontados, un golpecito acá, un golpecito allá, un tranquilizante... En cierta manera, eran considerados, ¿no le parece?

MARTÍN

¡Siéntese! (Breve silencio) Nunca haga movimientos bruscos en un bote.

ELISA

¡Solo quería mostrarle! No me hable en ese tono. (Ríe) Me intimida.

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

MARTÍN

Mejor que se intimide y no que zozobremos. ¿Por qué se me habrá ocurrido viajar en barco? Conozco los aviones...

ELISA

Ah, ¿los conoce?

MARTÍN

¡Y se me ocurrió el barco! ¡Qué imbécil!

ELISA

¿Está arrepentido? ¿Por qué? El bote se desliza suavemente, las olas son pequeñas, y estamos solos como si nos hubiéramos dado cita para... (Una risita) ¿Qué ha pasado con los otros? Es así, se apretujan por ansiedad en un solo rincón y la tierra es tan ancha. Se 'amasijan', y la tierra es tan ancha.

MARTÍN

¿Por qué no se calla?

ELISA

Me distrae hablar. ¿Le aburro?

MARTÍN

Aburrir es poco. ¡Me mata de aburrimiento! ¡Tengo su voz metida en los oídos! ¡Cállese! Diez minutos, una hora, ¡cállese! ¡Ni en sueños deja de hablar! ¡Ya no la aguanto!

ELISA

Sí, sobre todo en sueños. Es mi manera de exorcizar las pesadillas. Pero en la vida real no encontré, no encontré la manera de exorcizarlas.

MARTÍN

(Groseramente) ¡Qué me importa! (Se controla) Gasta energías y se trata de durar.

ELISA

¿Durar...?

MARTÍN

Un buen principio de supervivencia: hablar poco, moverse menos. Resistir.

ELISA

Pero desperdiciar la oportunidad... Me parece tan romántico esto de naufragar. Ya no

se estila. Demodé, ¿verdad? Pero romántico. Un hombre y una mujer que se conocieron accidentalmente en un barco... solos en un bote salvavidas en medio del océano... Lo que no me explico es cómo no vinieron a recogerlos. Tanta tecnología... radar y todo eso... inútil, ¿no?

MARTÍN

Ya vendrán. No debe asustarse.

ELISA

No debe asustarse, le decía la rata aterrorizada al león. (Ríe) Una broma. No lo tome a mal. (Pausa. Canturrea un momento) ¿Se enojó?

MARTÍN

No. Quedémonos quietos y en silencio.

ELISA

¿Quietos? ¿No exagera? Esto no es un salón de baile. Muevo la mano, el pie... Muy poquito. Pero si dejo de hablar me engulle el agua. ¿Tiene familia?

MARTÍN

Poca.

ELISA

Es parco usted. Antes quería conversar conmigo y ahora le saco las palabras a cuentagotas. Debiera haber preguntado: ¿y usted?

MARTÍN: (Secamente). ¿Y usted?

ELISA

¿Qué tono estimulante! Tuve. Ya no. Curioso, mis amigos piensan que me estoy divirtiendo. Casi me obligaron. Usted sabe, la mitología de los viajes, el cruce del Ecuador, las fiestas de noche, el bingo... En cambio, estamos aquí, pronto padeceremos sed... Yo no quería viajar. Pensaba en una casualidad trágica.

MARTÍN

El naufragio.

ELISA

No. Que podía compartir la mesa en el comedor, sentarme en cubierta, en un bote, junto a uno de esos que tiraban... los peces al río. Como compañeros inocentes.

MARTÍN: (Brusco) La fuerza es la que da la inocencia, señora. Ni el pecado original existe, ningún pecado, si uno tiene la fuerza.

ELISA
Usted es inocente.

MARTÍN
Por supuesto (Ríe).

ELISA
¿Queda algo de galleta?

MARTÍN
Sí.

ELISA
Comería una con gusto.

MARTÍN
Ya comió. Espere a la noche.

ELISA
¿Por qué?

MARTÍN
Es necesario.

ELISA
Ah. Racionar los alimentos. Como en la guerra. Y “usted” se encarga (Ríe).

MARTÍN
¿Qué hay de gracioso? ¿No tiene miedo? Yo, la rata, tengo miedo. No mucho.

ELISA
El león, la leona, también. Las mujeres fingimos con bastante eficacia. Hasta último momento. Mi hija debió tener miedo.

MARTÍN
¿Su hija? ¿Por qué?

ELISA
Cayó al agua.

MARTÍN

¿Se ahogó?

ELISA
Se ahogó.

MARTÍN
Lo siento.

ELISA
Pasó hace mucho. Y el tiempo lo cura todo. (Abstraída) Así dicen. A mí se me ocurre que fue ayer cuando cayó... al agua. Ni siquiera al océano. Al río. No a cualquiera, al más ancho del mundo.

MARTÍN
¿Cómo? (Rápido) No me importa.

ELISA
Desde un helicóptero. (Ríe) ¡Ni suerte para un avión! El subdesarrollo es así. Ni mar ni océano: río. En una época plateado, ahora arena sucio. Un helicóptero seguramente pasado de moda, chatarra que nos vendieron como nueva. Pero aún volaba y servía para alzar vuelo en la noche. (Tristemente irónica). La noche oscura del alma. Si lo pienso, esto me resulta una fiesta. Imagínese. Los prisioneros empujados al vacío, ya medio muertos, para terminar de morir. Sucia manera, ¿no?

MARTÍN
(Fríamente) Yo diría limpia. Más limpia que enterrar. Casi más práctica. Ejecución y sepultura a la vez.

ELISA
De pronto usted parece saber mucho sobre eso.

MARTÍN
Solamente ato cabos.

ELISA
Yo también.

MARTÍN
¿Por qué encogió las piernas? No la voy a tocar.

ELISA
Sin embargo, quiso salvarme.

MARTÍN

Usted me gustaba. Cuido a cierta gente. ¿O qué supone que soy?

ELISA

Humano. Caben tantas cosas... en humano.

MARTÍN

La bondad. ¿Quiere un poco de agua?

ELISA

No. ¿Piensa que va a llover?

MARTÍN

Quizás. Hay nubes. Aquellas son cúmulus, pueden traer agua.

ELISA

Nos vendría bien la lluvia. Los náufragos siempre se salvan así, antes del rescate. Cuando están a punto de morir de sed, llueve. Los otros botes han desaparecido como por encanto.

MARTÍN

Distintas corrientes.

ELISA

¿Cree que se han salvado?

MARTÍN

Quizás.

ELISA

Han tenido más suerte. Todo es cuestión de suerte. Una pobre chica. Quería cambiar el mundo. Una intención muy inestable, ¿no cree? (Ríe) Si hubiera naufragado... Ningún lugar más seguro que este. El naufragio.

MARTÍN

La tierra es más segura todavía. O el aire.

ELISA

Se me ocurre que miente. El aire no es solo soporte de pájaros inofensivos, ¿verdad? Y la tierra. ¿Qué hacía en la tierra para sentirse seguro?

MARTÍN

¿Qué hacía? (Ríe) Vivía bien.

ELISA

Sin hijos, sin lengua.

MARTÍN

Sin hijos, pero con lengua. Una lengua sabia.

ELISA

Que asiente.

MARTÍN

Que asiente, o niega lo que hay que negar.

ELISA

Ni ojos. Nunca vio a los peces saltar en el aire, hacia el mar, digo hacia el río.

MARTÍN

(Tajante) Nunca vi. Quien saltó al mar, al río, fue porque se lo buscó. Si un pajarito se para bajo la pata de un elefante, será aplastado. Me refiero naturalmente a su hija. Hay otras escalas.

ELISA

Y a usted le tocó esa, la ínfima, en ese ridículo y despreciado país del que partimos.

MARTÍN

¿Me tocó? (Ríe) ¡Absolutamente no! ¡Mire! ¡Allá! ¡Deme su pañuelo! ¡Pronto! ¡Eh, eh! ¡Aquí, aquí!

ELISA

¿Qué pasa?

MARTÍN

¡Un avión! Ese punto plateado a la izquierda... ¡Eh, eh!

ELISA

No nos descubrirán, está muy lejos. Yo, que vi tanto, casi no lo distingo.

MARTÍN

¡Yo lo veo! ¡Eh, eh! ¿Qué hacen? ¡Idiotas! ¡Eh, eh! (Bajo) Aquí, aquí...

ELISA

Tome un sorbo de agua.

MARTÍN

¡Maldito sea!

ELISA
Agua.

MARTÍN
Nos queda poca. Beberé a la noche.

ELISA
Terminar antes o después es lo mismo.

MARTÍN
(Furioso) ¿Terminar? ¡Vendrán a salvarnos! ¿O usted cree que vamos a morir aquí, con esta muerte estúpida?

ELISA
No la considero tan estúpida. Hay otras peores. No llegar a despertar del sueño o despertar un instante para darse cuenta... que la puerta está abierta, y corre el viento y alguien nos empuja al vacío... Peor, ¿no?

MARTÍN
Mi muerte es lo que importa. ¡Mi vida! Lo mejor y lo peor se refieren a esto.

ELISA
Poca cosa es la vida si no hay lazos con los otros. La pobrecita lo sabía. Pobre muchacha... Cambiar el mundo... A veces es tan tonto pretender cambiar el mundo... (Ríe) Perder la vida casi por una necedad.

MARTÍN
(Tajante) Sí, fue muy necio pretenderlo. Ya le dije, si un pajarito se para bajo la pata de un elefante...

ELISA
Será aplastado. ¿Conoce la historia...?

MARTÍN
(La interrumpe) No conozco ninguna historia. Ni me interesa, señora.

ELISA
Cuando usted dice señora es porque se enoja. ¿Por qué se enojó esta vez?

MARTÍN
¿De qué quiere hablarme en realidad? ¿De su hija? Perdóneme si soy rudo, las pequeñas

historias se acaban muy rápido. Incluso las grandes. Se ahogó, lo lamento. Pero no quiero detalles. Podemos hablar de otro tema. O callarnos.

ELISA
¿Callarnos? No.

MARTÍN
Ahorre saliva.

ELISA
¡Qué grosero puede ser usted, en ocasiones! ¿Quiere hacerme callar?
¿Cómo?

MARTÍN
No escuchándola.

ELISA
¿Dándome la espalda? Usted puede ser grosero... e infantil.

MARTÍN
También puedo tirarla por la borda. Eso no sería tan infantil, ¿verdad?

ELISA
Sí, puede hacerlo. Pero no tiene ganas. "Ahora" no tiene ganas.

MARTÍN
Acertó. Ahora solo tengo ganas de que se calle. (Alusivo) Y si me apura...

ELISA
(Furiosa) ¡No me toque!

MARTÍN
¿Por qué? Déjeme besarla. Todavía no estamos tan débiles como para no... aprovechar... Usted lo dijo: es tan romántico... los dos solos en el bote...

ELISA
¡Sáqueme las manos de encima!

MARTÍN
(Un silencio) ¿Quién cree que es? ¿Se vio en el espejo? La dejo, pero porque quiero, ¿sabe?
Métaselo en la cabeza: porque quiero.

ELISA

¿Sí?

MARTÍN
Sí.

ELISA
Mi hija...

MARTÍN
¡Cállese! ¡Estoy harto de su hija! Compare, señora. Una pequeña desgracia, o fatalidad, no hace temblar al mundo. Ni siquiera agita la hierba.

ELISA
¡Oh, sí! La hierba tiembla, se acongoja. (Pausa) Es lógico que no le interese hablar... Escuchar. Con las hecatombes que provocan los ricos, lo nuestro parece tan mínimo, tan olvidable...

MARTÍN
Me alegro de que lo entienda.

ELISA
(Ríe) ¡No! ¡No lo entiendo! No es por eso de: cada uno sabe dónde le aprieta el zapato, o a cada uno le importa su ombligo. Siempre haciendo números con la muerte. Pero en la muerte no hay número, ni tiempo, ni siquiera lugar. Todas están unidas, del sur al oriente, del oriente al norte, como si los puntos cardinales hubieran enloquecido en esta tierra triste... Una cadena infinita donde cada muerto está abrazado a otro, uno de piel clara con otro de piel oscura, un niño con una mujer desconocida, todos culpables de ser débiles, de no tener voz, culpables de haber muerto... Usted y yo somos sobrevivientes.

MARTÍN
No creo. Si estuve en una guerra, fue en la de los que vencieron. Los que vencen nunca son sobrevivientes. Nunca estuvieron a punto de morir. Ahora, si se refiere al barco, se lo concedo, quizás lo seamos. Puede que haya otros. Sobrevivientes.

ELISA
¿Sabe qué hacía mi hija?

MARTÍN
(Sonríe irónico) Depende de la edad.

ELISA
Quince años.

MARTÍN
(Ídem) Puedo suponerlo.

ELISA
¿Que era coqueta? Sí. ¿Que le gustaba bailar? Sí. Pero quería cambiar el mundo.

MARTÍN
¿Cambiarlo? (Ríe) Torcerle el rumbo. Una necesidad.

ELISA
Sí, sí. Una necesidad, se lo dije. No me interrumpa. Si usted me interrumpe a cada momento no terminaré de contarle.

MARTÍN
¿Quién le pide que me lo cuente?

ELISA
¡Es que yo quiero! Fue tan... ¡desmesurada! La necesidad. (Ansiosa y aceleradamente). ¡No me interrumpa! Se juntó en la calle con otros chicos - ¡una calle con plátanos!- para... ¡una necesidad! ¿Qué era? ¡Ya no recuerdo!, la rebaja del boleto del ómnibus... O... o algo así, ¿era esto? Que no raparan a los muchachos o les dejaran usar barba... ¡Imagínese! (Ríe) Gritaron en la calle, ¡bajo los plátanos!

Martín en silencio.

(Furiosa) No me interrumpa, ¡no me interrumpa!, alborotaron, sabe cómo son los chicos, irrespetuosos, se creen invulnerables... Y después... la hecatombe. ¡Eso también fue una hecatombe! ¡De dos, de cinco, de diez! Una muerte puede ser una hecatombe, ¡una sola!

MARTÍN
(Fríamente) No grite.

ELISA
¡Muertos por semejante necesidad! Y antes de la muerte... (Se interrumpe. Cambia de tono. Voluble) No lo digo. No lo diré nunca. No puedo. Es de muy mal gusto decirlo. Y más a usted.

MARTÍN
No hace falta decirlo.

ELISA
"Usted" lo sabe. Yo no quería viajar, podría ocurrir que me sentara junto a un compañero

inocente.

MARTÍN

¿Que empujó a su hija al río? No fui yo. Tomaremos un sorbo de agua.

ELISA

No es de noche todavía.

MARTÍN

Atardece. Sé lo que hay que hacer.

ELISA

Sobre el agua y la sed. ¿Nada le dijo que yo lo odiaba? Tiene aspecto un poco... militar.

MARTÍN

(Divertido) ¿Solo por eso me odiaba?

ELISA

No es poco. Se para de cierta manera, habla de cierta manera....

Huele.

MARTÍN

A colonia, a loción de afeitarse. Antes. Ahora supongo a mugre, a sal.

ELISA

(Aspira profundamente) Sin embargo... ahí está el olor.

MARTÍN

Usted huele como yo, no demasiado bien. Es raro, es una mujer inteligente, pero puede ser muy estúpida. Señora.

ELISA

Lo odiaba. Después... me desconcerté. Me traje el salvavidas, me guió al bote...

MARTÍN

A veces cometo esos errores. La encontraba muy hermosa. Y tengo cierta debilidad por la belleza. Debo confesar que en estos días usted ha perdido mucho de su atractivo. ¡Venga! ¡No se aparte! Va a caerse por la borda. (Ríe) Y no la rescataré.

ELISA

¿Cómo estoy sentada a su lado? ¿Es que no hubo castigo?

MARTÍN

Sí, lo hubo. ¿No me dijo que su hija se ahogó? (Ríe) Perdóneme.

Usted me ofrece la ocasión servida, ¿por qué me busca la lengua? No quería hablar así.

Beba un sorbo.

ELISA

Usted me da el agua porque comparto su naufragio. Solo por eso. Y no sirve.

MARTÍN

(Brutalmente) ¿Quién le dijo? Ni siquiera el naufragio es el mismo para todos. Entre los dos, me quedo conmigo. Disfrute el sorbo, será el último. Para usted. ¡Mire!

ELISA

¿Qué?

MARTÍN

¡Allá, allá lejos...! ¡Una lancha! Viene hacia nosotros... ¡Oh, Dios!

ELISA

Puede arrodillarse. Usted cree en Dios. Naturalmente, cree.

MARTÍN

¿Qué clase de mujer es? ¿No se alegra? ¡Vienen a salvarnos! ¡Vienen a salvarnos!

ELISA

¡Suélteme! ¡No me abrace! ¡Suélteme!

MARTÍN

¡La abrazo porque estoy contento! ¡Vienen a salvarnos!

ELISA

No quiero que me toque. Caí con mi hija al río. Miraba salir los peces fuera del agua y caer, y trataba de imaginar... Usted nunca imaginó nada.

MARTÍN

No necesito imaginar. Yo hice la historia, la grande y la pequeña.

Todas las historias que usted cuenta, yo las hice. Y los que hacemos la historia somos los únicos libres y podemos ensalzarnos. No necesitamos ninguna absolución. ¡Alégrese! ¡Volveremos a tierra!

ELISA

Nadie me salvará del naufragio.

MARTÍN

¿Prefiere ahogarse? Ahóguese entonces.

ELISA

Caigo y no me ahogo. Tengo una memoria profunda como el agua, me trae, me lleva, me hunde... me salva.

MARTÍN

¡Qué mujer tonta! Cargante. ¡Eh, los de la lancha! ¡Pronto, pronto! Yo sabía que vendrían. Rastrean por zonas, ¿sabe?

ELISA

Sí, lo sé. Rastreaban por zonas, casa por casa. Y uno era encontrado. Indefectiblemente.

MARTÍN

Estamos bien, exhaustos... Solo exhaustos. Nunca viajaré más por mar. Por aire y por tierra, nunca más por mar. (Ríe débil, tontamente) Pase primero, señora. Señora, y no estoy enojado sino feliz. Pase primero, señora.

ELISA

No le daré la espalda.

MARTÍN

Siéntese. ¿Tiene frío? He vuelto a ser gentil. Limpio, afeitado, sin hambre. He vuelto a ser gentil. ¿La veré en tierra?

ELISA

(Secreta) Sí, me verá.

MARTÍN

Una mujer hermosa, un poco verborágica, ahora en silencio. Me alegro de que no contemple más el mar, como hacía antes en el barco. Me mira a mí, ahora.

ELISA

Sí, lo miro.

MARTÍN

Podemos descansar juntos unos días donde usted quiera. Tengo una casa en el campo, hay caballos, ¿sabe montar?, está el río cerca. ¿Qué le parece? ¿Acepta?

ELISA

¿Es que la historia es esta reconciliación absurda y miserable?

MARTÍN

No vuele tanto. Lo que dijimos en el bote fue por nervios, quizás extenuación. Usted me agrada. Acepte. Serán buenas vacaciones, descansará.

ELISA

No. No quiero descansar.

MARTÍN

Pero volveremos a vernos, ¿verdad?

ELISA

Sí. Me verá. No dejará de verme.

MARTÍN

¿Por qué usa ese tono? No sea rencorosa. (Sonríe) Soy inocente.

ELISA

Usted lo dijo, inocente como son los que tienen la fuerza. Algo haré para que no deje de verme. En tierra, en el naufragio. Algo haré para que no deje de verme. ¿Verborágica, dijo? Hablaré tanto que lo inundaré con mi memoria, y no podrá respirar, y se ahogará en tierra, ¡en el naufragio!

MARTÍN

(Fríamente) Somos ciegos y sordos, señora. El mundo no cambiará por unos pocos. O por una multitud sin fuerza. Resígnese.

ELISA

No sé qué es eso. No contar con mi resignación es su fracaso. No conseguir borrar mi memoria, su naufragio. En esta tierra que transito usted no puede vivir. En estas aguas, usted no sabe nadar. ¿Oye? (Atiende) Corren. (Una pausa) Hemos chocado con algo.

FIN

PABLO ADRIÁN GIGENA

GUSTAVO GEIROLA

Whittier College

Nació en Tucumán, Argentina, el 21 de enero de 1970. Desarrolló en su provincia sus estudios teatrales y de danza contemporánea, ambos a nivel universitario, en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. Asimismo, tomó numerosos talleres en teatro, coreografía y danza (incluyendo acrobacia aérea y técnica del clown) con reconocidos maestros argentinos y extranjeros, tales como Oscar Quiroga, José Bove, Gustavo Geirola, Ana Strasberg, Gus Solomons, Susana Tambuti, Shirley Center, Pedro Asquini, Sandra Antognazzi, Paco Zarzoso, Jorge Dubatti, Marina Pianca, Elba Castría, Liliana Belfiore, Giselle Routaboul, entre otros. Esto le ha permitido desplegar su talento como actor, bailarín, coreógrafo, dramaturgo, director, puestista e incluso como actor callejero.

En todas esas disciplinas, Gigena se hizo acreedor a importantes premios en muchos festivales provinciales y nacionales, siempre de la mano de su grupo La Vorágine, fundado por él y la teatrera Noé Andrade, a principios de los noventa.

Desde 1992 en que gana en Tucumán el Premio Artea 92' (Otorgado por la

Asociación Argentina de Actores) en el rubro "Revelación masculina" con la obra *De carne y trapo*, de la que fuera actor y director, Gigena ha ido coleccionado premios casi ininterrumpidamente en festivales y muestras teatrales. Su puesta de *El inglés*, de Juan Carlos Gené, fue premiada como Mejor espectáculo y Mejor Puesta en escena en un certamen provincial; su obra *Pasión y furia de un Cristo Tucumano* (escrita en co-autoría con Noé Andrade) ganó la Fiesta Provincial de Teatro y participó de la Fiesta nacional del INT, en el 99, además de ser nominada como Mejor puesta en escena en los premios Artea 99 a la mejor puesta en escena y recibir el premio Iris Marga del mismo año por investigación teatral y por mejor grupo independiente. Sus obras *Las propiedades celestiales de Menéndez de Hoz*,

Papel papel y *Detrás del vidrio* fueron galardonadas en certámenes regionales de dramaturgia en el 2000, 2001 y 2002. Con *Detrás del vidrio* gana la Fiesta Provincial y la Regional en el 2003 participando por segunda vez en la Fiesta nacional del INT en el 2004. En el 2006 con *Cañas de azero* (zeta de azúcar), puesta con textos de Gigena y poemas del fallecido autor monterizo Manuel Aldonate, logra la nominación como Mejor espectáculo unipersonal en los Premios Estrella de mar. En el mismo año, con su obra *Sodíac & Selegna* logra siete nominaciones al premio Artea 2006 ganando como Mejor espectáculo del año y Mejor puesta en escena, en el 2007 la misma obra logra además la nominación al codiciado premio Estrella del Mar por Mejor Espectáculo Off. En ese mismo año, su obra *Papel papel* tiene también siete nominaciones al premio Artea, siendo galardonado como Mejor Espectáculo y Mejor Selección Musical. También recibió un premio especial por la obra *Perro familiar* cuando la fantasía es

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

la realidad, llevada a cabo con niños y adolescentes de barrios marginales. Con *Busco a dios*, recibió el premio a Mejor coreografía en un certamen nacional y ganó medalla de bronce por la coreografía *Desamarrando*, además de una beca nacional al resultar el Bailarín contemporáneo con mayor puntaje en el Certamen latinoamericano de danza Danzamérica 97, en Córdoba. Anteriormente, integrando el grupo Ochava ganó con el espectáculo *Este es nuestro canto*, en el rubro Espectáculo de danza contemporánea con orientación folclórica, la Bienal de Córdoba 1993, participando luego del festival internacional de Manizales, Colombia, en 1994.

Con el grupo La Vorágine lleva adelante, desde su fundación, una labor ininterrumpida que incluye múltiples presentaciones en salas de su provincia, en el NOA (Noroeste argentino) y otras regiones. Desde el 2002 dirige la sala La Gloriosa, espacio no convencional (galpón) que aloja al grupo en la ciudad de San Miguel de Tucumán; en ese espacio convergen el teatro, la danza, el video, el juego con estructuras y dispositivos escénicos novedosos, y sobre todo se trabaja sobre una estética que apela a múltiples lenguajes escénicos y a una temática social transgresiva, rebelde, crítica, irreverente en la que lo experimental asume todas las zonas de riesgo artístico. Este espacio es sede e iniciador de la práctica de artes acrobáticas aéreas en la provincia.

Desde hace unos pocos años La Vorágine ha presentado obras de su repertorio, la mayor parte escritas y dirigidas por Pablo Gigena, en forma casi constante en lo que el grupo denomina Gira Mundo Vorágine, que consiste en la presentación anual de sus espectáculos en los escenarios de la capital del verano en Argentina, la ciudad de Mar del Plata. Así, en el Galpón de las Artes de dicha ciudad se presentó, en el 2005, la obra *De carne y trapo*. En el 2006, *De carne y trapo* y *Cañas de azero*. En el 2007, *Sodíac & Selegna*, *Calígula super star*, *De carne y trapo* y *Cañas de azero*. Durante la temporada 2008, presentó *Sodíac & Selegna*, *Calígula super star* y *Papel papel*.

Gigena, además de organizar periódicamente encuentros y muestras teatrales, desarrolla una labor docente dictando talleres y cursos no solo en la sede de su grupo La Vorágine, sino también en zonas marginales y en instituciones educativas de su provincia y otras ciudades argentinas; donde ha ofrecido talleres para niños, adolescentes, jóvenes y adultos enfocándose en la acrobacia, la murga y la creación colectiva, siempre con contenidos de crítica social pero desde una perspectiva teatral de actuación y puesta en escena alternativa, alejada de los cánones teatrales tradicionales. Más recientemente, Gigena ha comenzado a trabajar como periodista de espectáculos en un periódico de su provincia natal, El

Periódico de Tucumán. Dos de sus obras han sido publicadas, *Papel papel*, en el libro *Obras ganadoras del concurso regional de dramaturgia Canal Feijoo*, editada por la Secretaría de cultura de su provincia y Dramat, y *Sodíac & Selegna*, en la antología *Autores del noroeste*, publicada por Argentores y compilada por Carlos Alsina.

La dramaturgia de Gigena pone un énfasis en la crisis social que atraviesa su provincia y la Argentina; muestra, a partir de diversos estilos y estrategias de puesta en escena, el ne-

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

gativo de los discursos oficiales. Temas escamoteados por los discursos hegemónicos parecen estallar en su dramaturgia hasta límites de crueldad insospechados. Dos espectáculos de La Vorágine son aquí emblemáticos: *Cacerolashow* (2002), una fiesta performántica escrita por Gigena y dirigida por él y Noé Andrade y *Papel papel* (2007), obra escrita y dirigida por Gigena, donde se aprecia el devastado mundo de los cartoneros y la lucha atroz por la supervivencia como desintegradora de los lazos sociales más elementales. En ambas obras se dejan leer las restricciones económicas conocidas como “el corralito” (con todas sus consecuencias socio-culturales, siendo la irrupción de los “caceralozos” que inundaron las calles en las principales ciudades de la nación la más visible) y las consecuencias de la crisis que siguió a la caída del gobierno de De la Rúa en diciembre de 2001. *Delirium argentinense obsesibilis o Maten al drogadicto* fue estrenada en el 2006; casi como una comedia negra, la obra -no sin ciertas reminiscencias de la famosa *Telarañas* (1976), de Eduardo Pavlovsky y de *Los Albornoz (Delicias de una familia argentina)* (2004) del grupo Los Macocos- escenifica lo siniestro alojado en el seno de lo familiar (la droga, el abuso sexual, la violencia doméstica, la criminalidad cultural solapada realizada por los medios de comunicación, la corrupción de la política y de las instituciones, los entramados cómplices del fascismo y los fanatismos religiosos como residuos activos de la última dictadora militar), mostrando la alternativa letal de sus personajes, víctimas y victimarios, en una sociedad carente ya de valores y salvación.

La visión dramaturgicista de Gigena no tiene ya los visos setentistas de organizar los materiales narrativos desde la perspectiva de un discurso ideológico contestatario, más o menos partidista y dogmático, orientado a adoctrinar al público sobre un “deber ser” de lo social; se explora, en cambio, en estas obras el negativo de lo visible de la escena cotidiana de lo social por medio de metáforas crueles, audaces y provocativas. Como director, Gigena -trabajando muchas veces con Noé Andrade- apela a la deformación de los contornos de lo habitual en la representación de personas y cosas. La mezcla de registros lingüísticos, las frases petrificadas promovidas por la tradición (“papel papel, el que lo encuentra para él”) o la televisión, la apelación a la danza y las técnicas circenses, el uso del video, el reciclado de materiales descartables en la construcción de vestuario y escenografía, la utilización dinámica de la música y de la iluminación, la potencia de las máscaras, el desfile -irónico y crítico- de estereotipos sociales bien reconocidos por el espectador y, finalmente, el humor negro, corrosivo, acercan las obras de Pablo Gigena a la dimensión tragicómica de la realidad argentina contemporánea y, por esa vía, a una reflexión sobre los “restos, los desechos” (humanos y materiales), como resultado de un mundo atravesado por una economía inhumana que avanza en progresión geométrica sobre la precaria temporalidad en que se podrían fraguar los discursos de resistencia y combate para enfrentarla. Esta dramaturgia, a veces sádica, otras irónica, no sin sensualidad, apunta a denunciar la perversión de las buenas intenciones gubernamentales y de los discursos oficiales e, incluso, se interroga -como en *De carne y trapo*- sobre el sentido mismo del teatro y la pasión teatral en estos convulsionados tiempos de guerra, horror y devastación social.

Obras

Estrenadas:

1995: *Estado de coma*. (Co-autoría con Noé Andrade), estrenada en el salón del Teatro Alberdi, en 1995.

1998: *Perro familiar - Cuando la fantasía es la realidad*, estrenada en calles del barrio América, en el 2000. Fue realizada por niños y adolescentes de un barrio marginal de Tucumán y recibió el Premio Estímulo Iris Marga.

1999: *Pasión y furia de un Cristo Tucumano*. (Co-autoría con Noé Andrade), estrenada en la sala La Sodería. Obra ganadora de la Fiesta Provincial de Teatro 1999. Representó a Tucumán en la Fiesta Nacional de Teatro realizada en Córdoba ese mismo año. Además recibió premios y nominaciones en los premios Artea e Iris Marga.

1999: *Cuando los satélites no alcanzan*. Estrenada en calles del barrio América. Fue realizada por niños y adolescentes de un barrio marginal de Tucumán.

2000: *Cuando la parca vino al ensayo*, estrenada en la sala de cámara del Teatro Alberdi.

2000: *La granja ja ja ja* (co-autoría con Noé Andrade), estrenada en el Centro Cultural Virla. Recibió elogios de los críticos de la prensa escrita de nuestra provincia y fue seleccionada y participó en la Fiesta Nacional de teatro para chicos en Catamarca en 2003.

2000: *La operación*. Estrenada en calles del barrio América, en el 2001. Fue realizada por niños y adolescentes de un barrio marginal de Tucumán.

2001: *Cuando por fin levantemos la pared de nuestra casa* fue estrenada en el 2001, en La Sodería. Recibió elogios de los críticos de la prensa escrita de Tucumán.

2002: *Guiyerma - Tragicomedia por merma de esperma*, se estrenó en un pub céntrico en el 2002 y fue la obra que inauguró la sala teatral La Gloriosa ese mismo año. Recibió elogios de los críticos de la prensa escrita de Tucumán.

2001: *Detrás del vidrio*. Ganó el 2do. Premio en el Certamen Dramaturgos del NOA realizado por la Municipalidad de Tucumán en el 2001. Fue estrenada en La Gloriosa en el 2002. En el 2003, ganó la Fiesta Provincial de Teatro en nuestra provincia y representó a la misma en la Fiesta Regional de Teatro NOA 2003, en Santiago del Estero donde resultó ganadora y luego representó a la región en la Fiesta Nacional de Teatro realizada en Rafaela, Santa Fe, en el 2004. También fue seleccionada y se presentó a la región en el IV Encuentro Nacional de Dramaturgos “Hacia una dramaturgia regional”, realizado en el Teatro Nacional Cervantes, de Buenos Aires, en 2003.

2002: *Papel papel*. Ganador del 1er. Premio en el Concurso Regional de Dramaturgia “Canal Feijoo” en el 2002. Fue publicada por la Secretaria de Cultura de Tucumán y Dramat en el 2006 y fue puesta en escena por el Teatro Estable de dicha provincia en el 2007, siendo galardonada como Mejor espectáculo en los Premios Artea 2007.

2002: *Cacerolashow*, estrenada en La Gloriosa.

2003: *Vorágine destino vorágine* fue estrenada en La Gloriosa, con elogios de los críticos de la prensa escrita de Tucumán y del jurado de la Fiesta Provincial de Teatro.

2004: *De carne y trapo* fue reestrenada en La Gloriosa. Ganadora de los premios Artea 94 por revelación masculina y femenina y nominada como Mejor Obra. Seleccionada como obra suplente en la Fiesta Provincial de Teatro 2004. En el 2005, la obra fue estrenada

por el grupo La Carbonera, en Catamarca, ganando la Fiesta provincial, de esa provincia y participando de la Fiesta Regional del INT.

2004: *Estación Trancas*, estrenada en Centro Cultural Municipal de la ciudad de Trancas, en el marco del Proyecto de Promotores de Teatro.

2005: *Al gran pueblo Argentino Salud*, estrenada en la Sala Orestes Caviglia de Tucumán. *Cañas de azero*. (Co-autoría con Manuel Aldonate), fue estrenada en La Gloriosa. Nominada al premio Estrella de Mar 2006 como Mejor espectáculo unipersonal. *Delirium argentinum obsesibilis o Maten al drogadicto*, fue estrenada en La Gloriosa.

2006: *Sodiác & Selegna*, estrenada en La Gloriosa. Ganadora del Premio Artea 2006 como Mejor espectáculo y Mejor puesta en escena. Nominada a los premios Estrella de Mar 2007 como mejor espectáculo off. Fue publicada por Argentores en la antología *Dramaturgos del noroeste argentino*, en el 2007. *Calígula Súper Star*, fue estrenada en La Gloriosa.

No estrenadas:

2000: *Las propiedades celestiales del Sr. Menéndez de Hoz*.

2003: *Reality war show*.

2004: *El cuarto oculto*. Largometraje cinematográfico. Co-guionista junto a Pablo Khunert y Pablo Fidalgo.

2006: *Detrás del vidrio*. Adaptación a guión cinematográfico de la obra teatral.

2007: *M & M (Manual de masturbaciones)*.

2008: *Periplo-Cartas al infinito*.

DELIRIUM ARGENTINUM OBSESIBILIS O MATEN AL DROGADICTO

PABLO GIGENA

PERSONAJES: M (4) / F (2):

PADRE, Gerente lascivo

MADRE, Fina y mojigata

JOAQUÍN, Rockero Autista

FEDE, Anteojudío hablador compulsivo

AUGUSTO, Romántico y violento golpeador

FÁTIMA, Obesa apática

Escena 1

En la escena hay un televisor que mira hacia el fondo y que siempre está encendido. Frente a este hay un sofá. Al costado hay una mesa baja con tres banquitos. Alrededor de estos hay pedestales sobre los que se ven dos santos, una Virgen, San La Muerte y un Cristo grande.

Colgada del techo hay una bolsa de boxeo con los colores de la bandera argentina.

Joaquín está totalmente drogado. Tiene puestos unos walkman y baila por la habitación. Fede y el Padre están sentados en el sofá mirando tele. Se escuchan gemidos de una película porno llegando a su clímax.

El Padre acaricia sus genitales. Joaquín agarra un santo y baila eróticamente con él, al ritmo de los jadeos de la película. Augusto golpea la bolsa con un cinto enrollado en su mano mientras vigila un plato con facturas que Fátima, su mujer gorda, mira ávidamente. Joaquín cae desarmado al santo en pedazos y queda allí acostado escuchando música y moviéndose como si bailara en una disco. Entra la madre.

PADRE

¡Vieja, llegás en el momento justo!

La Madre se arrodilla ante la virgen y reza. El Padre se le acerca. Lleva una revista porno arrollada en su bolsillo trasero. Le acaricia los senos maquinalmente, distraído, mientras observa la película. La Madre no se inmuta y sigue rezando. Todos hacen un gesto de asco. Fede cambia de canal. El Padre se despereza.

PADRE

Vení, viejita, a la pieza un ratito, que en cinco minutos salgo al trabajo.

FEDE

En el canal Europa Europa pasaron ayer un cortometraje holandés sobre adictos

reincidentes.

MADRE

(Mirando al santo tirado en el piso) ¡Oh no, Cristo santo! Fede, ¿por qué lo dejaste, hijo?

FEDE: ¡Qué sé yo de dónde saca las drogas! Aquí ni siquiera hay de esos traficantes barriales de las películas de Spike Lee.

MADRE: ¡Ay Dios y la Santísima Virgen! ¿Por qué lo dejaste? ¿Por qué lo dejaste agarrar a San Ceferino? (Mirando los restos) ¡Mirá cómo lo dejó! ¡No puedo irme a rezar ni un minuto sin que....!

PADRE

¡Tenés toda la tarde para atender a tu hijo! ¿No ves que ya me tengo que ir? ¡Un ratito nada más!

FEDE

Ahora no conviene retarlo ni reclamarle nada. En *Hola Doctor* de Utilísima explicaban que a los adictos es mejor llamarlos a la reflexión una vez que superen el estado de euforia.

MADRE

(Arrodillándose y besando con devoción los restos del santo) ¡Qué saben esos ateos!

FEDE

En *Entertainment* mostraron cómo actores drogadictos de Hollywood se recuperaban en clínicas de lujo con spa, gimnasios, piletas, masajistas y...

MADRE

¡De esas clínicas salen peor que cuando entran! A la iglesia es a donde deberían ir. Allí encontrarían su salvación y su sanación. Los vicios son obra del demonio. Solo Dios nos libera de ellos.

Fede sintoniza un canal de boxeo. Augusto deja de golpear la bolsa para mirar. El Padre toca a la Madre.

FEDE

En *Infinito* vi sesiones simuladas de exorcismo de personas poseídas por espíritus de lujuria...

AUGUSTO

Esto pasa por no fajarlo de chico. Aunque nunca es tarde para dar un escarmiento.

Fátima aprovecha el descuido de Augusto para agarrar una factura. Augusto desenrolla el cinto.

AUGUSTO

(Golpeando a Fátima con el cinto) ¡Gorda de mierda, te voy a enseñar a hacer dieta!

FÁTIMA

(Mientras llora y se mete desesperada la factura en la boca) ¡Perdoname, Augusto! ¡Yo no tengo la culpa de tener hambre!

PADRE

(Agarrando el control y sintonizando la película porno) ¿No vieron dónde dejé la revista?

Augusto saca la revista porno del bolsillo trasero del Padre sin que este se de cuenta y la hojea.

PADRE

(Por las actrices de la película) ¡Estas sí que son hembras! ¡Vení, vieja, aprendé! Hoy vuelvo tarde. Me quedo a hacer horas extras.
(Se ríe moviendo la pelvis) Fede, ¿tenés algunas gomitas?

Augusto golpea con la revista la cabeza de Fátima y luego se la entrega al Padre.

FEDE

¿Qué gomitas?

PADRE

(Tocando con la revista el trasero de la Madre) ¡Forros, boludo!

La Madre reacciona persignándose y apartándole la mano.

FEDE

(Cambiando de canal) No. En *Medical Group TV* dijeron que el uso del Viagra aumentó en un cuarenta por ciento el porcentaje de relaciones en hombres de más de cincuenta años.

PADRE

(Por las mujeres de la revista) Con estas bellezas, yo no necesito. (A la Madre) No te me hagas la santita porque sino, a la noche te agarro dormida y te hago visionar con la virgen y todos los santos.

El Padre se va hojeando la revista. Joaquín continúa bailando en el piso sin percibir su entorno.

FEDE

El otro día en una película de HBO mostraban cómo las familias sin instrucción que no contienen afectivamente a sus hijos tienen más posibilidades de caer en el vicio...

La Madre arrastra a Joaquín de rodillas como de peregrinación, que sigue moviéndose rítmicamente y lo sienta en el sillón al lado de Fede.

MADRE

¿Qué querés decir? ¿Que la culpa es nuestra? Nosotros somos una familia católica. Yo cumplo y con creces con mis deberes familiares. En cambio él... Dios nos está poniendo a prueba.

La Madre mira resignada el santo roto. Finalmente coloca los restos en su lugar sobre el pedestal y reza con fervor. Joaquín se va deslizando por el hombro y luego al regazo de Fede bailando.

FEDE

En *Moria Vive* actuó una Madre anticuada y religiosa que hundía a su familia en... Bueno después te cuento porque ya empieza *Matrix*.

(Empujando a Joaquín) ¿Mamá podés llevar a Joaquín a la pieza?

Fátima vuelve a agarrar una factura. Augusto vuelve a pegarle con el cinto.

AUGUSTO

¿Te querés burlar de mí? ¿Me crees poco hombre? ¡Te voy a enseñar a respetarme!

FÁTIMA

(Llorando con la boca llena) ¡Una facturita más! ¡Solo he comido doce en todo la mañana!

FEDE

¿Augusto, por qué no vas a fajarla al patio?

Augusto le coloca el cinto a modo de bozal y arrastra a Fátima como a un perro.

FEDE

¡Por favor, mamá! ¿No podés rezar más bajito? ¿No sabés que a Dios le gusta el silencio?

Escena 2

Joaquín está drogado y mira el vacío riendo o llorando alternadamente, como respondiendo a un interlocutor invisible. Fátima, con un ojo morado, intenta darle de comer. El alimento cae de la boca de Joaquín. Cuando los demás se descuidan, Fátima come los restos de comida que han caído. La Madre limpia el Cristo con una franela. Fede está sentado frente a la TV como siempre. Augusto golpea la bolsa mientras vigila a

Fátima. El Padre se acaricia los genitales mientras hojea su revista porno.

FÁTIMA

Señora, a Joaquín lo veo muy flaco. ¿Hace cuánto que no come?

MADRE

¡Qué sé yo! No puedo andar faltando a la iglesia para controlarlo todo el día. Yo cocino a la noche antes del rosario radial. Pero si ninguno de ustedes es capaz de agradecer a la Virgen el alimento del día, no me culpen por su mala nutrición.

El Padre se acerca para tocar a la Madre. Esta lo esquiva y lanza la revista del Padre al suelo.

MADRE

¿Todavía seguís con esa revista del demonio después de los problemas que ha causado?

El Padre se agacha a recogerla y ve a Fátima que está sentada despatarrada abriendo las piernas. Se pone en cuatro patas mirándola. Luego se acerca y la abraza apoyándole su miembro. Le acaricia el ojo.

PADRE

(A Fátima) ¿Qué tenés en el ojo, querida?

FEDE

El otro día en *Investigaciones de Discovery* mostraban casos reales de mujeres golpeadas que no denunciaban a sus maridos.

FÁTIMA

(Mirando a Augusto) Es una... nueva marca de... sombra facial que me regaló... Augusto.

MADRE

(Al Padre) Dios nos asista. Vos sin trabajo y Augusto haciendo regalos...

AUGUSTO: No jodas, mamá, que todavía tengo más para regalar. ¡Y vos, Gorda puta! ¿Qué haces tocándole los testículos a mi viejo? (Pegándole patadas).

Fátima se apresura a terminar la comida de Joaquín.

¡Te voy a enseñar a respetarme!

MADRE

(A Augusto) ¡Por favor, hijo! ¡Delante del Cristo no!

Augusto se desahoga golpeando la bolsa.

FEDE

De los 50 casos estudiados por los detectives de Michigan, un 30% de las mujeres golpeadas resultaban asesinadas con brutalidad, mayormente golpes en la cabeza o numerosos cuchillazos.

PADRE

(Arrodillándose y mirando entre las piernas de Fátima). ¡Mirá, Augusto, como la golpeaste en los muslos! (El Padre mira y manosea los muslos de Fátima) ¿Quiere un analgésico, Fátima?

FÁTIMA

¿No quedó un poco de torta de papa?

AUGUSTO

¡No, gorda hedionda! Si te comiste todo. Hasta el alpiste del canario.

FEDE

De los golpeadores que usan armas de fuego, el diez por ciento, después de matar a su pareja, asesina también al supuesto amante y se suicida.

Joaquín cae sobre la mesa y comienza a convulsionar. Todos se asustan por el golpe.

MADRE

(Por Joaquín) ¡Rápido! ¡Aprovechemos que está inconsciente para inyectarle el agua bendita!

La Madre ayudada por Fátima rocía el cuerpo de Joaquín con una pistola de agua con forma de cruz.

FEDE

La asistente social del Canal de las Estrellas dijo que el adicto necesita contención y apoyo.

FÁTIMA

¿Por qué no hacemos un poco de terapia familiar mientras tomamos mate con bollos?

AUGUSTO

¡Traigan ustedes el mate que yo le voy a dar los bollos a esta gorda desgraciada!

MADRE

(Intentando inmovilizar a Joaquín) ¡Delante del Cristo no, Augusto!
¡Delante del Cristo no!

Augusto arrastra a Fátima fuera de escena para golpearla. Se escuchan los ruidos de los golpes.

MADRE

(Por Joaquín) Creo que más santificador sería hacérsela tragar. ¡En nombre de Jesús!

La Madre intenta meterle la pistola de agua bendita en la boca pero los movimientos de Joaquín lo impiden. Los golpes que Augusto le da a Fátima parecieran repercutir en los movimientos convulsivos de Joaquín.

FEDE

En la serie Hospital general explicaban que después de recibir golpes fuertes en la cabeza el paciente no debe dormirse durante un lapso de ocho horas.

MADRE

(Intentando detener los espasmos de Joaquín) ¡Augusto! ¡Por favor, hijo! Ayúdame a levantar a Joaquín. Deja a esa chica en manos de Dios. ¡Augusto! (Mira el reloj). ¡Oh Dios! ¡Es hora de ir a la Iglesia!

La Madre deja caer a Joaquín y este empieza a llorar y reír a la vez. Regresan Augusto y Fátima. Esta viene despeinada y dolorida comiendo un sándwich. La Madre trata de cargar el Cristo.

MADRE

Me voy a la parroquia a donar el Cristo. Hoy tenemos una cadena de oración por Joaquín.

FÁTIMA

Yo voy con usted. Así la ayudo a cargarlo.

AUGUSTO

(A Fátima) A lo único que vas es a morfarte las hostias.

MADRE

(Saliendo con el Cristo a cuestas) Pongan a Joaquín en el sillón.

FEDE

Cuando lleguen los comerciales, ma. Cuando lleguen los comerciales.

AUGUSTO

(A Fátima, cortándole el paso) ¡Cuidadito! ¡Ya sabés! Oraciones y cantos nada más. Me llevo a enterar que hay confesiones y te rompo la jeta.

PADRE

(Con la revista enrollada en su bolsillo trasero) Voy al baño. ¿No vieron dónde dejé la revista?

Escena 3

El televisor está encendido y Fede está dormido acurrucado sobre el sillón. A su lado está Joaquín inerte con anteojos oscuros mirando la tele con una bolsa abierta en las manos. De vez en cuando tiritita y se sacude, víctima de una arcada. La bolsa de boxeo de Augusto ha desaparecido. El Padre está de espaldas y Fátima, con un brazo entablillado, está arrodillada enfrente suyo practicándole una fellatio.

PADRE

A la tarde te traigo salame y queso... y algún yogurt de fruta... Cortamos el queso en trocitos... lo untamos en miel... Mezclamos la leche calentita... con dos cucharadas de café...

Entra Augusto y queda paralizado ante el cuadro.

AUGUSTO

¡Gorda atorranta! ¿Pero...? ¡Cómo podés hacerme esto!

FÁTIMA

(Liberándose de la presión del Padre) No había nada para comer y yo solo quería...

El Padre vuelve a atraerla a sus genitales. La gorda trata de hablar pero solo emite sonidos ahogados.

PADRE

(Agitado) Augusto. Yo te advertí. Te advertí mil veces. ¡No te casés, hijo! ¡No te casés!

AUGUSTO

No te metás, viejo. Esto no tiene nada que ver con vos... (A Fátima) ¡Vení para acá!

*Fátima intenta liberarse pero el Padre lo impide con todas sus fuerzas.
Entra la Madre.*

MADRE

¡Asqueroso! ¡Demonio lujurioso! ¡Cuántas veces te dije que la anticoncepción está prohibida por el vaticano! ¡Que usar preservativo es ir contra la ley de Dios!

PADRE

Tenés razón. Perdoname, vieja. (Persignándose) ¡Gorda hereje! ¡Te dije que sin preservativo!

Fátima escupe el preservativo y el Padre la obliga a continuar con lo suyo. Joaquín tiene una arcada.

AUGUSTO

¿Esto es el pago por fajarte como a una reina? ¡Vamos ya mismo para la pieza!

PADRE

(Reteniendo a Fátima) Dejala, hijo. Es una perdida. Por más que la fajes no tiene vuelta atrás.

AUGUSTO

No puedo dejarla, viejo. ¡Tengo que descargar toda esta furia que tengo adentro!

PADRE

Yo también, hijo, yo también... (Acaba y separa a Fátima de sí) Yo también sufro. Sí... toda la culpa es de tu Madre. Por no cumplir con lo que Dios manda. ¡Yo sólo soy una víctima del sistema y de las circunstancias!

El Padre saca de su bolsillo un paquete de galletas que entrega a Fátima. Esta come vorazmente.

MADRE

Antes muerta que gozar en el pecado.

PADRE

¿Ves, hijo? Yo soy débil. No puedo pegarle. Pero vos sos la redención de la patria.

AUGUSTO

Tenés razón, viejo. (Agarrando a la Madre y a Fátima de los pelos) Vení, vieja. Es por tu bien y el de la patria. Y no llores... Ya sabés como odio el llanto de las mujeres. ¡No llores!

MADRE

¡Señor, perdonalos, no saben lo que hacen!

AUGUSTO

¿Que no sé lo que hago? (Pegándole en la mejilla) ¡Ya vas a ver si no sé!

MADRE

(Poniendo la otra mejilla) ¡En nombre de la virgen pongo la otra mejilla!

Augusto le golpea la otra mejilla. Azota a las dos con el cinto un rato. La gorda come ávidamente.

MADRE

(Cantando con unción mientras es golpeada) ¡Gloria, gloria, aleluya! ¡Gloria gloria aleluya!

PADRE

¡Basta! ¡Ya es suficiente! ¡Dejá de cantar! Y vos, Augusto. ¡La vas a dejar inútil! ¡Es tu Madre y mi esposa al fin! ¡Basta! ¿Y si le lastimás las manos? ¿Vos vas a pelar las papas y barrer por ella?

Augusto deja de golpearlas y se dirige furioso hacia la bolsa, como esta no está, decide golpear al santo.

AUGUSTO

¡Me sacrifico por la familia vendiendo mi bolsa! ¿Para esto? ¡Les juro que hoy los fajo a todos!

Lo golpea con un puño y se lástima. Lo golpea con el otro y se lastima también. Lo toma del cuello.

MADRE

(Tirándole agua bendita con la pistolita en forma de cruz) ¡No, Augusto! ¡Por favor Virgen Santísima! ¡Fajame a mí! ¡A la gorda! ¡Pero al santo no! ¡Al santo no!

Toma a la Virgen del pedestal y golpea con ella a Augusto una y otra vez hasta que queda desmayado.

MADRE

¡En nombre de Jesús! ¡Espíritu inmundo de agresión y de violencia, abandona este cuerpo! ¡En nombre de todos los santos! ¡Espíritu abandona este cuerpo inmundo!

Finalmente cae arrodillada, llora y reza abrazando al santo. Joaquín tiene una arcada y vomita, sorpresivamente, un grito larguísimo y penetrante. Fede sube al máximo el volumen del televisor y sigue durmiendo. Se escucha un canto gregoriano. Joaquín calla. El Padre y la Madre hablan a los gritos.

PADRE

Vieja. Me recalentás cuando rezás así a los gritos. Si hasta me dan ganas de ser Dios, mirá. (Por el culo de la Madre) ¡Qué gruta para mi santo! (Mirando lascivo a Fátima) Pero no. Andá, cocinanos algo.

MADRE

No queda nada. La gorda se comió anoche el último kilo de fideos. ¡Virgen desatanudos!

PADRE

Pedile plata a Fede.

MADRE

(Masajeándose los golpes) Fede no está.

PADRE

¿Cómo que no está? Ahí está dormido en el sillón.

MADRE

(Sacudiendo a Fede) Fede. Despertá, hijo.

La Madre apaga el televisor y Fede despierta y vuelve a encenderlo. Baja el volumen.

MADRE

¡No fuiste! ¿No te dije que hoy vencía el plazo del nuevo reempadronamiento para los planes?

La gorda arrastra a Augusto hacia la mesa. El Padre la toma de los pechos por detrás para ayudarla.

FEDE

Me dormí. Anoche me quedé viendo la pelea de la Hiena Barrios por Space. Estuvo una masa. Si la hubiera visto Augusto, ahora tendría material de inspiración para rato.

MADRE

¿Y cómo vamos a hacer entonces? Eran los únicos ciento cincuenta pesos con que contábamos.

FEDE

Por Crónica anunciaron que los que no se reempadronaron ahora, dentro de dos años tienen oportunidad de volverlo a hacer.

MADRE

¿Dentro de dos años? ¡Señor, ten piedad de nosotros! Dame diez pesos.

Fátima acuesta a Augusto sobre la mesa. El Padre empuja a Fátima sobre el cuerpo inerte de este, se baja el pantalón y comienza a violarla. El Padre jadea. Fátima espera resignada.

FEDE

No tengo, ma.

FÁTIMA

¿Cómo que no tenés? Si antes de ayer cobraste el último mes.

FEDE

Debíamos tres meses del cable. Si no pagaba los tres meses juntos, ¿qué hacíamos? Nos cortaban y ahí sí que se termina el mundo.

MADRE

¡Dios santo! ¡Esta tarde hay cadena de oración por Joaquín y no tendremos velas para prender!

FEDE

En infinito pasaron un documental sobre las velas y su relación con los ritos paganos.

MADRE

(Elevando sus manos al cielo) ¿Qué prendemos ahora Dios del cielo?

¿Qué prendemos?

PADRE

(Acabando). ¡Ah! Y... prendan la tele. Es como la Biblia, ilumina y enseña a la vez.

Escena 4

La Familia en pleno, menos Fede, está parada frente al público. Se dirigirán a este como si fuera la asistente social. En los pedestales sólo queda San La Muerte. Joaquín está bajo la mesa llorisqueando temeroso. De vez en cuando reacciona como cubriéndose del ataque de alguien. La gorda está sin marcas de golpes. Augusto está sentado y tiene vendada la cabeza, el tórax, las manos y los pies.

FEDE

Ahora que a Joaquín le recetaron pastillas pasará a formar parte del treinta por ciento de la población que es adicta a los psicofármacos como dicen en Discovery health. Las de la mañana se las doy. Las de la noche no porque coinciden con Resistiré y además desde hace una semana se esconde bajo la cama. No sé a qué le teme. Dicen que los períodos de abstinencia provocan estados profundos de paranoia. Como en Trainspotting donde al tipo lo atan en la cama para que supere el estado de delirio.

MADRE

Fede, llegó la Doctora asistente social. ¿Podés apagar el tele un ratito, por Dios y la Virgen?

FEDE

Hola, doctora, en Telenoche Investiga informaron que la carrera de asistente social era la que menos contenido curricular y nivel intelectual poseía de todas las carreras universitarias.

MADRE

Señorita. Estamos viviendo gracias a la misericordia de Dios. Mi esposo quedó sin trabajo.

PADRE

Me agarraron en la oficina de la secretaria del jefe con la revista. Ya sabe, (Haciendo mímica de masturbarse) la masturbación es una cosa normal. Freud lo decía. ¿Qué culpa tengo yo si todas esas turras están buenas? ¿Acaso yo las obligo a mostrar todo lo que muestran?

MADRE

Solo nos quedaba el plan trabajar que recibía mi hijo Fede, pero no volvió a empadronarse.

FÁTIMA

Ayer solo tomamos sopa de arroz. ¿Ahora qué vamos a hacer? Nos vamos a morir de hambre.

AUGUSTO

No, de hambre no vas a morir. ¡Vas a morir a golpes vos si seguís quemándonos!

PADRE

Doctora, con todo respeto y pasión científica le digo que esa pollera le queda hermosa.

MADRE

Yo la verdad creo que más que una doctora mi hijo necesita un sacerdote. Pero se niega. Es un drogadicto, pero eso no me preocuparía nada si al menos supiera que tiene a Dios en su corazón.

AUGUSTO

Les juro que si no estuviera como estoy, de dos piñazos lo curaría hasta de la paletilla.

PADRE

Como ve, somos una familia cristiana típica. En nuestra familia no hay ningún problema.

MADRE

Y cuando aparece alguno, yo rezo a Dios...y después voy a la iglesia... Y... rezo a Dios... a Cristo... a la Virgen... y voy a la iglesia... y... rezo y...

PADRE

Por ejemplo, yo el otro día me la cogí a Fátima. La gorda aquella. Es la mujer de mi hijo. Porque mi mujer me mezquina el avispero, ¿vivo? Lo hablamos entre todos como adultos y arreglamos... todo queda en familia. Cuando yo la cojo, Augusto después la faja, mi mujer reza, la gorda come y Fede hace comentarios. Y así entre todos solucionamos los problemas y equilibramos nuestras relaciones. (Manoseando a Fátima) A mí me parece un

rico bocadito. Está para comérsela.

FÁTIMA

¡Pare ya de hablar con términos culinarios! ¿No ve que estoy muerta de hambre?

AUGUSTO: ¡Gorda trola! ¡Te voy a fajar! ¡Hacernos quedar mal delante de la doctora! (Intenta levantarse pero no puede. Se sacude furioso dentro de sus vendajes. Lloro de la impotencia).

MADRE

Yo antes rezaba más, pero como rifamos todas las imágenes perdí un poco el ímpetu.

PADRE

Para el mordí y las pastillas de Joaquín, ¿vivo? Primero vendimos el saco de boxeo de Augusto. Luego empeñamos la Virgen. Y así todo. Pero ellos no son los únicos que han perdido algo. Como no hay papel higiénico, he tenido que sacrificar mi revista.

FEDE

Dejamos el tele porque sino qué. Yo los informo e instruyo sobre todo los temas en boga. Mamá ve misas matutinas y vespertinas.

Papá mira películas eróticas y pornográficas inofensivas. Y Augusto se deleita con boxeo, artes marciales y documentales sobre hombres que golpean a sus mujeres.

AUGUSTO

Para ratificar que lo hacemos con justa razón. Son todas putas. Los miles de ejemplos de golpizas propinadas a turras como esta, garantizan que no estamos equivocados, que vamos por la senda justa. La senda de la patria.

*Joaquín sale corriendo aterrado de debajo de la mesa y todos lo agarran con fuerza.
Joaquín manotea.*

MADRE

Ya ve, señorita, que el único problema en nuestra casa es la maldita drogadicción. Pero Dios no nos permite deshacernos de nuestros hijos y mucho menos matarlos.

AUGUSTO

Si yo fuera Dios... agregaría varias cláusulas a ese mandamiento.

MADRE

Yo no me canso de rezar, pero Dios nos pide un papel más activo en la salvación de Joaquín.

PADRE

Queremos que nos dé algo para curarlo.

AUGUSTO

Que nos informe de alguna terapia tipo electroshock pero de golpes en la cabeza que lo pueda sacar de su obsesión.

PADRE

Para traer por fin descanso a esta familia. Imagínese, chiquita, no podemos ni masturbarnos tranquilos sin que Joaquín esté gritando alrededor. Y eso es perjudicial para nuestra salud sexual.

FÁTIMA

Somos una familia desesperada. Esta adicción nos está matando de hambre.

MADRE

Queremos una pensioncita, nada más. Adiós, doctora. Que Dios la bendiga y la Virgen la guíe.

PADRE

Si necesita un paciente de mi edad para alguna investigación ya sabe que cuenta conmigo de cuerpo entero. ¡Bombón!

Escena 5

Joaquín está con una camisa de fuerza y una mordaza con los colores de la bandera argentina sobre su boca. Forcejea en vano. Augusto está sentado en una silla de ruedas parapléjico.

PADRE

(Entrando con el pantalón desprendido y las manos abiertas como si le dolieran) Júntense todos. Tengo algo que decirles. (Guardando silencio un segundo) ¡Desde ayer que no se me para!

El Padre se sienta sobre la mesa de espaldas al público y llora agarrándose la cabeza con los codos.

AUGUSTO

(Moviendo solo la cabeza) Eso es culpa de la gorda. ¡Pegame, viejo! ¡Por favor! Ya no sirvo para nada. Ni siquiera la puedo fajar. ¡Pegame, Fedé! Soy una desgracia. ¡Mátenme a golpes!

FÁTIMA

¡Callate! (Le da una cachetada y luego lo coloca mirando al fondo al lado de San La Muerte).

PADRE

Nunca antes me había pasado. Se los juro. Pregúntenle a las putas del Bajo o a su Madre sino. ¡Contales, vieja! ¡Contales!

La Madre entra cubierta con un sobretodo hasta los pies. Fede se levanta del sillón y se tira a los pies de la Madre.

FEDE

(Llorando) ¡Vieja! ¿Dónde estuviste todo este tiempo? ¡Hace dos días que cortaron el cable! (Colgado del sobretodo de la Madre) Me estoy volviendo loco con el canal estatal. Solo programas de cocina. Ya sé hacer pollo a la portuguesa, budín escandinavo, empanadas de chucrut y... Y para colmo esta mañana se quemó el tubo. Solo tenemos sonido.

FÁTIMA

¿No podés parar un rato? Mi estómago está cantando a tres voces y encima que no hay nada para comer, vos toda la noche con esa porquería de Cocineritas (Se desahoga pegándole a Augusto una cachetada).

PADRE

(Se para sobre la mesa. Lloro y muestra las doloridas manos) Lo he intentado todo. Tengo acalambros los dedos y ampollas en las manos. He usado cremas vigorizantes. Enemas. Me practiqué yo mismo un tacto rectal. ¡Y nada! ¡Lo peor es que la gorda se comió la última hoja de la revista!

FÁTIMA

Tanto escándalo por las fotos de una flaca escuálida con tetas caídas y culo celulítico.

AUGUSTO

(Golpeando la cabeza contra San La Muerte) La doctora dijo que no me voy a recuperar. Y yo ahí quieto sin siquiera poder darle una cachetada, un codazo... Y encima estoy aprendiendo a dialogar.

PADRE

(Sentándose sobre las piernas de Augusto y abrazándolo con los codos) Lloremos juntos, hijo.

Los dos lloran.

El mundo no está hecho para hombres sensibles e impotentes como nosotros.

AUGUSTO

¡Cuidado con lo que decís, viejo! Un patriota nunca puede ser impotente y mucho menos sensible.

La Gorda vuelve a golpearlo. Suena un timbre. La Madre saca un sobre del bolsillo. Todos miran a la Madre.

MADRE

Llegó la pensión para Joaquín.

Al ver el sobre, Fátima y Fede se tranquilizan y actúan con cierta normalidad.

FEDE: Ahora hay un plan muy bueno. Con solo un mes pagado vemos tres meses, Joaquín se entretiene y usted tiene más tiempo para dedicar a Dios y a las oraciones.

FÁTIMA

La vecina vende sanguches de mortadela y queso bendecidos por el Papa a dos pesos.

MADRE

No sé. Yo pienso que esas pastillas no le hacen nada. Hace un año que no habla. Casi no come. En cambio las oraciones lo mantendrán en la gracia de Dios el día de su muerte.

FEDE

¿Qué dice, vieja? Pagamos la primera cuota y después tenemos dos meses gratis.

FÁTIMA

Cristo dijo yo soy el pan. El pan es la cara de Dios. Comer a Cristo todos los días es el primer deber de un cristiano.

MADRE

No he sido lo suficientemente piadosa. Dios me ha mostrado en visiones que esta tribulación, es una prueba de mi fidelidad hacia él. ¡Le debemos servir por encima de todo! San Juan capítulo 5 verso 3.

FEDE

Con el cable conectado, todas las mañanas sintonizamos el canal del Vaticano, así Joaquín se santifica. Canal 5 ATS horas diez.

FÁTIMA

No hay cosa mejor para recuperar a un adicto que ver a su familia comiendo unida: desayuno, merienda, almuerzo, merienda y cena. Capítulo seis. Párrafo cinco, libro de Doña Petrona.

Empieza a escucharse una música sacra. La Madre empieza una especie de danza erótico-mística haciendo amagues de abrir su sobretodo. Baila alrededor de San La Muerte y abre el sobretodo. Debajo está vestida con los hábitos de monja. Todos, incluso Joaquín, miran

sorprendidos.

MADRE

(Sacándose el sobretodo) He decidido entregarme por entero a Dios en el convento de las hermanas esclavas. Me han destinado una celda para que viva en devoción hasta mi ascensión a la gloria. Pero antes debo santificar a mi familia haciendo un sacrificio. Esta plata era para los remedios pero...

FEDE

En el canal Redención vi una película donde una Madre jovata y santurrona se prostituía con un prestamista para poder pagar las deudas de su hijo y donde Jack Palance, que hacía de sacerdote, bendecía a la Madre diciendo que un hijo de Dios da la vida por sus amigos, por su hijo en este caso.

FÁTIMA

¡Me tenés harta con esos programas de mierda y tu maldito televisor! ¡Torturador! ¡Pajero!
(Alzando el televisor sobre su cabeza)
¡Mirá lo que hago con tu maquinita!

TODOS

¡Nooooooooooooooooo!

Fátima lanza la TV contra el piso. La TV se destroza. Todos quedan congelados. Empiezan a llorar.

FEDE

¿Qué hiciste? ¡Gorda asesina! ¡Mataste a las Cocineritas!

FÁTIMA

¡No me grites porque soy capaz de arrancarte el corazón, salarlo y ponerlo sobre la plancha!

FEDE

(Llorando como niño) ¡Mamá! ¡Cambiemos de canal! ¡Un programa donde no haya monstruos!

FÁTIMA

¡Señora, deme esa plata! ¡Esta noche comemos todos!

FEDE

¡Mami, mami, esto se parece a The wall! ¡La escena en que el loco destrozaba el televisor!

FÁTIMA

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

¡Deme la plata, vieja mojugata, si no quiere que la morfe a usted y a sus hijos!

MADRE

¡No! ¡El dinero es el padre de nuestros pecados! ¡Hoy mismo lo doy como ofrenda al convento!

FÁTIMA

(Amenazándola con un cuchillo) ¡No se atreva! ¡Deme esa guita o le corto el cuello!

MADRE

¡Antes muerta que dar motivo para el pecado!

Fátima se abalanza sobre la Madre y esta se defiende con la imagen de San La Muerte mientras se come la plata apresuradamente. El televisor se enciende de golpe y transmite un programa de cocina. Fátima acuchilla furiosa al televisor para acallarlo. Luego del ataque se sienta y se come los transistores.

MADRE

(Sale llevándose a San La Muerte) Adiós. Rezaré y ayunaré para que Dios los liberte del pecado.

FEDE

(A Fátima) ¿Ves lo que has logrado con tu delirio?

TODOS

¡¡Vicioso!!

Todos se unen y patean a Joaquín.

Escena 6

El Padre está sentado en el sofá con las manos vendadas. El cadáver de Joaquín está tirado en el piso todo sucio, roto y desarreglado. Fede guarda en una bolsa de consorcio los restos del televisor.

FEDE

Esta ha sido una dura, dura experiencia. He decidido cambiar mi vida. Conocí una chica en el cine y me voy a vivir con ella. Ella tiene un ciber café y necesita alguien que lo atienda las veinticuatro horas. Voy a trabajar y a vivir en el local. Creo que lo mejor es que no venga nunca más. (Cargando la mesa sobre la que estaba el tele) Pero les dejo mi e:mail, así estamos comunicados. Yo voy a estar conectado todo el día a la red. Y si ustedes abren un correo les puedo enviar todo el material que les interese o chatear cuantas veces quieran también. Mi e-mail es Federratas arroba Hotmail punto com. No llores, viejo. Andá a un ciber y me mostrás las lágrimas por la cámara web así las reenvío a mis amigos. ¡La

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

pornografía es la principal actividad en Internet! ¡Te juro que te mando la red entera! ¡No llores! Bueno me voy (Se va jugando con un jueguito electrónico de mano).

AUGUSTO

Nosotros también queríamos decirle.

FÁTIMA

¡Callate, estúpido! Nosotros también queríamos decirle que nos vamos. Decidimos independizarnos de su protección. Sabemos que nos ha dado lo mejor que tenía. Pero ya es hora de volar del nido. No llore, suegro. Después de todo su pene nunca funcionó gran cosa.

AUGUSTO

La gorda consiguió...

FÁTIMA

¿Qué decís, estúpido?

AUGUSTO

Fátima consiguió trabajo en una agencia de prostitutas. En una de esas especiales, de cinco estrellas... Prostíbulo temático para ejecutivos o algo así. Lo mejor es que podrá morfar todo lo que quiera. Hará de pendeja glotona, de niña obesa que hace porquerías con la comida. A mí me parece bien porque voy a dormir en la otra habitación. Se escucha todo, ¿vivo, viejo? Así que todos los días vamos a tener tema de discusión y justificaciones para pelearnos. Fátima aprendió mucho en este tiempo y yo también. La doctora dijo que tengo que hacer una profunda reacomodación ya que nunca más voy a poder volver golpear a nadie. Así que tengo que aprender a disfrutar cuando me fajen o cuando otro la faje a Fátima. Porque por mí, ella accedió a hacer el papel de la obesa masoquista también. Al final ella me quiere más de lo que pensaba. Me dan ganas de llorar y pegarle aunque sea con... (Llora emocionado).

FÁTIMA

(Pegándole una cachetada y poniéndole una media en la boca) Bueno, adiós.

PADRE

Antes de que te vayas, Fátima. ¿No lo podrías intentar una vez más?

FÁTIMA

Deje de joder, hombre. Eso ya no le sirve más. Y no puedo correr el riesgo de contagiarme cualquier porquería. Vamos, Augusto.

Fátima carga las valijas sobre Augusto y sale empujando la silla de ruedas. Al salir, Fátima agarra el único pan que queda en la mesa y se va comiendo. Se van. En escena sólo queda

el Padre y Joaquín.

PADRE

¡Gorda desagradecida! ¡Todo lo que sabés te lo enseñé yo! Tenés trabajo gracias a mí. ¡Desagradecidas! Y ahora te vas y nos abandonás a nuestra suerte, cuando lo hemos hecho todo por vos. Uno les da todo a los hijos. ¿Para qué? Para terminar solo y sin poder coger. (A Joaquín) ¡Toda la desgracia de la familia es por tu culpa! ¡Hijo de puta! (Trata de despertar a Joaquín) ¡Devolveme mi familia! ¡Devolveme mi virilidad! (Sacudiendo el cuerpo) ¡Desde ahora en más si querés consumir droga, vas a tener que laburar! ¿Entendés? ¡Laburar y comprármela a mí! ¡Comprármela a mí!

Le pone una lata en la mano, le cuelga un cartel en el cuello. Suena el himno nacional argentino versión Charly García. Apagón.

CARLOS GOROSTIZA

OSVALDO PELLETTIERI

Universidad de Buenos Aires

Colaboró Yanina Leonardi

Nació en Buenos Aires en 1920. Se inició como titiritero y más tarde como actor en el grupo La Máscara. Ha desarrollado paralelamente una labor como novelista.

Su última novela *Vuelan las palomas* (1999) recibió el premio Planeta.

Como autor ha estrenado *Títeres de la clave encantada* (1943), *El puente* (1949), *El fabricante de piolín* y *El Quijotillo* (1950), *El caso del hombre de la valija negra* (1951), *Marta Ferrari*, *El último perro* y *El juicio* (1954), *El reloj de Baltasar* (1955), *El pan de la locura* (1958), *Vivir aquí* (1964), *Los prójimos* (1966), *¿A qué jugamos?* (1968), *El lugar* y *La ira* (1970), *Los cinco pecados capitales* (1973), *Juana y Pedro* (Venezuela, 1975), *La Gallo y yo* (1976), *Los hermanos queridos* (1978), *El acompañamiento* (1981), *Hay que apagar el fuego* y *Matar el tiempo* (1982), *Papi* (1983), *El frac rojo* (1988), *Aeroplanos* (1990), *El patio de atrás* (1994), *Los otros papeles* (1996), *Abue, doble historia de amor* (1999) y *Toque de queda* (2003).

Sus obras aparecieron en distintas editoriales y en 1991 Ediciones de La Flor comenzó la publicación de su *Teatro* del que han aparecido cuatro volúmenes.

Se le han otorgado los siguientes premios: 2º Premio Nacional, 1º Premio Municipal, Argentores, Premio de la Crítica, 1º Premio Nacional, Premio de la Crítica Venezolana.

Gorostiza es un autor clave para entender la evolución del realismo teatral en la Argentina desde 1949 a la actualidad, ya que ha participado activamente en los cambios que ocurrieron en el período.

EL ACOMPAÑAMIENTO

La textualidad de Carlos Gorostiza tiene ya más de cincuenta años de vigencia, y su constante actualización nace de la fundacional *El puente*. Esta pieza tiene una importancia relevante para la evolución del teatro argentino: significa un lazo de unión con el teatro argentino finisecular, y a la vez, resulta el antecedente del proceso teatral consolidado en los sesenta -el realismo reflexivo- que continúa siendo dominante en nuestro sistema teatral.

Se puede decir que el teatro de Gorostiza se caracteriza, a nivel de su semántica, por coincidir con la mentalidad del teatro independiente que, aunque ya desaparecido, es absolutamente intertextual con relación al teatro que sigue produciendo en Buenos Aires el núcleo de directores, autores y actores, hoy ya consagrados, pero que comenzaron su actuación y se formaron bajo su amparo.

El acompañamiento (1981) se incluye dentro de la tercera fase del teatro de Gorostiza, que comienza en 1978 con *Los hermanos queridos* e incluye textos como *Hay que apagar el fuego*, *Matar el tiempo*, *Papi*, *El frac rojo* y *Aeroplanos* (1990). Esta obra fue estrenada en el

marco de Teatro Abierto 81, que se sitúa dentro del momento canónico de lo que se denomina “teatro de arte” o “ciclo Teatro Abierto” que se inició en 1976 con *Segundo tiempo* de Ricardo Halac y culminó con *Los compadritos* (1985) de Roberto Cossa.

Los veintiún espectáculos que integraron Teatro Abierto 81 acentuaban la crítica al contexto autoritario y un marcado antagonismo frente a la dictadura. Casi todos los textos entraban en polémica con el hacer del discurso autoritario. En una de las más tremendas crisis de la vida del país, el discurso de Teatro Abierto -especialmente en sus mejores piezas, entre las que se incluye *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza- se convirtió en el instrumento más idóneo para enfrentar desde el arte al Proceso militar.

En *El acompañamiento*, así también como en gran parte del teatro de los ochenta de Gorostiza, se aprecia una evolución hacia un teatro de mayor densidad metafórica que el de sus fases anteriores. En ellas se advierte que el ámbito escénico no es ya un mero ícono de la realidad; la simultaneidad y el aislamiento estructuran su discurso teatral y aparece una causalidad implícita que procede de las propias reglas del texto. En el nivel de la intriga se advierte la parodia como principio constructivo. Gorostiza “se ubica cerca de” los roles sociales de la vida privada y pública argentina, los transgrede y los expone. En sus textos se señala la ineficacia e incapacidad de la familia y la amistad para salvar a sus miembros, a partir de un desarrollo dramático que no desdeña elementos del humor absurdo y negro.

Gorostiza articula en su teatro historia y mitos nacionales. Ambos dan cuenta de hechos particulares de la diacronía argentina y también imágenes constantes de una cultura arquetípica, circunscripta sobre todo a lo porteño, al habitante de Buenos Aires y su ámbito, y nos revelan que el objetivo de su búsqueda es la identidad.

Obras y estrenos:

La clave encantada, 1943.

El puente, estrenada en el Teatro La Máscara de Buenos Aires en 1949; el 1 de septiembre de 1950 se estrena, en Buenos Aires, el film *El puente*, con guión y dirección de Carlos Gorostiza y Arturo Gemmiti y el 17 de agosto de 1956 el film *Marta Ferrari*, con dirección de Julio Saraceni y guión de Carlos Gorostiza.

En Buenos Aires, en 1958 *El pan de la locura*.

En 1966, en Buenos Aires, *Los prójimos*. El mismo año obtiene la beca otorgada por la Fundación Fullbright.

En Buenos Aires se estrenan *¿A qué jugamos?* y *El lugar* en 1968.

En 1978 también en Buenos Aires, *Los hermanos queridos*.

En 1981 las obras de teatro *Matar el tiempo* y *Hay que apagar el fuego*.

El acompañamiento, en 1982 en el ciclo Teatro Abierto.

Aeroplanos se estrena en 1990.

El 23 de mayo de 1991 se estrena el film *El acompañamiento*.

El patio de atrás se estrena en Buenos Aires en 1994 y es publicada por Cántaro Editores.

Además publica las novela *Vuelan las palomas* (2001), *La buena gente* y *El merodeador*

enmascarado, en 2004.

Premios:

Gorostiza ha recibido múltiples premios. El Primer Premio Municipal de Teatro por *El pan de la locura*, en 1958; el Primer Premio Nacional de Teatro en 1967; *Los cuartos oscuros* gana el Primer Premio Nacional de Novela y es publicada por la editorial Sudamericana, 1976. En 1978 recibe el Primer Premio Nacional de Literatura y el Primer Premio Municipal de Novela. En 1981 recibe el Gran Premio de Honor de Argentores y el Laurel de Plata otorgado por el Ateneo del Rotary Club. En 1984 los Premios Konex de Platino y Diploma al Mérito en la categoría "Teatro". En 1988 recibe el Premio Meridiano de Plata por su novela *El basural* y en 1990 el Premio Argentores al Mejor Drama Teatral y el Premio Estrella de Mar al mejor drama por *Aeroplanos*. Es ganador en 1999 del Premio Planeta por su novela *Vuelan las palomas*.

Bibliografía:

Los cuartos oscuros. Novela. Buenos Aires: Sudamericana, 1976.
Cuerpos presentes. Relatos. Novela. Buenos Aires: Fundación Editorial de Belgrano, 1981.
Páginas de Carlos Gorostiza. Buenos Aires: Gedisa, Buenos Aires, 1984.
El basural. Novela. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
Teatro 1, incluye las obras "Aeroplanos", "El frac rojo", "Papi", "Hay que apagar el fuego" y "El acompañamiento". Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1991.
Teatro 2, que incluye las obras "Matar el tiempo", "Los hermanos queridos", "Juana y Pedro", "Los cinco sentidos capitales" y "El lugar". Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1992.
Teatro 3, incluye las obras "¿A qué jugamos?", "Los prójimos", "El pan de la locura", "El caso del hombre de la valija negra", y "El puente". Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1993.
El patio de atrás. Buenos Aires: Cántaro Editores, 1994.
Teatro 4, incluye "El patio de atrás". Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1996.
Teatro 5, que incluye "Los otros papeles", "A propósito del tiempo" y "Doble historia de amor". Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1998.
Vuelan las palomas. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2001.
La buena gente. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2001.
El merodeador enmascarado. Memorias. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

EL ACOMPAÑAMIENTO

CARLOS GOROSTIZA

PERSONAJES: M (2) / F (0):

TUCO

SEBASTIÁN

Un pequeño cuarto aislado del resto de la casa. La única puerta está cerrada con llave. Hay un catre con las sábanas revueltas, una mesita con utensilios y cacharros, una vieja vitrola con manivela, un espejo, un cajón de frutas vacío y una vieja valija. Tuco está parado sobre el cajón de frutas, cantando el tango "Viejo Smoking" de Guillermo Barbieri y Celedonio Flores, para un público supuesto, exhibiendo todas sus posibilidades voz, gestos, ademanes, y al mismo tiempo observándose críticamente de costado en el espejo.

TUCO

"Viejo smoking de los tiempos... en que yo también tallaba... y una papusa garaba... en tu solapa lloró... Solapa que por su brillo... parece que encandilaba... y que donde iba, sentaba... mi fama de gigoló".

Repite la última estrofa tratando de perfeccionar el estilo, cambiando gestos y ademanes. Al fin queda satisfecho. Entonces va a la vitrola da vuelta la manivela y coloca el pick-up sobre el disco de 78 revoluciones. Escucha atentamente. Aparece la voz de Gardel cantando el mismo tango. Tuco "lo sigue" sin cantar, tratando de copiarlo. Al fin se oyen golpes en la puerta. Con ansiedad, detiene el disco, va a la puerta y allí susurra ansiosamente:

TUCO

¿Quién es?

VOZ

Sebastián.

TUCO

(Asombrado, casi desilusionado) ¿Quién?

SEBASTIÁN

Sebastián.

Tuco duda y al fin abre dando vuelta la llave. Deja pasar a Sebastián y vuelve a entornar la puerta.

SEBASTIÁN

Qué decís (Entra).

TUCO

¿Qué hacés acá?

SEBASTIÁN

(Nervioso) Y... Hacía mucho que no te veía, y...

TUCO

(Decepcionado) Creí que era el acompañamiento (Espía hacia fuera por la hendidura).

SEBASTIÁN

¿Quién?

TUCO

El acompañamiento. Los estoy esperando.

SEBASTIÁN

¿Qué acompañamiento?

TUCO

Las guitarras.

SEBASTIÁN

Ah.

TUCO

Pasá, pasá. De veras que hacía mucho que no venías.

SEBASTIÁN

Sí. El boliche, ¿sabés? Me lleva todo el tiempo. (Observa cómo Tuco cierra con llave) ¿Por qué cerrarás con llave?

TUCO

Por esos. Ya me tienen podrido.

SEBASTIÁN

Quiénes. ¿El acompañamiento?

TUCO

¡No! ¡Esos! (Señala la puerta) ¿No los conocés, acaso?

SEBASTIÁN

Ah. ¿Tu... tu familia?

TUCO

¡Mi familia! ¡Me tienen podrido! ¡Me tienen podrido! Vení, vení, sentáte. (De pronto se detiene y lo mira) No te habrán mandado ellos, ¿no?

SEBASTIÁN

No, qué me van a mandar. Ni los vi.

TUCO

¿Seguro que viniste solo, por tu cuenta?

SEBASTIÁN

"De motu propio".

TUCO

Ah, de motu propio. Entonces sentate, no más.

Sebastián se sienta. Tuco lo mira con picardía.

Quiere decir que no sabés nada.

SEBASTIÁN

De qué.

TUCO

Vuelvo a cantar.

SEBASTIÁN

(Exagerado) ¿De veras?

TUCO

Qué te parece.

SEBASTIÁN

Fenómeno. Te... te felicito. Por eso era que esperabas a...

TUCO

Al acompañamiento. Claro. Justamente ahora estaba ensayando. ¿Querés escuchar?

SEBASTIÁN

Bueno, cómo no.

TUCO

Escuchá. (Se para sobre el cajón. Va a empezar pero se detiene y mira a Sebastián desconfiadamente) Hacía mucho que no venías por acá.

SEBASTIÁN

Sí. El boliche. Ya te dije: me tiene muy ocupado.

TUCO

¿Seguro “de motu propio”?

SEBASTIÁN

Seguro, seguro.

TUCO

Bueno. (Va a empezar otra vez, pero otra vez se detiene) ¿Hoy es fiesta?

SEBASTIÁN

No.

TUCO

¿Y por qué no estás en el boliche, entonces?

SEBASTIÁN

(Piensa rápido) Se me acabó la mercadería. No vino el repartidor, y...

TUCO

(Dudando) Porque esos son muy capaces de haberte ido a buscar para que vos... (Queda mirándolo).

SEBASTIÁN

(Demasiado ingenuo) Para que yo qué.

TUCO

(Baja sigilosamente del cajón, va a la puerta, escucha, se acerca a Sebastián y le dice casi al oído) No quieren dejarme cantar.

SEBASTIÁN

(Se hace el sorprendido) ¿Ah, no? ¿Y por qué?

TUCO

Qué sé yo por qué. Con los locos nunca sabés. (Lo mira fijo) Seguro que no te fueron a pedir que me convencieras, ¿no?

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

SEBASTIÁN

(Exagerado) ¿A mí? ¿A tu mejor amigo?

TUCO

Mirá que te creo, eh.

SEBASTIÁN

(Molesto) Sí, claro. Podés creerme.

TUCO

(Tranquilo, lo palmea) Bueno. Entonces te voy a cantar (Va al cajón).

Sebastián se levanta.

SEBASTIÁN

Aunque de todos modos... vos les decís “esos” como si fueran extraños. Al fin de cuentas es tu familia: tu mujer, tu hija... el abuelo... No son extraños.

TUCO

No. No son extraños: son locos. ¿Y escuchás o no escuchás?

SEBASTIÁN

(No tiene otra alternativa) Sí, sí, cómo no. Pero un cachito, no más. Tengo que volver al boliche.

TUCO

¿No dijiste que no había llegado el repartidor?

SEBASTIÁN

(Rápido) Por eso, Justamente. Por si llega y no me encuentra.

TUCO

Ah. (Piensa) Bueno. El estribillo, aunque sea.

SEBASTIÁN

Dale, dale (Se sienta).

Tuco sube al cajón. Sonríe saludando a un público imaginario, hace sonar una guitarra imaginaria y canta otra vez “el estribillo”. Sebastián lo mira con cierta sorpresa. Tuco termina el estribillo, emite un yin-yin imitando el sonido de la guitarra y queda esperando una respuesta. A Sebastián le cuesta opinar.

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

TUCO

(Al fin) ¿Y?

SEBASTIÁN

No... No perdiste nada de voz.

TUCO

(Ríe) Jé. “¡No perdí nada de voz!” Vamos, Sebastián, reconocé: ¡estoy mejor que nunca!
(Baja del cajón) El Mingo me lo reconoció, el otro día, cuando lo encontré en la otra
cuadra. Y eso que le canté bajito, nomás. ¡Mejor que nunca, estoy! Y voy a estar mejor,
todavía, ahora que me empecé a cuidar. Convidame con un cigarrillo, dale.

Sebastián saca un paquete y le ofrece. Tuco yergue la cabeza con altivez.

No, gracias, no fumo.

Sebastián lo mira sorprendido.

¿Eh? ¿Qué te parece? Hasta el faso dejé.

SEBASTIÁN

(Confundido) Ah... te... te felicito.

TUCO

El Mingo me dijo: “si te cuidás vas a hacer capote”.

SEBASTIÁN

¿El Mingo?

TUCO

Claro. Y yo me cuido. Tiene un amigo en la televisión.

SEBASTIÁN

Ah. Y fue él el que...

TUCO

Claro. Me lleva.

SEBASTIÁN

(Para sí, con rabia) ¡Hijo de puta!

TUCO

¿Cómo?

SEBASTIÁN

(Cambiando la intención, sonriendo admirativamente, convirtiendo el insulto en una alabanza) Digo... ¡Qué hijo de puta!

TUCO

Ah, sí. ¿Viste? El flaco es bárbaro. Las sorpresas que te da la vida, ¿no?

Yo lo veía siempre un poco sobrador, un poco, como te puedo decir... canchero... como
si siempre te estuviera cargando. Además tiene fama de eso, para qué lo vamos a negar.
Y mirá la sorpresa que me sale dando. Gané un amigo. Y un amigo de ley. Hasta me va a
conseguir el acompañamiento.

SEBASTIÁN

Ah. También es él el que...

TUCO

Claro. Él me los va a mandar. Los estoy esperando. Quedaron en venir la semana pasada.
Pero sabés cómo son esas cosas: si los tipos son buenos están muy ocupados, él ya me lo
advirtió. Así que no hay que apurarse. El Mingo no me va a mandar cualquier cosa, así
que...

Yo mientras tanto ensayo.

SEBASTIÁN

(Intentando por primera vez una argumentación) ¡Tuco, por favor!
¿Cómo podés?...

TUCO

(Lo mira sorprendido) ¡Sebastiancito! ¡No me digas que tenés celos!

Jajajá. ¡Sebastiancito tiene celos, carajo! ¡Miren un poco! ¡Con la pinta de recio que tiene!
(Lo palmea) ¡Pero no te preocupés, hermano! Podré tener muchos amigos, pero como
vos... ninguno. Siempre vas a ser el preferido. Aunque hacía mucho que no me venías a ver.
¡Celos! ¡Ja!

*Tuco se aleja riendo. Llega a la mesita y, siempre riendo, vuelca parte del contenido de
una jarrita en una taza. De repente para de reír, se echa el líquido a la garganta y empieza
a hacer sonoras gárgaras. Sebastián, que daba vueltas por ahí casi desesperado, buscando
la forma de explicar la realidad a Tuco, pega un brinco. Después se acerca con cuidado.*

SEBASTIÁN: ¿Qué hacés?

*Tuco no oye. El ruido de sus gárgaras no le deja oír nada. Sebastián le golpea en el brazo y
Tuco lo mira sin dejar de hacer gárgara.*

SEBASTIÁN

(Todo lo fuerte que puede) ¿Qué hacés?

Tuco se señala el oído como diciendo que no oye nada y agrega un gesto pidiendo que espere. Después echa el contenido de su boca en otro recipiente y mira a Sebastián.

TUCO

¿Qué pasa?

SEBASTIÁN

Te pregunto qué hacés.

TUCO

Gárgaras. (Vuelca más líquido del jarro a la taza) Clara de huevo. Para la gola. (Se señala la garganta y vuelve a introducir el líquido en su boca.

Nuevas ruidosas gárgaras).

Sebastián camina dos o tres pasos por ahí desesperado y al fin resuelve enfrentar el problema. Se acerca a Tuco y le habla fuerte, para que pueda oír. Pero no lo conseguirá.

SEBASTIÁN

Mirá, Tuco. El Mingo te macaneó.

Tuco sigue con sus gárgaras mientras mira de reojo inexpresivamente a Sebastián. Sebastián insiste.

Te jodió, ¿entendés? No conoce a nadie en la televisión. Te estuvo cargando, nada más.

Tuco sigue con sus gárgaras y señala su oído. Sebastián grita más fuerte.

¡Digo que el Mingo es un hijo de puta que te estuvo cargando... y que vos sos un boludo que se dejó cargar! ¡No te va a mandar acompañamiento ni un carajo, Tuco! ¡Y vos no vas a cantar en ninguna parte! ¡Ese tiempo ya pasó!, ¡entendés! ¡Ya pasó! ¡Y vos también ya!...

Tuco deja de hacer gárgaras y el grito de Sebastián se oye muy claramente cuando agrega.

¿O tu familia entonces tiene razón cuando... (Se da cuenta que las gárgaras terminaron y ve a Tuco que lo mira con mirada extraña, inmóvil, con la boca cerrada llena de clara de huevo. Y entonces baja el volumen y la velocidad cuando continúa mecánicamente)... cuando dice que vos...?

Quedan mirándose un instante. Tuco va al recipiente y echa allí el contenido de su boca. Luego vuelve a mirar a Sebastián, que está inmóvil, casi temeroso, como si acabara de

confirmar algo terrible.

Tuco se acerca a él.

TUCO

¿Qué dice mi familia?

SEBASTIÁN

(Temeroso, vacilante) Nada. Que... que te encerraste aquí hace una semana y que...

TUCO

(Con suficiencia) Y que estoy loco.

SEBASTIÁN

(Rápido) No, no, eso no. Qué me van a decir eso. Al fin de cuentas es tu familia, ¿no?

TUCO

Qué raro. (Prueba su voz) Do... do... dododo.

SEBASTIÁN

¿Por qué raro?

TUCO

Porque me gritan loco a cada rato. Se ponen ahí detrás de la puerta y meta gritar: "Estás loco, Tuco, estás loco. Salí que te vas a enfermar.

Si no salís vamos a llamar a la policía..." Je. Te imaginás el miedo que me da. Si llega a venir la cana los que van adentro son todos ellos.

(Prueba su voz) Do... do... dododo... Eso es lo que pasa con los que están rayados: creen que los rayados son los otros. Do... do... dododo... Por eso me encerré aquí. No los iba a denunciar. Como vos decís, por más que a uno le duela, es la familia. Pero te aseguro que a veces hay que hacer un esfuerzo... Por ejemplo ese lío con la comida. Yo no pensaba comer más. Para qué. Ahora estoy muy ocupado ensayando, y... Con que me mandaran clara de huevo era suficiente. ¡Pero el primer día que pasé sin comer hicieron un lío ahí detrás de la puerta! Ahí confirmé mi sospecha de que... (Se toca la sien con un dedo) y yo sin comer me sentía lo más bien: lo más livianito. Pero qué le vas a hacer: con los locos hay que disparar por donde ellos disparan, así que... ahora como. Les abro la puerta un poquito... y me dejan la bandeja ahí, en el suelo. Corro el riesgo de que me pongan algo en la comida, eso sí. ¿Pescás, no? Pero yo los jodo: primero pruebo un poquito, y si no me pasa nada sigo. Pero ya te dije: no los voy a denunciar; al fin de cuentas es la familia. Do... do... dododo...

SEBASTIÁN

(Mira alrededor como preocupado) Este... y cuando... cuando querés ir al baño... ¿cómo hacés?

Tuco lo mira y sonríe. Sebastián serio.

Digo yo, ¿vas al baño?

Sin perder la sonrisa, Tuco va a la mesa y toma un gran cuchillo. Se lo muestra y Sebastián retrocede suavemente.

TUCO

Ellos saben. Pego un grito, hago así, vas a ver. (Va a la puerta y desde allí grita fuerte) ¡Cuidado, que voy al baño! (Gira hacia Sebastián muy divertido) Seguro que ya rajaron todos. Vía libre, vas a ver. (Abre la puerta suavemente esgrimiendo el cuchillo, muerto de risa. Abre, muestra a Sebastián) ¿Viste? (Cierra) Y después, desde el baño, lo mismo: “¡Cuidado, que ya salgo!” Y ni un alma en el camino. Tan locos no son. Le tienen un jabón al cuchillito. Jejeje. (Esgrime el cuchillo) ¿Sabés cuándo empecé a darme cuenta de que estaban rayeti? Cuando empecé a ensayar y les tuve que contar lo de Mingo y la televisión. Claro, vieron que no iba a laburar, y entonces... ¿Sabés lo que me dijeron? Que el Mingo me estaba tomando el pelo. Y Graciélita me dijo otra cosa: que me estaba jodiendo, me dijo. Jodiendo. ¿Te parece que esa es manera de hablar para una chica?

SEBASTIÁN

Y... son modernos...

TUCO

¿Pero te das cuenta? Que mi propia hija me diga eso del Mingo. Es lo mismo que si de repente me dijera que vos también me estás jodiendo. Vos. Que sos más amigo que el Mingo, todavía. ¿Viste que no tenés por qué ponerte celoso? Sos más amigo que el Mingo. Nadie lo discute.

SEBASTIÁN

No, no, claro que no.

TUCO

Si me dijeran que vos me estás jodiendo... entonces sí... No sé... (Mira el cuchillo con rabia y lo deja sobre la mesa. En seguida prueba su voz) Do... do... dodododo... Hoy hay mucha humedad.

SEBASTIÁN

Sí, mucha, sí.

Tuco vuelve a hacer gárgaras. Sebastián busca algo para decir. Lo encuentra.

SEBASTIÁN

Digo yo... ¿y no extrañas la vida que llevabas antes?

Tuco detiene su gárgara. Lo mira inquisidor con la boca abierta.

TUCO

¿Ah?

SEBASTIÁN

(Rápido) No, nada, nada. Terminá tranquilo.

Tuco termina sus gárgaras y escupe en el recipiente.

TUCO

¿Qué decías? (Prueba) Do... do... dododo... (Queda más o menos satisfecho).

SEBASTIÁN

Nada... Que... en fin... si no extrañas la vida que llevabas antes.

TUCO

(Risueñamente sorprendido) ¿De qué vida me hablás? ¿La de la fábrica?

SEBASTIÁN

(Confuso) Bueno la de la fábrica toda tu vida.

TUCO

(Divertido) Je. Entonces sí que tendrían razón en llamarme loco si yo extrañara una cosa así. Je. No me digas que vos la extrañarías.

SEBASTIÁN

Bueno... mirá: los días que cierro el kiosco, yo... (Rápido por las dudas) No te digo que lo extraño mucho, no. Pero... uno está tan acostumbrado, que... Vos entendés. Viene un cliente... viene otro... Hablás un poco con uno, otro poco con otro... Aunque sean tonterías: que hace calor, que hace frío... Pero te entretenes. Y después tenés el paisaje: desde donde yo estoy se ve hasta la vereda de enfrente. La gente que pasa, los automóviles. Y a veces llueve y podés ver llover. Cómo no vas a extrañar un poco todo eso.

TUCO

(Pensativo). Claro. Vos porque tenés el boliche. Pero yo... siempre con la misma máquina ahí adelante: páfete-páfete, páfete-páfete... (Mueve la mano como manejando una palanca) El único paisaje son los fierros que se mueven. Y suerte que hacen ruido; porque así puedo cantar. Es lo único que tengo: como con el ruido de la máquina no se oye, me la paso cantando. Por eso me puedo conservar en forma. Do... do... dododo... Pero después, todo lo demás... Acordate cuando laburábamos juntos en el taller. ¿Te acordás cómo esperábamos el sábado? (Recuerda). ¿Te acordás cómo esperábamos el sábado?

SEBASTIÁN

(Empieza a entrar en el recuerdo de Tucu) Sí. Cómo no me voy a acordar. No llegaba nunca el sábado. Je.

TUCO

¿Y cuando llegaba? ¿Te acordás cuando llegaba? La siestita, el mate... y a la tardecita el bañito con agua de colonia, la afeitada... la pilcha... Y ¡zas! ...al café.

SEBASTIÁN

(Entusiasmado) Y a la noche... la milonga.

TUCO

Sí. Y después de la milonga... otra vez el café. Y hasta que no empezaba a aclarar no parábamos, ¿te acordás? Meta tango y tango y blablablá, blablablá... Ja. Cómo hablábamos, ¿eh? No parábamos. Cuántos sueños, cuántos...

Queda pensativo. Sebastián también, pero al fin este reacciona.

SEBASTIÁN

Bueno... Pero todo aquello ya pasó. Qué le vamos a hacer. Ahora la vida es distinta. Nosotros somos distintos.

TUCO

(Muy firme) No. Vos sos el mismo Sebastián de siempre. El tiempo habrá pasado, pero vos sos el mismo Sebastián de siempre. De fierro. Se te puede dar el hígado, a vos, para que lo cuidés.

Sebastián se mueve molesto.

No. Vos no cambiaste. Y eso que vos sí pudiste cumplir tu sueño. Me acuerdo como si fuera hoy... con el anicito siempre en la mano...

¿Siempre tomás el anicito?

SEBASTIÁN

No, ahora no. Un día empezó a caerme mal y desde entonces...

TUCO

(Algo confundido) Bueno... en algo uno tiene que cambiar un poco. Ahí habrás cambiado; pero en todo lo demás no. ¿Te acordás cuando decías... así, con la copita en la mano...?, es como si estuviera viéndote: “Lo que yo quiero es algún día no depender de nadie. Aunque sea tener un bolichito... pero vivir en libertad, no depender de nadie”. ¿Te acordás? Bueno, tuviste el bolichito. Lo que querías. No dependés de nadie. Cumpliste tu sueño.

SEBASTIÁN

Bueno... Tanto como cumplir mi sueño...

TUCO

(Deprimido) Sí, Sebastián, sí. Cumpliste tu sueño. En cambio yo... primero por una cosa... después por otra... la cuestión es que nunca pude... (Se endurece. Palmea el hombro de Sebastián) Pero ahora sí, Sebastiancito. Ahora sí. Alguna vez se me tenía que dar. Do... do... dododo... (Sigue probando la voz).

SEBASTIÁN

(Intentando suavemente) ¿Pero a vos te parece que a esta altura de la vida, cuando uno ya...? ¿De veras que tenés ganas de...?

TUCO

¿Ganas? Je. ¿Quién habla de ganas? Uno no debe pensar solamente en uno mismo. Uno también debe pensar en los demás. Se debe a su público, como me dijo el Mingo, ahí en la esquina, cuando le canté: tenía la boca así, abierta; ni sé cómo pudo hablar. “Mirá, Tucu -me dijo-, no tenés derecho a que el mundo se pierda la oportunidad de escucharte. No podés ser tan egoísta”. Eso me dijo: “No podés ser tan egoísta”. Qué te parece. Eso es decir algo, eh. ¿Y alguna vez vos viste que yo fuera egoísta?

SEBASTIÁN

No, claro que no, pero...

TUCO

(Interrumpe) ¿Entonces? Me tengo que brindar, qué querés que le haga.

SEBASTIÁN

Y... Podrías esperar al sábado. ¿Eh? ¿Qué te parece? Te brindás los sábados a la noche.

TUCO

Ah, sí. ¿Y vos creés que los sueños hay que cumplirlos los sábados a la noche, nada más? Eso cuando éramos jóvenes. Pero ahora... ¿y los otros días qué hago?

SEBASTIÁN

Y... Ensayás en la fábrica. Con el ruido de la máquina... Además... dentro de poco te vas a jubilar.

TUCO

(Inmóvil) ¿Seguro que no te estuvieron hablando?

SEBASTIÁN

(Inocencia exagerada) ¿Quiénes?

TUCO

(Agresión exagerada) ¡Esos!

SEBASTIÁN

(Rápido) No, no, ya te dije: para nada.

TUCO

(Desconfiado) Porque eso es lo que ellos quieren. “Volvé a la fábrica, que te falta poco para jubilarte”. Me tienen podrido con eso. Seguro que no te estuvieron hablando, ¿no?

SEBASTIÁN

Seguro, seguro.

TUCO

(Más tranquilo) Je. ¡Mirá si voy a reaparecer como “El Jubilado Cantor”! ¡Están locos, no te dije! Carlos Bolívar. ¿Te gusta?

SEBASTIÁN

Qué.

TUCO

Mi nuevo nombre artístico. Carlos Bolívar.

SEBASTIÁN

Sí, sí. No es feo. Aquella vez que cantaste en el club... usaste otro nombre, ¿no?

TUCO

(Molesto) Ah. Te acordás.

SEBASTIÁN

Claro. Cómo no me voy a acordar si vos...

TUCO

(Interrumpe molesto) Bueno, olvidate.

Sebastián calla en seco. Tuco se recompone.

Ahora todo va a ser distinto. Hasta el nombre. Me puse Carlos por el Morocho. Y Bolívar por San Martín.

SEBASTIÁN

¿Cómo por San Martín?

TUCO

Sí. Quiero decir que primero pensé en ponerme San Martín. Carlos San Martín. No me digas que no era fenómeno. Pero después pensé que podía armarse algún lío y me puse Bolívar, que es extranjero. Ahí nadie puede decir nada. Además queda en el oído. Carlos Bolívar, Carlos Bolívar... Lo pensé mucho, no te creas.

SEBASTIÁN

Sí, sí. Ya lo creo.

TUCO: Je. “El Jubilado Cantor”. Mirá un poco. (Se acerca sigiloso) ¿Sabés de qué tengo miedo?

SEBASTIÁN

¿De qué?

TUCO

De que no lo dejen entrar.

SEBASTIÁN

¿A quién?

TUCO

Al acompañamiento.

SEBASTIÁN

Ah.

TUCO

El Mingo me dijo que me los iba a mandar en seguida. Que apenas se desocuparan... Pero ya pasaron varios días. ¿No creés que esos lo pudieron haber parado, allí?

SEBASTIÁN

(Piensa. Sonríe) A mí no me pararon.

TUCO

Es cierto. (Se tranquiliza) Porque aquella vez, en el club, lo que falló fue el acompañamiento. ¿Te acordás que cada uno andaba por su lado? Además los hijos de puta agarraron un tono muy alto y por ahí me cuesta. Yo más bien soy barítono. ¿No ves? (Canta) “Viejo smoking de los tiempos... en que yo...” Más bien soy barítono. ¡Hijos de puta! Por eso tuve que parar. Preferí mandarme mudar antes que seguir así, con cada uno por su lado. Hijos de puta. Ni al estribillo pude llegar. Pero ahora es distinto. ¿Vos sabés las horas

que llevo ensayando? No me para nadie esta vez. El Mingo me lo dijo: “Se trata de que ensayes bien, con un buen acompañamiento”. Es un gran tipo el Mingo. Yo no lo conocía; la verdad que no lo conocía. ¿Sabés lo que me quería mandar como acompañamiento? Una orquesta. Pero yo le dije que no. Lo tuve que convencer. Era demasiado. Y aquí... dónde los iba a meter. Además me gustan las guitarras, qué querés que te diga. Siempre que no sean como aquellas del club. Guitarras como las de Gardel. Pero como el Gardel de antes. No el de las películas. El de antes. El Morocho. El verdadero Morocho. ¿Te acordás? En aquella época, cuando canté en el club... decían que yo me parecía al Morocho. ¿Te acordás? (Sonríe y pone cara de Gardel) Todo el mundo me lo decía. Lástima lo que pasó después. ¡Hijos de puta! “Agarramos en fa”, me decían después los boludos. Má qué fa ni qué fa. Yo más bien soy barítono. Y ellos, lo que tenían que hacer, era acompañarme, ¿no? Y bueno. “¡Fa!” Je. Si ese día hubiera tenido un buen acompañamiento ahora no iba a estar en la máquina todo el día, con ese ruido... (Mira con picardía a Sebastián) Pero algo de aquel tiempo voy a usar. Todo va a ser distinto, pero hay algo que... (Sigilosamente va a una valija vieja, saca un smoking descolorido y se lo muestra como si fuera una bandera) ¿Qué te parece?

SEBASTIÁN

¿Qué es?

TUCO

Cómo “qué es”. Mirá, mirá. ¿No lo reconocés? (Se pone el smoking que le queda estrechísimo, se estira el peinado y sonríe como Gardel) ¿Y? ¿Te acordás? Falta el moñito (Se señala el cuello).

SEBASTIÁN

Claro, claro. Es un smoking, ¿no?

TUCO

Claro. El del club. Lo guardé. Yo sabía que algún día lo iba a usar. Decime: ¿vos no tenés un moñito?

SEBASTIÁN

No. Moñito no... (Se le ocurre) Pero... podríamos salir a comprar. Yo te acompaño. Salimos los dos y entonces...

Tuco mira de reojo el cuchillo que está sobre la mesa y Sebastián sigue su mirada. No, no va a hacer falta el cuchillo. Saliendo conmigo nadie te va a... (No sigue).

Tuco piensa.

TUCO

¿Y en el boliche no tenés? (Sebastián no entiende). Moñitos. ¿No vendés?

SEBASTIÁN

Ah, no. Por ahora no. A lo mejor más adelante...

TUCO

(Interesado) Qué. ¿Pensás ampliar?

SEBASTIÁN

Claro. Quién no piensa en ampliar. ¿Vamos, entonces?

TUCO

(No oye. Pensativo) Así que pensás ampliar. Ja. De veras que te va bien, entonces. ¿Viste? Vos cumpliste tu sueño.

SEBASTIÁN

(Molesto). Bueno... ya te dije que no es para tanto. Con el boliche voy tirando, eso sí. Pero tanto como cumplir el sueño... Ya ves: moñitos todavía no tengo.

TUCO

No. Pero vas a tener. Je. Me doy cuenta, me doy cuenta. Ya veo cómo sos. Nunca se acaba de conocer a la gente, ¿viste? Primero el Mingo... ahora vos. Vos sos como las personas que hacen algo importante en la vida: jamás te van a decir “yo hice esto o lo otro”. No. Lo hicieron y ya está. Nada de andar publicándolo por ahí. (Cambia). Pero hay que tener cuidado, che. Un poco de modestia está bien. Pero nada de exagerar. Mirá lo que me pasó a mí. Me pasé de modesto. Y aquí me tenés. Si hubiera sido un poquito más orgulloso, un poco más... no sé cómo decirte... si me hubiera dado el lugar... eso: si me hubiera dado el lugar que me correspondía... mi vida habría sido otra. Sí. Mi vida habría sido otra. (Se sienta triste).

Sebastián se conmueve. Se acerca.

SEBASTIÁN

Bueno, Tuco. Al fin de cuentas vos no la pasaste tan mal. Está bien que no pudiste dedicarte al canto. Dios lo quiso así, qué le vas a hacer. Pero siempre tuviste laburo... (Con un matiz personal, reflexivo)...formaste una buena familia...

TUCO

Todos locos.

SEBASTIÁN

(Reaccionando) Sí, claro, sí. Pero... bueno... algún día se curarán.

TUCO

¿A vos te parece?

SEBASTIÁN

Claro. Con los locos pasa eso. Que en el momento menos pensado... zas... se les pasa. Por ejemplo ahora. A lo mejor ahora mismo, si vos salieses y les hablastes... tranquilo, sin el cuchillo... a lo mejor... quién te dice...

TUCO

(Lo mira serio) ¿Se te metió en la cabeza hacerme salir, a vos?

SEBASTIÁN

¿Por qué me decís eso?

TUCO

Primero a buscar el moñito... ahora que salga a curar a los locos esos... Que se curen solos. Me tienen podrido.

SEBASTIÁN

Bueno... Vos dijiste hace un ratito que había que brindarse a los demás, ¿no?

TUCO

Sí. Pero con el arte.

SEBASTIÁN

Además... no es que yo quiera que vos salgas. Lo que yo quiero es que no te quedés encerrado aquí adentro. (Sin mucha convicción) Que sientas un poco el aire de afuera, en fin, que...

TUCO

(Lo mira con ternura) Siempre el mismo Sebastián.

SEBASTIÁN

¿Cómo?

TUCO

Igual que cuando hablabas en el taller. Y mirá que pasaron años, eh. El aire... la libertad... Seguí hablando igual. Contame, contame.

SEBASTIÁN

(Molesto) Que te cuente qué.

TUCO

Cómo es eso. El aire... la libertad. Ahora vos tenés todo eso, contame cómo es. Dentro de poco yo también lo voy a tener.

SEBASTIÁN

(Cada vez más molesto y con menos convicción) Ah. Bueno, mirá... Se trata de poder respirar por tu cuenta, sabés. Porque tenés ganas, sin nadie al lado que te obligue, que te diga: "ahora meté aire adentro, ahora sacalo". ¿Entendés? (Repite con rabia) Nadie que te diga "¡metelo, sacalo, metelo, sacalo!"

TUCO

(Ríe) Ja. Está bien eso. Claro que te entiendo. Eso es lo que me están diciendo ellos siempre: "Metelo, sacalo". Je. Está bien eso.

SEBASTIÁN

Bueno... Yo no me refería a la familia, sino a todo... Al mundo en general. La familia a veces te puede ayudar.

TUCO

Decís eso porque vos no tenés familia. Mirame a mí.

SEBASTIÁN

Sin embargo... a veces... quién sabe... si vos pusieras algo de tu parte...

TUCO

(Se aleja violentamente) ¡No rompás más con eso! ¡Cada uno tiene su idea, y... cada uno tiene su idea! (Se detiene frente al cuchillo. Lo mira. Se calma. Gira hacia Sebastián ya calmado) De todos modos... podemos seguir siendo buenos amigos. No tenemos por qué estar de acuerdo en todo para ser amigos, ¿no? Vos pensás que a los locos se los puede curar. Yo no. Bueno, En eso no pensamos igual. Pero no tenemos por qué discutir.

SEBASTIÁN

Claro, claro. No discutamos y ya está.

TUCO

Eso. (Se acerca sonriente y cordial) Bueno, dale, contame. En lo de la libertad en general estamos de acuerdo, así que contame.

SEBASTIÁN

Qué querés que te cuente.

TUCO

Cómo respirás. Je. Me imagino tu vida en el boliche. Hacés lo que querés, ¿no? (Sincero). Al que te hincha mucho... lo rajás, ¿no?

SEBASTIÁN

(Molesto, hesitando) Bueno... en general la gente no hincha tanto. Si uno la sabe tratar... Además vienen y se van, así que...

TUCO

¿Y qué hacés cuando no hay nadie? Contame, contame.

SEBASTIÁN

(Le cuesta) Y... Hago cuentas... reviso la mercadería... (Al fin descubre) Escucho radio. Casi siempre tengo encendida la radio. Me hago unas panzadas de radio bárbaras.

TUCO

Escuchás tangos.

SEBASTIÁN

Sí. También.

TUCO

(Lo palmea) Mirá cuando me escuchés a mí. Pero contá, contá. Qué más hacés.

SEBASTIÁN

(Cada vez más molesto) Y... mucho tiempo para otras cosas no tengo.

TUCO

Pero vos decías que mirabas la calle... la vereda de enfrente...

SEBASTIÁN

Ah, sí, claro, sí.

TUCO

Bueno. ¿Y qué ves?

SEBASTIÁN

Y... la gente. (Cada vez más serio y molesto) Los autos, los... (Intenta sonreír pero no puede) En fin... la vida que pasa.

TUCO

(De repente pensativo) Cómo pasa, eh.

SEBASTIÁN

¿Quién?

TUCO

La vida.

SEBASTIÁN

Ah, sí. (También pensativo) Pasa, sí.

Quedan los dos pensativos en silencio.

TUCO

(De repente) ¿Y cuándo llueve?

SEBASTIÁN

¿Cómo?

TUCO

Dijiste, antes, que a veces llueve, y vos mirás.

SEBASTIÁN

(Otra vez nervioso) Ah, sí. Y BUENO: cuando llueve la vida pasa más rápido; todos rajan. Je. Nadie se quiere mojar. (Recuerda con molestia, se endurece) El otro día una vieja se paró ahí, delante del kiosco, con el paraguas todo chorreando... y vos sabés que yo le decía "señora, corra el paraguas que me está mojando toda la mercadería"... y la vieja como si no oyera, revisando todo, oliendo todo como si todo estuviera podrido... ¿Y al final sabés lo que me compró? Un chocolatín. De los chiquitos. Se mojó toda... me mojó toda la mercadería... y compró un chocolatín. De los chiquitos. ¿Qué te parece? (Se ha ido enfureciendo) Por un chocolatín de mierda me amargó el día. ¿Te parece justo? ¿Eh? ¿Te parece justo? Decime.

TUCO

(Solidario) No. Claro que no.

SEBASTIÁN

Ah. Porque por ahí te conmovías y salías diciendo que era una pobre viejita indefensa, o algo así.

TUCO

No. Cómo voy a decir eso. Era una vieja boluda. Si dejaba chorrear el paraguas ahí...

SEBASTIÁN

(Creciendo en su ira) Eso. Una vieja boluda. Y la calle está llena de viejas boludas.

TUCO

(Curioso) ¿Ah, sí?

SEBASTIÁN

Já. ¡Si supieras todas las que hay!

TUCO

¡No me digas! ¿Y vos las ves?

SEBASTIÁN

¿Si las veo? Ja. Y a veces tengo que tocarlas, también. La vez pasada una con cien lucas se quería llevar tres paquetes de pastillas. Tuve que agarrarle la mano así... (Toma por el puño a Tuco y cachetea su mano)...y hacérselos soltar a la fuerza. Se hacía la sorda, la hija de puta.

TUCO

Esa muy boluda no era.

SEBASTIÁN

(En el colmo de su ira) Boluda... Hija de puta. Es lo mismo.

TUCO

(Después de mirar con comprensión a Sebastián, con deseo de animarlo)
Bueno... menos mal que... también irán chicos a comprar, ¿no?

SEBASTIÁN

De esos mejor no hablemos (Camina nervioso).

TUCO

(Después de una pausa) Algunos problemitas tenés, parece.

SEBASTIÁN

(Debe aceptar) Y, sí. Algunos problemitas. No va a ser todo un lecho de rosas.

TUCO

Claro. (Tiempo) Pero igual. La libertad no se paga con nada.

SEBASTIÁN

Claro que no.

TUCO

(Volviendo a entusiasmarse) Y además... después, a la noche... ¿siempre vivís solo en aquel cuartito?

SEBASTIÁN

Sí, siempre (Queda pensativo).

TUCO

(Canta sonriendo) "Cuartito azul"... Je. ¡Sebastiancito, carajo! Las fiestachas que te debés mandar allí, eh.

SEBASTIÁN

(Más reconcentrado) Sí, claro.

TUCO

Por eso... la libertad no se paga con nada. (Intranquilo) Y esos turros que no aparecen. (Más nervioso) Después vienen los líos: que el "fa", que el "mi"... Y no entienden que yo soy casi barítono. Y que lo único que necesito es que me acompañen. Un buen acompañamiento.

SEBASTIÁN

(Triste, ensimismado) Quién sabe no vienen, Tuco.

TUCO

¿Cómo?

SEBASTIÁN

Que quién sabe no vienen.

TUCO

¿Cómo no van a venir! Que tarden un poco no quiere decir que... (Lo mira atentamente)
¿Vos sabés algo?

SEBASTIÁN

(Lucha consigo mismo) No, no, no sé nada. Digo nomás. Podría ser que...

TUCO

(Piensa) De veras. Tenés razón. No lo había pensado. Por Mingo yo pongo las manos en el fuego. Pero a esos turros no los conozco; y quién te dice que le fallaron.

Sebastián va a decir algo pero calla. Tuco sigue pensando.

O fueron esos... (Señala la puerta de entrada)...que no los dejaron entrar.

Sebastián calla nerviosamente. Tuco lo mira y se le ocurre algo. Sebastián.

SEBASTIÁN

Qué.

TUCO

Acompañame vos.

SEBASTIÁN

¿Yo? ¿Con qué?

TUCO

Con guitarra.

SEBASTIÁN

Pero si no sé tocar.

TUCO

Aprendés.

SEBASTIÁN

¿Pero vos sabés el tiempo que se necesita para...?

TUCO

Un curso rápido. Si esperé hasta ahora puedo esperar un poco más. Además con vos sería grandioso. Dale, Sebastián, acompañame.

SEBASTIÁN

Pero es que yo... (Con decisión) Además no puedo, Tuco.

TUCO

Por qué no podés. Si te ponés a aprender...

SEBASTIÁN

Aunque me ponga. (Muestra la mano) Tengo los dedos cortos.

TUCO

Hay guitarras chiquitas; eso no importa. Y es fácil. Escuchá y vas a ver qué fácil. (Tuco imita con las manos como si tocara la guitarra y canta) "Viejo smoking de los tiempos..." (Se acompaña con la supuesta guitarra) "Yin, yin... en que yo también tallaba... yin... yin..."

Sebastián lo mira con una mirada nueva.

(Termina las estrofas y enfrenta a Sebastián) ¿Viste qué fácil? ¿Eh? ¿No es fácil?

SEBASTIÁN

(Accediendo casi) Sí. Pero yo...

TUCO

(Apurándolo).

SEBASTIÁN

(En lucha consigo mismo) No, Tuco, no puedo. Yo... Además quién sabe ya está el repartidor esperándome en el boliche.

TUCO

(Se inmoviliza) Está bien. Está bien. Andate, nomás. Claro. Total... vos ya triunfaste. Los demás que se jodan.

SEBASTIÁN

No es eso, Tuco. Es que...

TUCO

Andate, andate, nomás. (Pausa).

Sebastián lucha consigo mismo y al fin decide irse lentamente. Cuando llega a la puerta se oye la voz de Tuco.

TUCO

Pensaba darte una foto mía, dedicada, con moñito y todo, para que la pusieras ahí en el kiosco. Ahora no te voy a dar un carajo.

SEBASTIÁN

Pero Tuco. Yo...

TUCO

Andate, andate, nomás.

Sebastián camina dudosamente otro paso hacia la puerta pero se detiene otra vez cuando Tuco vuelve a hablarle.

Y no te voy a dar ninguna entrada para que me vayas a ver en vivo a la tele. Te la vas a tener que conseguir vos. Vos mismo te la vas a tener que conseguir. Y sabés cómo se van a matar para conseguir una entrada para verme a mí, ¿no? Van a tener que hacer una cola de tres días. Eso. Y vos de acá. (Un corte de manga) Vas a tener que verme en tu roñoso televisor, si querés verme. Vas a tener que interrumpir una de esas fiestachas que hacés en tu bulín; porque las minas van a querer verme a mí. Y lo único que vos vas a poder decirles es que yo era amigo tuyo. "Era", ¿entendés? "¡Era!" Porque desde ahora podés hacer de cuenta que no te conozco. Y si al salir te cruzás con los de las guitarras... por favor... ¡ni se te ocurra decirles una sola palabra, eh! ¡Ni saludarlos!

SEBASTIÁN

(Desesperado) ¡No van a venir, Tuco!

TUCO

(Lo mira con desprecio) Ah. Ahora sos pesimista, también. Quién lo hubiera dicho. Vos pesimista. Esa no es la manera de hablar de un triunfador, qué querés que te diga.

SEBASTIÁN

¡No hinchés más con eso, Tuco! ¡Yo no soy ningún triunfador! ¿No entendés? ¡Yo no soy ningún triunfador!

TUCO

(Perplejo) Qué. ¿Así que no triunfaste?

SEBASTIÁN

¡No jodas más con eso! Lo único que yo te pido es que no te encierres aquí como... como si encerrándote... ¿Qué ganás con encerrarte, decime? ¿Qué ganás con encerrarte?

TUCO

(Lo mira asombrado) No triunfaste. Y todavía me hablás de libertad.

SEBASTIÁN

Yo no te hablé de nada, Tuco. Yo... Lo único que yo...

TUCO

(Con cierto desprecio) Podrías haber triunfado conmigo. Te lo perdiste.

SEBASTIÁN

Tuco... Yo...

TUCO

No tenés nada que aclarar. Andate, nomás (Empieza a quitarse el smoking. Sebastián se desplaza lenta y desesperadamente hacia la puerta. Tuco lo detiene otra vez).

TUCO

Je. "De motu propio".

SEBASTIÁN

(Volviéndose rápida y ansiosamente) ¿Eh? ¿Cómo?

TUCO

Me dijiste que habías venido "de motu propio". Vos también me jodiste.

SEBASTIÁN

(Apenas) No, Tuco. Lo que yo...

TUCO

Me importa un carajo. Andate, andate nomás.

Vacilante, Sebastián va hasta la puerta, se detiene. Mira cómo Tuco guarda el smoking en la valija. Al fin se detiene.

SEBASTIÁN

¿Me voy, entonces?

Tuco no responde.

Mirá que me voy, eh.

Tuco, después de guardar el smoking, va a la mesita y vierte clara de huevo del jarro a la taza. Vuelve a hacer gárgaras y no oye a Sebastián, que sigue hablando

Yo no tengo la culpa, Tuco. Yo quise ayudarte, nada más. El que te jodió fue el Mingo. Es un hijo de puta. Y vos sos un cantor fenómeno.

Gárgaras más fuertes.

(Sebastián se acerca y grita más fuerte) ¡Escuchame, Tuco! Te digo que yo vine porque quise ayudarte. No te jodí.

Más fuerte las gárgaras.

(Grito más fuerte de Sebastián) ¡Oíme, carajo! ¡Te digo que yo no tengo la culpa!

Tuco se señala el oído como diciendo que no oye.

¡Digo que yo no tengo la culpa... y que siempre pensé que sos un cantor fenómeno! ¡Lo de la televisión es puro grupo pero vos no sos grupo, Tuco, vos no sos grupo!

Tuco va disminuyendo la potencia de sus gárgaras.

¡Sos un cantor fenómeno! ¡Como Gardel! ¡Cantás mejor que nunca! ¡Y te parecés! ¡Claro que te parecés, Tuco! ¡Y si querés... (Toda una rebelión) si querés te acompaño, qué carajo! ¡Hago un curso rápido y te acompaño! ¡Y voy a ser mejor guitarrista que cualquiera de esos turros que el Mingo dijo que iba a mandar y que...! (Calla de repente porque Tuco ya dejó de hacer las gárgaras y lo mira fijo).

Tuco va a la mesita, vierte la clara de huevo en el recipiente y enfrenta a Sebastián.

TUCO
¿Cómo dijiste?

SEBASTIÁN
Que... que yo te acompaño. Hago un... un curso rápido, y... te acompaño, Tuco.

TUCO
¿Seguro?

SEBASTIÁN
Seguro.

TUCO
(Va rápidamente a la valija, saca el smoking, se lo pone y sube al cajón)
Empecemos a ensayar, dale. Agarrá la guitarra.

Sebastián mira alrededor confundido.

TUCO
(Haciendo ademanes como pulsando una guitarra imaginaria) Dale.
Agarrala.

SEBASTIÁN
Ah, sí. (Va junto a Tuco y hace como que pulsa una guitarra) Triiin,
triiin, triiin...

TUCO
Eso. Afinala. Pero nada de "fa", eh. Ya escuchaste el disco. Lo que yo necesito es un
acompañamiento, nada más.

SEBASTIÁN
Vos cantá, Tuco. Cantá que matamos. Dale.

TUCO
Dale. Tocá. (Pone cara con sonrisa de Gardel y prepara su ademán).

Sebastián, feliz, responde con otra sonrisa.

SEBASTIÁN
("Tocando") Triiin, triiin, triii...

TUCO
(Canta) "Viejo smoking de los tiempos... en que yo también tallaba..."
(Y sigue cantando mientras Sebastián lo acompaña entusiasmado).

FIN

MAURICIO KARTUN**JORGE DUBATTI**

Universidad Nacional de Buenos Aires

Mauricio Kartun (San Martín, Provincia de Buenos Aires, 1946) ocupa hoy un lugar central en el teatro argentino por su triple actividad de dramaturgo, maestro de dramaturgos y director. La visión retrospectiva de su obra afirma la vigencia de su poética a través de un cuarto de siglo y se proyecta hacia el futuro. Kartun ya es un clásico del teatro nacional.

Su vínculo con la escena surgió a fines de los sesenta, junto a Augusto Boal y Oscar Fessler, con quienes estudió actuación y dirección. A comienzos de los setenta Kartun dejó el puesto del Mercado de Abasto, en el que trabajaba, para dedicarse a la militancia y el teatro. Empezó a escribir una serie de textos que más tarde decidiría no editar: *Civilización... ¿o barbarie?* (en colaboración con Humberto Rivas, 1974, dir. Armando Corti), *Gente muy así* (1976, Grupo Cumpa) y *El hambre da para todo* (1977). En 1993, en su “Reseña autobiográfica o algo por el estilo”, Kartun resumió esa primera etapa de su escritura como “una dramaturgia de urgencia, que respondía con rapidez periodística” a los estímulos y necesidades de la realidad política y estaba destinada a “eufóricos circuitos barriales”²⁴. En esos años publicó algunas notas sobre cultura popular en la revista *Crisis*²⁵ y compuso las letras de las canciones de *Los hijos de Fierro*, la película de Fernando “Pino” Solanas.

La dictadura lo obligó a interrumpir aquella “dramaturgia de urgencia”. Kartun se inscribió entonces en un taller de escritura dramática dictado por Ricardo Monti, el autor de *Historia tendenciosa de la clase media* y *Una noche con el Sr. Magnus e hijos*. El aprendizaje con Monti le abrió nuevas perspectivas estéticas, que culminaron en la concreción de *Chau Misterix* (1980), *La casita de los viejos* (Teatro Abierto, 1982) y *Cumbia morena cumbia* (Teatro Abierto, 1983), una trilogía de teatro breve donde ya está cifrada nítidamente la identidad de su poética.

En 1987, bajo la dirección de Jaime Kogan, Kartun estrenó su primera obra “larga”, *Pericones*, en el Teatro San Martín. El episodio de acceso al circuito oficial marcó su “consagración” como autor en el campo teatral. Poco antes Kartun inició su labor como formador de dramaturgos.

Con él se forman, hasta el día de hoy, durante dos décadas, decenas de dramaturgos argentinos y extranjeros, entre ellos algunos de los exponentes más destacados de la escena actual de Buenos Aires: Daniel Veronese, Patricia Zangaro, Rafael Spregelburd, Lucía Laragio-

24 M. Kartun, “Reseña autobiográfica o algo por el estilo”, en su *Teatro 2*, Buenos Aires, Corregidor, 1999, pp. 131-139. También en su *Escritos 1975-2001*, Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas, Los Libros del Rojas, 2001, compilación y prólogo a cargo de J. Dubatti, pp. 105-112.

25 Dos de ellas, sobre el Carnaval de Buenos Aires, San La Muerte y San Son, fueron recogidas en el citado *Escritos 1975-2001*, pp. 155-169 y pp. 170-182

ne, Alejandro Tantanian, Federico León, Patricia Suárez, Pedro Sedlinsky... Kartun tiene la extraña capacidad de ayudar a sus discípulos a concretar sus propias poéticas, evita las recetas de “manual”, favorece la singularidad de cada creador²⁶.

En 1988 estrenó *El partener*, y poco antes concretó su primera experiencia como director: *El clásico binomio*, de Rafael Bruzza y Jorge Ricci, con el Equipo de Teatro Llanura, en Santa Fe.

VERSIONES: EL JINETE SIN CABEZA

Por encargo del Teatro Nacional Cervantes, Kartun escribió una adaptación de *Las aves de Aristófanes*, que finalmente llegó a escena en 1991 en el Teatro del Pueblo con dirección de Villanueva Cosse, bajo el título de *Salto al cielo*. Ese mismo año presentó, con gran éxito comercial, *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de los documentos sobre el caso* (dirección de Jaime Kogan), que publicó en versión corregida diez años después de su estreno mundial²⁷. La década del noventa sumó a la trayectoria de Kartun un intenso trabajo como versionista o adaptador: *Corrupción en el palacio de justicia* (1992), de Ugo Betti, para el director Omar Grasso; *Volpone* (1994) de Ben Jonson, y *El pato salvaje* (1996) de Henrik Ibsen, para -y con- el director David Amitín, ambas en el Teatro San Martín. La dramaturgia de adaptación es un género que interesa profundamente a Kartun.

Las nuevas obras de la década plantearon una variante de producción: la escritura en colaboración, de la que nacieron *Lejos de aquí* (1993, con Roberto Cossa) y *La comedia es finita* (con Claudio Gallardou, 1994). A este momento pertenecen también las canciones de *Arlequino* (espectáculo de La Banda de la Risa) y *Aquellos gauchos judíos* (obra de Ricardo Halac y Roberto Cossa). En los noventa Kartun comenzó a publicar su teatro completo, nueva señal de su legitimación²⁸.

La labor pedagógica de Kartun se extendió muy pronto fuera y dentro de la Argentina. Creó junto a Roberto Perinelli la Carrera de Dramaturgia en la Escuela Municipal de Arte Dramático. Empezó a dictar Creación Colectiva en la Escuela Superior de Teatro de la Universidad Nacional del Centro, en Tandil, y la Cátedra de Dramaturgia en la Escuela de Titiriteros del Teatro San Martín. Para el Grupo de Titiriteros del San Martín escribió en 1995 *La leyenda de Robin Hood*, obra para muñecos y actores, en colaboración con Tito Loréface. Avanzados los años noventa dio a conocer dos obras breves: *Como un puñal en las carnes*, estrenada en la Provincia de Buenos Aires²⁹, y *Desde la lona*, incluida en el ciclo

26 Entre sus últimas experiencias como formador de dramaturgos, cabe destacar el volumen *Dramaturgia en banda* (coordinación pedagógica de M. Kartun), publicado por el Instituto Nacional de Teatro en 2004. El tomo reúne obras de Hernán Costa, Mariano Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak, José Montero, Ariel Barchilón, Matías Feldman y Fernanda García Lao.

27 *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de los documentos sobre el caso*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2001.

28 *Teatro I y Teatro II*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, ambos tomos con estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri, publicados respectivamente en 1993 y 1999.

29 Publicada además en la edición española: Teatro de Mauricio Kartun, Madrid, Casa de Améri-

Teatro Nuestro (surgido de la iniciativa del gran actor Carlos Carella), y una pieza extensa: *Rápido nocturno, aire de foxtrot* (estrenada en el Teatro San Martín, en 1998, con dirección de Laura Yusem).

Entre sus últimos trabajos se cuentan las adaptaciones de *Los pequeños burgueses* de Máximo Gorki (Teatro San Martín, 2001), de *El zoo de cristal* de Tennessee Williams y de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare (ambas para la directora Alicia Zanca, en el Teatro Regio y Teatro Alvear, respectivamente en 2003 y 2004), y las piezas originales *El niño argentino* (Beca Antorchas 1999, estrenada en 2006, en el Teatro San Martín), *La Madonnita* (estrenada en 2003 en el Teatro San Martín), *La suerte de la fea* y *El faltadito* (versión de *Las Bacantes* de Eurípides). En 2002 escribió *Perras* con el director Enrique Federman y los actores Néstor Caniglia y Claudio Martínez Bel, experiencia de dramaturgia de la escena, grupal. *Perras* es un texto singularísimo, producto de un sujeto colectivo que integra la investigación, los ensayos, el lenguaje de puesta en escena y los saberes acumulados durante la temporada en cartel³⁰. En 2001 Kartun reunió en el volumen *Escritos*³¹ su producción ensayística. Años de producción fecunda y de múltiples reconocimientos³².

SIGNOS DE IDENTIDAD

El “bombardeo a la red conceptual”, sin embargo, preserva invariantes en la obra de Kartun: el interés por lo popular y por las situaciones en apariencia “menores”, bajo la consigna de que “lo menos es más”; la relación entre hombre y utopía, el tema del deseo como motor de la vida y fundamento de valor de la realidad, los correlatos metafóricos micropolíticos con la Utopía macropolítica; la manifestación de un pensamiento de resistencia antiposmoderna, que mantiene cierta fidelidad a las creencias de los setenta; el trabajo con “lo viejo”.

Kartun dedica muchas horas de su vida a juntar papeles viejos, objetos en desuso, fotografías antiguas de actores y de fiestas de Carnaval. Tiene un archivo documental incalculable, que de alguna manera trasciende en su poética. La poesía de lo viejo y de lo descompuesto atraviesa todo el teatro de Kartun. Su escritura -como dramaturgo y director- es un ejercicio de serendipia, o como él lo llama, “cirujeo cultural”³³: Kartun posee la capacidad de

30 Includo en *Nuevo teatro argentino*, comp. J. Dubatti, Buenos Aires, Interzona, 2003, pp. 115-131.

31 *Escritos 1975-2001* incluye los textos de Kartun sobre dramaturgia y cuestiones teatrales, sobre títeres, sobre su propia producción, los prólogos a la obra de sus alumnos, ensayos sobre cultura popular y sus intervenciones en actos políticos.

32 La relevancia de la obra de Kartun en la cultura argentina se objetiva también en la serie de distinciones que ha obtenido: Primer Premio Nacional de Dramaturgia, María Guerrero, Konex de Platino, Trinidad Guevara, Fondo Nacional de las Artes, Asociación de Cronistas del Espectáculo, Prensario, Argentores, Teatro del Mundo (UBA), Clarín, entre otros muchos.

33 M. Kartun, *Escritos 1975-2001*, passim. Al respecto, Jorge Dubatti, “Apéndice” en M. Kartun, *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2001, pp. 129-165. También “Mauricio Kartun: dramaturgo, docente y coleccionista de ‘vie-

descubrir tesoros donde otros solo encuentran desperdicios, basura, materiales olvidables y despreciables. Su dramaturgia se conecta así con una vasta tradición simbólica argentina: la que explota la “riqueza de la pobreza”, variante nacional del minimalismo (que se remonta al trabajo con el “desierto” en Echeverría y Sarmiento) y que lo emparenta con la resiliencia, con la capacidad de construcción en tiempos de adversidad, con el don de “hacer de necesidad virtud”. La serendipia de Kartun nos hace descubrir maravillas donde parecía no haber nada. Éramos ricos y nos creíamos indigentes. Nuevamente este elemento funciona en la orgánica de todos los niveles textuales de la dramaturgia y de la puesta en escena: las viejas palabras, las viejas costumbres, los viejos objetos, los viejos espacios, y también el viejo teatro, la vieja literatura, las viejas manifestaciones del arte popular. Hay en Kartun una pasión por lo retro, por la estilización presente de los lenguajes del pasado, a su manera una forma de honrar y mantener viva la memoria de lo muerto.

“Creo que la estética es el lugar donde de manera más obscena exhibimos los creadores los signos de nuestra identidad”, señaló Kartun al referirse a *El partener*. Ciertamente, Kartun encuentra en su poética teatral una manera de pensar, o de buscar, una identidad de lo argentino, más específicamente del área rioplatense. Su poética se autodefine como metáfora epistemológica de nuestra identidad cultural: una metáfora que cifra una manera de estar en el mundo y concebirlo. Kartun destacó esa voluntad de identidad estética en una temprana entrevista³⁴, casi a la manera de un programa de investigación permanente de la estética como una política de existencia para lo nacional. Poética teatral de mezcla y cruces de la cultura alta y la baja, que no reivindica ninguna homogeneidad, que recupera las tradiciones populares locales y transforma la experiencia cotidiana del pasado y del hombre común en poesía, que extiende a su propia naturaleza esa identidad arltiana de “atorrante y metafísica”, que preserva el espíritu originario de la lucha política, la utopía y la resistencia -aunque más no sea encarnados en metáforas minimalistas- frente a una realidad adversa que reclama nuevas construcciones. Una poética que no se limita a ser “tradicionalmente receptora” de las poéticas europeas y norteamericanas y reivindica el propio deseo, la realidad de la propia experiencia³⁵, *Un teatro bastardo*.

Práctica de la rebeldía y la insubordinación a las estructuras de la cultura alta extranjera, trabajo en el borde, en el mestizaje. No en vano Kartun rescata como la fundación de un teatro identitario nacional el *Juan Moreira* tosco y circense de Eduardo Gutiérrez y José Podestá y a partir de aquella “hibridez fundacional” la aparición de “nuevas mezclas”: el grotesco criollo, la escena nativa, el teatro anarquista, la revista porteña, el teatro judío, hasta

jos papeles”, Revista *Teatro/CELCIT*, n. 19- 20 (setiembre 2001), soporte electrónico www.celcit.org.ar

34 J. Dubatti, “El teatro de Mauricio Kartun: identidad y utopía”, en Mauricio Kartun, *Teatro*, Buenos Aires, Corregidor, 1993, pp. 279-286.

35 M. Kartun, “El aporte de América Latina al teatro del siglo xx”, en su *Escritos 1975-2001*, ed. cit., p. 76.

llegar a “nosotros, los dramaturgos contemporáneos argentinos” empeñados en generar “una estética propia que intenta no parecerse a ninguna” (*Escritos*, p. 82). Acaso sea esta última la definición más precisa para los dramas de Mauricio Kartun.

Bibliografía:

Teatro I y Teatro II, Ediciones Corregidor, con estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri, respectivamente en 1993 y 1999.

Teatro, Madrid, Casa de América, 1999.

Escritos 1975-2001, Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas, Los Libros del Rojas, 2001, compilación y prólogo a cargo de J. Dubatti. Contiene la producción ensayística y los metatextos de Kartun, así como su “Reseña autobiográfica o algo por el estilo”.

Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de los documentos sobre el caso, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2001, estudio postliminar de Jorge Dubatti.

La Madonnita, compilación y edición a cargo de J. Dubatti, Buenos Aires, Atuel, Biblioteca del Espectador, 2005.

Escritos 1975-2005, Buenos Aires, Colihue, Col. Praxis Teatral, 2006. Nueva edición, corregida y ampliada de la producción ensayística y los metatextos. Actualiza la “Reseña autobiográfica o algo por el estilo” hasta el 2005 y suma quince textos nuevos.

Teatro, Buenos Aires, Losada, Col. Gran Teatro, 2006, estudio preliminar de J. Dubatti.

El Niño Argentino, compilación y edición a cargo de J. Dubatti, Buenos Aires, Atuel, Biblioteca del Espectador, 2007.

LA CASITA DE LOS VIEJOS

MAURICIO KARTUN

PERSONAJES: M (3) / F (4):

RUBÉN

POCHA

POROTA

RUBENCITO

ROSA

MADRE

PADRE

Una vereda en la noche. Verano. La escena alumbrada apenas por la luz que se filtra entre las persianas entreabiertas. En una radio lejana el relato borroso de un partido de fútbol. Sentado en el umbral de un pasillo profundo y oscuro, Rubencito, come lentamente -una tras otra- uvas peladas que saca de un vaso. Tiene diez años. Flaco. Anteojos. Retraído. Tenso. A un lado Rubén, un sesentón de aspecto abatido observa todo con gesto lento. Un portafolios destartalado y un traje brillante ya de tanto uso. Esas ropas deslucidas -sin embargo- las únicas de corte contemporáneo, en contraste con el resto de los personajes que sugiere la de los cincuenta. Se acerca despaciosamente a Rubencito y se detiene a unos pasos del chico. Rubén observa en lo profundo del pasillo y como si algo les hubiera dado vida estallan dese allí unas risas contenidas. Rubencito se agita, inquieto, sin querer girar la cabeza. Rubén se estremece en un gesto, a su vez, con el que pareciera querer detener lo inexorable.

RUBÉN

No quería...

POCHA

(Desde su escondite) ¡El Rubén se come la fruta...! (Risas y cuchicheos).

POROTA

(Igual) ¡Se la come sin cáscara...! (Vuelven a reír).

RUBENCITO

(Gira apenas la cabeza hacia atrás) ¡Siguen escorchando, voy y cuento...! (Más risas).

RUBÉN

(De pronto) Si vos no las dejaras... A las vecinas, digo... Si vos no las...

RUBENCITO

(Oscuro) Son dos...

RUBÉN

Pero vos sos un... un... hombrecito, ¿no? Y...

RUBENCITO

Son más grandes...

RUBÉN

Igual... no tienen por qué... Yo... Vos dirás por qué... Vos no sabés pero yo soy...

RUBENCITO

Sé.

RUBÉN

Claro... Claro... Cómo no vas a saber si...

POCHA

(Siempre entre las sombras) ¡Volvió la visita! ¡Volvió la visita!

RUBÉN

Empiezan de nuevo... ¿Mamita está adentro...?

RUBENCITO

Lavando los platos...

RUBÉN

Decile.

RUBENCITO

Voy.

RUBÉN

Que hay visitas, decile...

RUBENCITO

¿De parte de quién...?

RUBÉN

Dijiste que sabías.

RUBENCITO

Sí. Pero ahora no sé más.

RUBÉN

Decile así... Ella sabe. Decile así: "hay visitas...". (Rubencito obedece. Rubén toma el vaso, lo observa con melancólica fruición, y comienza a comer las últimas uvas mientras trata de espiar el interior de la casa).

Del pasillo de entrada salen finalmente Pocha y Porota tienen 13 y 15 años. Porota es linda y gorda. Pocha es flaca y fea. Porota es simpática. Pocha es sensual. Ambas se mueven con nerviosos, tontos, gestos de adolescente.

POCHA

El Rubén se chupa las guindas... (Estallan en una risa cómplice).

RUBÉN

No... No...Son uvas...

POROTA

Claro... porque las tiene más chiquitas.

RUBÉN

(Parece perderse en la evocación) Uvas peladas... Remojadas en vino. Me las preparaba mamá y yo salía a comerlas a la puerta. Me sentaba aquí a mirar pasar los tranvías y me comía una atrás de otra...

POCHA

A mí me gusta más la banana...

POROTA

A mí la banana con... con huevos.

POCHA

¿Vos novia no tenés?

RUBÉN

(Tocado) Novia... No...Ya no.

POROTA

Porque todavía es muy chiquito...

POCHA

Pero después...

POROTA

...cuando le crezca...

POCHA

¡Va a ser novio mío...!

POROTA

¡Mío! (Largan su carcajada al unísono).

POCHA

¿No le habrá crecido ya...?

POROTA

Dale, que no viene nadie.

POCHA

Mostrame...

RUBÉN

No, yo...

POROTA

¡Dale mostrá!

Rubén acorralado se cubre con el portafolios.

POCHA

Siempre sos el mismo tonto... ¡Si no mostrás te palpo!

POROTA

¡Gente...!

Se recomponen. Disimulan. Por el pasillo aparece Doña Rosa, su madre. Tiene ojos grandes, como de lechuza, y un bigote tupido que le oculta casi la comisura de los labios.

ROSA

¡Pocha... Porota...! ¡Adentro! ¿Qué desea, caballero...?

POCHA

¡Mamá!... Es la visita...

ROSA

¿El nene?

RUBÉN

El nene...

ROSA

¡Cosa bárbara...! ¿Pero cuántos años...?

RUBÉN

Sesenta y... dos, casi.

ROSA

¡Ay Dios mío cómo pasa el tiempo...!

RUBÉN

Lo tuve que pensar... Qué cosa... Antes nunca... tener que...

ROSA

Sesenta y uno, claro... tres menos que mi Porota...

POROTA

Y de Virgo como yo. Dos gotas de agua el carácter nuestro.

ROSA

La última vez que te vi... ¿Qué hará...? Acababas de cumplir sesenta y cinco, que te habías dejado la barba hasta acá. Canosa la barba, diez años más te hacía. Un anciano, dicho con todo respeto. Después tengo como una imagen... ¿a los diecisiete te vi...? ¿Para la muerte de Eva, fue? (Haciendo memoria) Y que yo me acuerde... ¡Miento! ¡A los cuarenta y seis viniste! ¡El día de la tormenta de mi santo! (A las hijas) ¡Aprendan ustedes, desamoradas... vean cómo un buen hijo vuelve siempre a la casita de los viejos!

RUBÉN

Vuelvo bastante...

ROSA

Puede que a veces no me veas porque estoy adentro. Soy de salir poco, no como una callejera que no quiero mirar. Pero estoy. Vos estate tranquilo que yo siempre estoy.

POROTA

¡Vos de chico eras uno...!

ROSA

Sabés que se me casaron las dos ¿no...?

Rubén parece buscar algo, muy lejano, en la memoria.

POROTA

Yo con Osvaldo Rompehuesos.

POCHA

Yo con el 15 de la 143...

RUBÉN

El 15...no, no me acuerdo del 15... (Vuela. Se ilumina) ¡Me acuerdo, sí, del flaquito de pelo crespo...!

POROTA

¡El 28!

RUBÉN

Bigote anchoíta... Parecía... Parecía, decíamos...

ROSA

Desfile de hormigas...

RUBÉN

¡Desfile de hormigas...! Así le decíamos...

ROSA

Desfile de hormigas, sí el 28...con ese anduvo, pero no me gustaba, era muy informal...

POCHA

Me decía que salía de cabecera y diez, eran menos cinco y todavía no había pasado...

POROTA

Después anduvo con el 19 de la 78...

ROSA

¡Ese sí me gustaba...!

POCHA

¡¿Otra vez, mamá?!

ROSA

¡Otra vez mamá, otra vez mamá! ¡Pero terminó de patrón del 22 de la 176 y en el año 65 llegó a comprar medio 12 de la 111!

RUBÉN

¿Y Rompehuesos...?

POROTA

Se me fue...

ROSA

Ese tampoco me gustaba, le dejó el hijo y se fue. (Un tiempo) Que va'hacer... no tuvieron suerte, pobrecitas... (Un tiempo. Buscando la manera de decirlo) Lo que sí... no sé si te enteraste... la que fallecí fui yo...

RUBÉN

(Se toca en un gesto leve la cabeza. Para sí) También...

ROSA

Sí... El cuatro del mes que viene se cumplen diez años...

RUBÉN

La veo en las mañanas de invierno, colorada... Lavando la vereda como una máquina... No me...

ROSA

Y... (A las chicas) los disgustos...

POROTA

Se me fue en los brazos...

POCHA

Estábamos cenando aquí... La casualidad que el 15 estaba conmigo, porque había mandado la unidad a chapa y pintura...

ROSA

No tuvieron ni tiempo de moverme, me descompose y al ratito fallecí... (Entra Rubencito).

RUBÉN

¿Le dijiste...?

RUBENCITO

(Descubre el vaso vacío) ¿Y las uvas?

RUBÉN

Quedaban dos... Pensé que no las...

RUBENCITO

¡Él se comió las uvas mías...!

RUBÉN

En la heladera hay más... Siempre hay más...

RUBENCITO

Están sin pelar...

RUBÉN

¿Le dijiste...?

RUBENCITO

Está en el baño.

RUBÉN

¿Y no le podías decir igual...?

RUBENCITO

No.

RUBÉN

¿Y a papá...?

RUBENCITO

Está escuchando el partido...

RUBÉN

Pero si siempre, el partido... ¿No le dijiste...?

RUBENCITO

No.

RUBÉN

¡Pero sos boludo, pibe, o te...!

Rubencito, con infantil resignación da media vuelta para salir. Rubén, arrepentido, lo toma de un brazo y lo atrae hacia sí.

RUBÉN

No... No... No quiero... Siempre termino... (Lo abraza en silencio).

Rubencito se deja hacer.

ROSA

¿A que no sabés quién es...?

RUBÉN

Sabe...

POROTA

Sos vos, tonto... no aprendés más... siempre vuelve y nunca te reconocés...

RUBENCITO

Sé.

ROSA

¡Sos vos...! ¡Más grande...!

POCHA

Con la bananita crecida...

POROTA

Con las guinditas más duras...

ROSA

Nunca te reconoce, pobrecito...

Por la puerta aparece la madre de Rubén. Una mujer joven, atractiva con su enagua sedosa, y sobre unos tacos puestos a las apuradas.

MADRE

(Lánguida) Rubén...

RUBÉN

Buenas noches...

MADRE

Buenas...

POROTA

Ella tampoco lo reconoce...

POCHA

Es que esta vez está muy cambiado... ¿Avejentado esta vuelta, no?

POROTA

Los disgustos: es cuando lo dejó la señora...

ROSA

(A la madre) Mírelo bien...

POCHA

(A Rubén). Ponete más a la luz...

ROSA

¡Es Rubén a los sesenta y uno, señora...!

POROTA

Casi sesenta y dos...

POCHA

Cuando lo dejó... (Un codazo de Porota la hace callar).

MADRE

(Molesta pero disimulando. Asiente con la cabeza) ¿Qué tal? Hace tiempo que no venías... (Pausa. Transición) ¿Qué hiciste ahora...?

RUBÉN

Nada... pasaba por acá... y como hace tanto tiempo que no veo la casa... Me parece que en el fondo, al final soy un... un... melancólico que... que... Si no lo tomás a mal... (Pausa. Confiesa cabizbajo) Se fue.

MADRE

Ahá.

RUBÉN

Me separé de... Me dijo que esta vez no volvía. Que no me aguantaba más...

MADRE

(Queda un largo instante pensativa. Da media vuelta) Voy a preguntarle a papá.

Entra en el living de la casa, que se ilumina tras la pared del frente. Recostado sobre un sillón, el padre escucha una vieja radio. Los pies descalzos sobre el apoyabrazos. Pantalón pijama y camiseta. Sobre la mesa restos de la cena, una botella de vino y un sifón verde.

MADRE

(En voz baja. Respetuosamente, como para no molestar) Papi...

PADRE

(Duro) ¿Eh...?

MADRE

Volvió... dice si no puede pasar...

PADRE

¿Para...?

MADRE

Lo dejó Estela...

PADRE

¡Putá madre...! ¿No puede venir de día...?

MADRE

Me da no sé qué... está ahí afuera...

PADRE

Estoy escuchando el partido... que venga mañana de día...

MADRE

(Incómoda) No sé... ¿qué hago?, le digo que estás descompuesto...

PADRE

(Se sienta en el sillón resoplando) ¡Alcanzame las chancletas, querés!

Ella obedece. Pide con una seña que lo haga pasar. Entra Rubén. Saluda tímidamente con la cabeza y permanece extasiado mirando a su alrededor. Tras él, entra Rubencito que se recluye en un sillón. Por la puerta se asoman, una sobre otra, las cabezas de Rosa, Pocha y Porota.

(Seco) Adelante...

RUBÉN

Volví... (Sonríe forzado. Pasa suavemente la mano por el tapizado de un sillón. Va hasta una pequeña biblioteca abarrotada de chucherías a las que empieza a recorrer una a una emocionado) Hace tiempo que no venía, ¿no?

PADRE

No tanto (Se interesa de pronto por una jugada del partido).

RUBÉN

(Mira conmovido a su padre) Papá.

PADRE

Sí. Papá.

RUBÉN

El pijama que te quedaba cortito y el sifón verde...

PADRE

(Se pega a la radio desorbitado) ¡Gol, carajo! ¡Gool!

RUBÉN

El gol de Chacarita contra Tigre... Vuelvo siempre... vaya a saber por qué, pero vuelvo siempre...

PADRE

(Sorpresiva transición) Yo sí sé... yo sí sé...

RUBÉN

(Distraído, golpea con el codo un jarrón, que cae al suelo con estrépito)
¡Perdón...! (Se arrodilla a juntar los pedazos).

PADRE

Lo hizo otra vez, nomás...

MADRE

Yo ya no le digo más nada... Así: todo el día.

PADRE

En fin... (Como aprestándose a iniciar un tedioso trabajo) Venga para acá...

RUBÉN

Disculpame... Yo no quería...

PADRE

Venga para acá, carajo. ¿Dónde mierda se cree que está...? ¿En un chiquero, está...?

RUBÉN

Se me cayó...

PADRE

No quiero escuchar más quejas de tu madre, ¿entendiste...? ¡Ya me tienen podrido! ¿Quién sorete soy yo acá, eh...? (Sacándose el cinturón) ¡Contestame carajo...! (Cambia una mirada de complicidad con la madre).

MADRE

(Conciliadora) Dejalo, papi...

PADRE

¡Vos no te metás...!

Rosa y sus hijas, entran entusiasmadas por el espectáculo.

¡Contestame o te doy con la hebilla...!

Rubén retrocede asustado. Rubencito se para sobre el sillón.

MADRE

Bueno, ahora ya está...

PADRE

¡Un carajo está! ¡Sesenta y uno casi sesenta y dos, Dios mío! ¡Pasan los años, pasan los años, y este chico siempre igual!

MADRE

Tiene razón, Rubén... ¡Rubén, a vos se te habló! Papá tiene razón... a tu edad ya podías haber cambiado... qué sé yo... ser alguien...

PADRE

(A Rubencito, por Rubén) ¡Y vos seguí así que mirá cómo vas a terminar!

RUBENCITO

¿Y yo qué hice...?

MADRE

(Una sonora bofetada en la boca) ¡Contestá de nuevo, ¿a ver?! ¡Vos también ya podrías ser alguien!

PADRE

(A Rubencito) ¡Al solfeo! ¡Tiene mucho que solfear esa manito para recibirse de don nadie!

Rubencito, en un rincón comienza mecánicamente con sus ejercicios.

RUBÉN

(Reacciona tímidamente) Un señor de la radio me dijo que si le llevo las partituras... A lo mejor... Tantas músicas tengo que nunca... Lo conozco de cobrarle la cuota del club, al señor. (Muestra el portafolios) Me dieron la cobranza de las mensualidades... No será una

gran cosa pero en esta época...

PADRE

Trabajo de lástima... No, si el que nació para pulgada...

RUBÉN

Mejor me voy...

PADRE

¿Adónde vas...?!

RUBÉN

Afuera... No sé por qué siempre tengo que estar volviendo y... Me voy...

PADRE

Hoy no hay salida... Se queda aquí adentro y se jode...

MADRE

Bueno, papi, dejalo... hasta la puerta nomás.

PADRE

Nada. Hoy no hay salida.

MADRE

Un rato... hasta la hora de dormir...

PADRE

¡Dije no, y es no! Se acabó. Yo sé lo que está buscando... y lo va a conseguir: ¡Al baño, con tranca, con todos los demás...!

Rubén y Rubencito se estremecen.

RUBÉN

Por favor... esta vez no... Papito.

MADRE

(A Rubén, aparte) Como merecido, lo tendrías bien merecido... eso no se hace...

RUBÉN

Fue sin querer... lo toqué con el codo y...

MADRE

No digo el jarrón... Los matrimonios... se supone que son para siempre.

RUBÉN

Bueno... A lo mejor... por un tiempito, y...

PADRE

“Por un tiempito...”: y la otra se le tomó el trolebús.

RUBÉN

Irse se fue pero en realidad...

El padre concentrado ahora en la radio, interrumpe chistando para que hablen más bajo. Rubén obedece.

No sé... estoy confundido... Veinticinco años casi... necesitaría pensar...

POROTA

Pensar, pensar... si yo hubiera pensado cuando me dejó Rompehuesos, me hubiera tirado bajo el tren...

MADRE

Esas cosas no se piensan, sabés... vos tenés mucho que aprender todavía... ¿Viste que tu padre pensara alguna vez, eh? A mí, ¿me viste pensar...? Decí...

El padre vuelve a chistar.

...y ya doce años que estamos juntos... con una criaturita consentida que es el sol de la casa, y nunca ni un sí ni un no... preguntale a los demás qué opinan.

ROSA

A mí, señora, me pone en un compromiso...

El padre chista nuevamente.

MADRE

(En voz baja) Preguntá en el club. Preguntá en el Rotary... Doce años de casados y siempre como dos novios... y no necesitamos pensar para eso, Rubén... necesitamos tiempo... con el tiempo vinieron los hijos, y con el tiempo viene el amor.

Otro chistido más.

Lo que hace falta, es una mujer decente como yo y un hombre seguro de sí mismo como tu padre...

PADRE

(Gritando) ¡Pero quién mierda soy yo...! ¡Quién bosta soy, que no puedo escuchar tranquilo la radio en mi casa...! ¡¿Una cagada soy...?!

MADRE

Bueno, papi, calmate... el chico tiene problemitas.

PADRE

¡Yo también tengo problemitas y me los como bien comidos! ¡No los ando contando por ahí...! ¡Me los meto para adentro! ¡Me los trago... aunque me dé la acidez... aunque me dé la úlcera... no necesito andar pidiendo la escupidera por'ái...! ¡Me trago el veneno, no como otros...!

RUBÉN

Anoche nomás fue... Qué me iba yo a... Veinticinco años con ella; los chicos... Estoy confundido...

PADRE

Por pensar... no hay que pensar.

RUBÉN

No lo puedo evitar...

PADRE

Entonces joderse... pensó: se jodió... ¡El sábado no vas al balneario!

RUBÉN

Pero...

PADRE

Pero nada... ¡Y se calla! (Vuelve a escuchar el partido. Tiempo).

POCHA

Si en cada discusión con el 15 yo pensara en separarme, hoy estaría sola como un hongo... (Silencio tenso).

PADRE

(Volviendo a la carga) ¡No hay caso...! ¡No aprende! ¡¿Será posible carajo, que siempre vuelva llorando?! ¿Cuándo se va a hacer hombrecito? ¿Se va a pasar la vida volviendo aquí...? ¡¿Cuántas veces por año...?! Se terminó... no quiero... ¡No soporto que me moje el felpudo con las lágrimas...! ¡Que a los veinticuatro largó los estudios para dedicarse a la bendita música esa! ¡El artista...! Que a los treinta y dos lo echan en el ministerio por inútil... ¡¿Para qué le conseguí la recomendación!? Que a los cincuenta la interna a esta

pobre madre en una de esas casas para viejitos...

MADRE

No importa, papi, yo me arreglo en cualquier lado...

PADRE

...Lo mismo siempre: ¡Ahora que se separa! ¡Basta, me cansó...!

ROSA

No es por meterme, ¿no?, pero en los últimos años vino menos...

RUBÉN

Estaré madurando...

PADRE

¡Madurando un soto! Es el intervalo... El año que viene te ponés peor... Dejás la changuita esta del club por un trabajo en la radio que te dura un mes; una musiquita de esas que haces la estrena un cantor de cantina y la chiflan hasta los pinches de la cocina... ¡Tu hija con tal de no vivir con vos se escapa a Entre Ríos con un tipo veinte años mayor...! ¡Bah!

MADRE

Viejo, que está el chico...

ROSA

Déjelo, señora... que se vaya haciendo a las cosas tristes de la vida...

MADRE

Para eso le va a sobrar tiempo... (Por Rubén). ...no sea caso que después el grandulón venga a decir que fue por falta de educación.

POCHA

Sería un desagradecido, señora. Basta mirar al nene, para ver lo caballero que es...

Rubencito halagado se para en el sillón. Mecánicamente la madre lo baja de un feroz cachetazo.

MADRE

¡Ensuciame los almohadones, a ver...! ¡Probá de nuevo...! ¡Solfeo!

Rubencito obediente se escabulle temeroso tras el sillón, donde continúa su rutina.

¡Y tapate los oídos, que estas cosas no son para vos! (A Rubén) ¡¿Cómo se llama la otra?!

RUBÉN

¿Quién...?

MADRE

La otra... la nueva... Si tu mujer se puso así loca es por que habrá una...

RUBÉN

No hay otra...

PADRE

¡Pero de que otra le hablás, si encima seguro el cornudo es él...!

RUBÉN

No... Tampoco...

MADRE

¿Y cómo sabés...?

RUBÉN

Esas cosas se saben... Bueno... creo... Una mujer grande, de su edad...

PADRE

¡Ja!

POROTA

¿Sabés lo qué, Rubencito...? En nombre de la amistad que nos ha unido desde chicos, aceptá estos tres consejos que aprendí por experiencia propia: Primero: desconfiá... segundo: desconfiá... y tercero: volvé a desconfiar...

ROSA

Mirá si lo sabrá esta, querido, que Rompehuesos se le fue con la sobrina política.

POCHA

¡Un enfermo era...! ¡Hasta conmigo se tiró!

POROTA

Mamá y yo nunca nos enteramos...

ROSA

La Pocha nunca contó nada para no hacernos sufrir...

MADRE

(A Rubén) Yo no me quiero meter, Rubencito... tu mujer fue muy buena y yo la quise mucho

pero... ¿la verdad? Siempre me pareció que tenía demasiados pajaritos en la cabeza...

RUBÉN

¡Mamita, vos no...!

MADRE

Yo te digo nomás... a lo mejor me equivoco... Dios quiera... pero difícil...

RUBÉN

La querías. Me lo dijiste siempre... Tantos años...

MADRE

Si era buena para vos...

RUBÉN

Decías que era... educada... qué se yo...

MADRE

No, si educación no le faltaba, no es eso... y los primeros años parecía cariñosa... pero cuando tu pobre padre falleció, mostró la hilacha... no se dio cuenta lo sola que yo estaba... me tenía celos... mirá, no quiero hablar... dejalo así.

PADRE

Cinco meses estuve internado antes de morir... Cinco meses, y no fue capaz de darle una mano a tu madre...

MADRE

Jamás se ofreció ni a enjuagar un papagayo...

RUBÉN

Estaba embarazada de la Olguita... nació dos meses después de tu entierro...

PADRE

No es excusa... Si hubiera ayudado a tu madre, a lo mejor yo llegaba a conocer a mi nieta...

RUBÉN

No podés decir eso...

MADRE

Secota. Como si yo no existiera... Te creés que no sé que te llenaba la cabeza para que me internés en la residencia que estoy ahora...

RUBÉN

¡Eso no es justo...!

PADRE

¡Justicia dice el chico! ¡Y qué sabe ella de justicia, si se va sin pensar en los hijos!

RUBÉN

Basta... eso no lo podés decir... Estela era una mujer... una mujer... ¡No vine a escuchar eso!

PADRE

¿Ah sí...? ¿Y a qué viniste...?

RUBÉN

(Gritando) ¡No sé! ¡No lo puedo...! ¡Vuelvo... vuelvo siempre!

Se escuchan ayes y golpes que provienen del baño.

MADRE

¡Che, che, che... Nada de gritos aquí! ¿eh?... ¡Mirá lo que conseguiste...! Se ponen nerviosos, empiezan a golpear... ¿Y quién los aguanta después? ¡Una!

RUBÉN

Me quiero ir...

ROSA

¡Ja...! Las pretensiones del niño... Miren el escándalo que armó y ahora se quiere ir...

Rubén va hacia la puerta de entrada, que está abierta de par en par, e intenta decidirse infructuosamente.

PADRE

Está cerrada... (Adelantándose a sus intenciones) La ventana que da al patiecito también está cerrada.

RUBÉN

¡Quiero salir! (Se para frente a la puerta sin atreverse a trasponerla).

PADRE

Nada. De aquí no se mueve. Tres semanas sin postre. Y ahora: al baño sin cenar. Con los demás... Hasta que aprenda.

RUBÉN

No... Esta vez no...

PADRE

Vos te lo buscaste...

RUBÉN

Yo no busqué nada... ¡Me quiero ir...! (Más fuerte) ¡Me quiero ir!

Aumentan los lamentos en el baño.

(Grita). ¡Quiero salir! (Rubén parado frente a la puerta abierta).

Todos aguardan expectantes, Rubén los mira. Mira la puerta. Parece decidirse a salir, pero se vuelve finalmente derrotado. Todos respiran aliviados y vuelven con más ánimo a su rol de verdugos.

(Rubén es ahora una piltrafa. Lastimoso) Quisiera salir...

PADRE

¡Se acabó! ¡Que tanto alegato para matar un gato! He dicho al baño y es al baño. Al fin y al cabo soy tu padre o quién carajo soy. (Remedando a Rubén) “Quiero salir... quiero salir...”

¡Todos quieren salir! Pero de ahí no se mueven hasta que no cambien... ¡Aunque se mueran ahí adentro...! ¡Aunque rompan todo el baño! ¡Aunque sean tantos que se pisoteen entre ellos! ¡Acá el que no cambia no sale...! ¿Te acordás la primera vez...? Tenías ocho años, le ensuciaste la pollera a tía Pirucha... ¿Para una Navidad fue...? Para una Navidad... Nunca te disculpaste... Todavía estás ahí adentro. ¿Y cuando no quisiste ir más a la Pitman?... ¡Al señor no le gustaba la taquidactilografía...! ¡Muerto de frío! ¡Ahí estás todavía! ¿Y cuando te encontré toqueteándote...? ¿No se arrepiente...? ¿No sale...! El puñete rito... ese es el más calladito de todos... se pasa los días acurrucado entre el bidé y la bañadera mirándose las manos, coloradas de tanto cinturónazo... Y cuando repetiste el año, burro. Y cuando te agarré fumando en la vereda del club. Todos están ahí. Estás a los treinta cuando dejaste de hacer horas extras en el ministerio para componer tus porquerías, y a los cincuenta y cuatro cuando hipotecaste esta casa, endeudado hasta la cabeza por hacerte el artista. Están todos... Al principio por la fuerza, no te lo voy a negar... ¡Te rebelabas! No querías. Se rompían las uñas rascando la madera... Había que poner la cómoda contra la puerta para que no se escaparan... Pero después te fuiste acostumbrando... los años no vienen solos... todavía tenés bríos... pero pasan... se curan los bríos... (Iluminado) Sé que al final dejarán de golpear... Sé que algún día podré dejar la puerta abierta, para que salgan a revolotear un rato por la cocina como mis pajaritos jauleros... (Con cierta extraña ternura) En el fondo, nene, sabés que cuando nos necesites, siempre estará aquí la casita de los viejos. (Rubén, tocado, desiste).

Permanece abatido. Pausa larga) Así está bien, Rubencito... sin violencia... ¿Para qué...? Las cosas son como son y uno no es nadie para cambiarlas... yo ya morí hace tiempo...

dejame vivir tranquilo. Tu madre todavía vive... Permitile morir en paz. (Con suavidad)
Vamos, hijo... ya son como las diez y está por empezar el segundo tiempo. Vamos... al
baño sin cenar...

*Rubén va hasta la puerta del baño que la madre abre apenas. Con un gesto le indica a
Rubén que entre. Cierra. Se escucha el timbre de la puerta de entrada. El padre detiene a
la madre con un gesto.*

No cierres todavía... no vale la pena... ahí está de nuevo...

MADRE

Este hijito mío que no cambia más... (Abraza a Rubencito y le besa la cabeza).

PADRE

...A los diecinueve, por'ái...

MADRE

Los treinta y ocho. Que se enamoró de la mujer del primo...

PADRE

¡Cabeza fresca...! Caliente como un loco por esa chirusa, y ni a decírselo se animó... En
fin... está visto que esta noche tampoco me deja escuchar el partido...

El timbre vuelve insistente. El padre señala apenas la puerta a las vecinas.

POROTA

¡Ojalá sea a los diecinueve!

POCHA

¡Toda la vida! Estaba rico... Existencialista... Una polera con un cuello por acá...

POROTA

(Saliendo) Se había dejado la barbita esa...

*La madre repone en el estante el jarrón que habrá de romperse. Van bajando las luces.
Rubencito abre la heladera que lo ilumina apenas con su lámpara interior. Saca su vaso con
uvas y comienza a comerlas morosamente. Mira hacia la puerta de calle para salir cuando
la penumbra, finalmente, inunda todo.*

FIN

VERSION 2001

RICARDO MONTI

JORGE DUBATTI

Universidad Nacional de Buenos Aires

Ricardo Monti nació en Buenos Aires en 1944. Es autor de una producción dramática ceñida en cantidad y relevante en calidad. Monti concibe la dramaturgia como una práctica poético-literaria en el sentido tradicional -“literatura dramática”- y se toma extensos períodos para la escritura de sus textos³⁶. Cursó estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y tiene obra literaria no teatral, aún inédita. Desde fines de los años setenta Monti se convirtió en un importante maestro de dramaturgia, con quien se han formado entre otros Mauricio Kartun, Eduardo Rovner, Víctor Winer, Eduardo Pogoriles, Mario Cura y Juan Carlos Badillo.

Su primera pieza, *Una noche con el Sr. Magnus e Hijos*, surgió de la adaptación de una novela de Monti -nunca dada a conocer- y fue estrenada en 1970 por el Grupo Laboratorio, primero en Neuquén (capital de la provincia argentina homónima) y más tarde en Buenos Aires. En su despiadada crítica a la burguesía, sostenida por una poética expresionista, se advierte la vinculación del primer teatro de Monti con el fundamento de valor de la “revolución” de izquierda. Esta pieza marcó la inmediata consagración de Monti en el campo teatral de Buenos Aires: obtuvo los premios “Pilar de Luzarreta” otorgado por Argentores a autores noveles y el “Sixto Pondal Ríos” de la Fundación Odol.

A partir de 1971 Monti se vincula con el grupo de teatro independiente del Teatro Payró, liderado por Jaime Kogan, quien le estrenará ese año *Historia tendenciosa de la clase media argentina*. En esta obra Monti recurre al procedimiento de la alegoría -de origen medieval- en función nuevamente de un teatro político de izquierda. A la escritura dramática tradicional suma las “implosiones”, momentos del texto de expresionismo subjetivo en los que incorpora materiales ficcionales surgidos en las improvisaciones de los actores. De 1973 a 1975 colabora para el cine argentino con la escritura de guiones (*Copsi*, *Saverio el cruel* e *Informe sobre Ciegos*).

En 1977 Jaime Kogan dirige con el Equipo Teatro Payró la tercera pieza de Monti, *Visita*, que le valdrá el Premio “Carlos Arniches” (España). *Visita* es sin duda el texto más complejo de Monti: el teatro político explícito de *Una noche... e Historia tendenciosa...* parece desplazado por el simbolismo y una singular apropiación del legado de la vanguardia surrealista. En 1980, el mismo director y grupo montan la cuarta obra del autor: *Marathon*, cuya trama parte de la imagen de un certamen de baile en el que los participantes intervienen hasta morir sin saber por qué premio compiten.

Monti participa en Teatro Abierto 1981 con la obra breve *La cortina de abalorios* (di-
36 Sobre la concepción de escritura teatral en Monti sugerimos la lectura de su artículo “El teatro, un espacio literario”, Revista *Espacios*, n. 5 (abril 1989), pp. 33-35.

rección de Inda Ledesma), en la que retoma la estructura alegórica de *Historia tendenciosa...* Su próximo estreno tendrá lugar casi una década más tarde, en 1989: *Una pasión sudamericana*, estrenada en el Teatro Municipal San Martín con dirección del dramaturgo. *Una pasión sudamericana* reescribe el episodio histórico de los amores entre la joven Camila O’Gorman y el cura Uladislao Gutiérrez, censurados por el rosismo y castigados con el fusilamiento de los amantes. Monti obtuvo por esta obra los premios “Argentores”, “María Guerrero”, “Pepino el 88” y el Primer Premio Nacional de Teatro 1988-1991.

El interés por la historia regresa en *Asunción*, pieza breve estrenada en 1993 cuya trama Monti adelanta en el subtítulo: “Delirio místico, pasión y muerte de Doña Blanca, mancha de don Pedro de Mendoza, que también sifilítica agoniza en la inmóvil noche paraguaya, mientras a su lado Asunción, niña indígena, pare el primer mestizo de la tierra, en el año del Señor de 1537”.

En 1994 Jaime Kogan retoma el vínculo con Monti y dirige dos de sus textos en el Teatro Payró: *La oscuridad de la razón* (reescritura de la *Orestíada*) y *Rayuela*, adaptación de la novela de Julio Cortázar. *La oscuridad de la razón* aportó a Monti los premios “Florencio Sánchez” de la Casa del Teatro, “Leónidas Barletta” (Funcun), ACE y Premio Anual a la Labor Teatral de la Municipalidad de Buenos Aires.

La década del noventa encuentra a Monti revisando su obra y reescribiendo algunas de sus piezas: es el caso de *Historia tendenciosa...*, cuyo nuevo texto da a conocer como *Una historia tendenciosa*, y también el de *Una pasión sudamericana*, que en nueva versión estrena la directora Mónica Viñao con el título de *Finlandia* (2002, Teatro La Trastienda).

De la última producción de Monti cabe destacar dos textos: *No te soltaré hasta que me bendigas* (*Hotel Columbus*), escrito en 1999 y estrenado en 2003 en el Teatro Nacional Cervantes; *Apocalipsis mañana*, presentada en el tríptico *Yo Manifiesto* (junto con textos de Roberto Cossa y Eduardo Pavlovsky) en el IV Festival Internacional de Buenos Aires en setiembre de 2003. Ambas obras tuvieron dirección de Mónica Viñao.

No te soltaré hasta que me bendigas expresa ya en su título una de las pasiones de Monti: *La Biblia*, cuyos intertextos recorren todo su teatro. En este caso, la expresión corresponde a un episodio del Génesis-Jacob y el Ángel. La pieza plantea encuentro, en una suite reservada a un presidente, entre un custodio (Roca) y un travesti (Sarah). Ambos se relacionan a través de una extraña convención: fingen ser el presidente Julio Argentino Roca y la actriz Sarah Bernhardt -quienes se habrían encontrado a fines del siglo xix en una visita de la actriz a Buenos Aires. El vínculo entre el custodio y el travesti evoca una tercera intriga: la del custodio y su hijo adolescente. En una entrevista realizada en Buenos Aires el 1 de setiembre de 2003, Monti nos señaló: “Esta obra me la han dictado los fantasmas de sus personajes, con quienes me encuentro a charlar. No sé realmente quién es el autor, quiénes la han escrito y concebido, porque a mí me fue dictada por mis fantasmas”.

Entre otras distinciones, Monti recibió el Diploma al Mérito de la Fundación Konex

(1994) y la Beca Antorchas 1995 para personalidades destacadas.

El teatro de Monti ha sido traducido al francés, inglés, portugués y alemán.

Bibliografía:

- Una noche con el Sr. Magnus & Hijos*. Buenos Aires: Editorial Talía, Buenos Aires, 1971.
- Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los extraños sucesos en que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones* Buenos Aires Editorial Talía, 1971.
- Visita*. Buenos Aires Editorial Talía, 1979.
- “Las imágenes en la creación literaria”. En *Memoración de Sigmund Freud*, Editorial Trieb, Buenos Aires, 1979.
- “Marathon”. Teatro, Ricardo Monti, en *Teatro Argentino*. Cierre de un ciclo. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.
- “La cortina de abalorios”. En *Teatro Abierto*, Buenos Aires, 1982.
- “La cortina de abalorios”. En *7 dramaturgos argentinos. Antología del teatro hispanoamericano del siglo XX*. Ottawa: Girol Books Inc., 1983.
- “Teatro y libertad”. En *Asuntos culturales*, N° 4, Buenos Aires, marzo de 1989.
- “La cortina de abalorios”. Teatro, Ricardo Monti, en *Teatro Abierto* 1981, Volumen II (21 estrenos argentinos), Corregidor, Buenos Aires, 1992.
- “Una pasión sudamericana”. En *Teatro/Celcit*, Año 2, N° 3, Otoño 1992.
- “Una noche con Magnus e hijos (nueva versión)”. En *Del parricidio a la utopía: el teatro argentino actual en 4 claves mayores*. Ottawa: Girol Books Inc, 1993.
- Una pasión sudamericana. Una historia tendenciosa* (nueva versión). Ottawa: Girol Books Inc, 1993.
- “Marathon”. Traducción de Heidrum Adler, en *Theaterstücke aus Argentinien*. Berlín: Edition diá, 1993.
- “Una pasión sudamericana”. En *Antología del teatro argentino*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, Ministerio de Cultura, Madrid, 1993.
- “Asunción”. *Hispanamérica* 64/65, Año XXII, Abril/Agosto, Estados Unidos, 1993.
- Teatro I*. Incluye “Una pasión sudamericana”, “Asunción” y “La oscuridad de la razón”. *Estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri*, Colección Dramaturgos Argentinos Contemporáneos. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1995.
- Teatro II*. Incluye “Una noche con Magnus e hijos”, “Una historia tendenciosa”, “No te soltaré hasta que me bendigas”. Colección Dramaturgos Argentinos Contemporáneos. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2000.
- “Hôtel Columbus”. En *Du Théâtre, Argentine*, Écritures dramatiques d’aujourd’hui, hors série n° 10, juillet 1999.
- “Finlandia”. En *Teatro XXI*, Revista del Getea, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Año VIII, Número 15, Primavera 2002.
- Reason Obscured: Nine Plays by Ricardo Monti*. Bucknell University Press, 2004.
- Versiones para Cine:
- Copsi, Saverio el Cruel, Informe para ciegos*. 1973/74

Premios:

Pilar de Lazarreta, Argentores y Fundación Odol por *Una noche con el Señor Magnus e hijos*, 1970; Carlos Arniches. España por *Visita*, 1976; Argentores, Pepino el 88, María Guerrero 1989, Primer Premio Nacional 1988/91 por *Una pasión Sudamericana*; Florencio Sánchez; Leónidas Barletta; Anual de la Ciudad de Buenos Aires a la Labor Teatral, ACE por *La oscuridad de la razón*, 1993; Konex. Diploma de Honor 1999.

NO TE SOLTARÉ HASTA QUE ME BENDIGAS (HOTEL COLUMBUS)

RICARDO MONTI

PERSONAJES: M (2) / F (0):

ROCA, un custodio

SARAH, un travesti, vestido de soirée

Una suite presidencial de un hotel cinco estrellas. Decoración estilo imperio. Todo ostentoso, mullido, impersonal. Roca, un custodio, husmea el lugar, evaluando con cierto desmaño el lujo trivial. Observa hacia un costado, sobre un mueble, una botella de whisky. Se acerca, la destapa, huele. Parece querer servirse, vacila. Finalmente no se atreve. Se aleja bostezando, se arrellana en un sillón, algo parece molestarle: es el correa de la cartuchera que lleva en el torso. Se abre el saco, se acomoda la cartuchera, saca el revólver, lo revisa. El timbre del teléfono celular lo sorprende. Deja del revólver sobre una mesita baja y atiende.

ROCA: (Con una seguridad y autoridad que contrasta con lo que hemos visto) Soy Roca. (Escucha. Quiebra a un tono servil) Ah, sí, señor, afirmativo. Todo normal... ¿Y el señor Presidente, señor, ya se siente bien...? (Queda demudado, como si estuviera escuchando fuertes palabras del otro lado) Sí, señor, afir... Sí, señor, ya sé que no tengo por qué... Sí... Es que el señor Presidente estaba tan descompuesto esta mañana... Perdón, señor, sé que no me importa un carajo... Afirmativo, señor... "Hubo una postergación y el señor Presidente no vuelve por ahora"... Entendido, señor. ¡Máximo alerta, como siempre! (Lastimoso) Señor, perdóneme por lo de recién... ¿Cómo...? Soy Roca... (Orgulloso) Sí, señor, sé muy bien que hubo un presidente del mismo nombre... (Escucha y responde aplicadamente, de memoria) Dos veces, señor, en 1880 la primera, y en 1898 la segunda... Sí, por supuesto que estoy orgulloso... (Pálido) No, señor, no me comparo con él... Lo que usted diga, señor... Afirmativo. (En voz baja) Soy Mierda. ¿Cómo...? (Grita al estilo militar) ¡Afirmativo, señor! ¡Soy Mierda!

Han cortado del otro lado. Apaga el celular. Pausa. Repentinamente patea un sillón con furia. De inmediato se asusta de lo que hizo. Se agacha frente al sillón examina atentamente si su puntapié no ha causado ningún daño. Frota la tela con la mano, como si quisiera quitar una mancha. A espaldas del custodio, desde el interior de la suite, aparece silenciosa, la figura misteriosa de Sarah, un obvio travesti, con su rostro patéticamente recargado de maquillaje, y sus ojos tristes, desesperados, a los que solo el delirio presta cierto brillo. Su entrada es tan extraña y silenciosa, que

Roca no lo advierte. Sarah es casi un fantasma. Roca se levanta del suelo, de espaldas a Sarah, mira hacia la botella de whisky y, como para reparar su humillación, va decidido hacia ella, se sirve un vaso hasta el borde y comienza a tomarlo de un trago.

SARAH

(Muy suavemente) Señor Presidente...

El sobresalto de Roca es mayúsculo. Escupe el whisky que está tragando, deja caer el vaso y gira, a la vez que busca en su cartuchera el revólver que no tiene. Ve con desesperación que lo dejó sobre la mesita, más cerca de Sarah que de él. Entonces clava su mirada desafiante en el travesti, y su expresión va cambiando, de la sorpresa a la curiosidad y finalmente a otra cosa. Algo misterioso. Una especie de pacto misterioso y secreto se establece entre ambos hombres. Un largo silencio.

ROCA

(Finalmente) ¿Señora...?

SARAH

(Sonríe distendida y aliviada) Por un momento pensé que no me había reconocido... Qué absurdo, ¿no? Me sentí un fantasma... una polilla irreal... Como si de usted, de su reconocimiento, dependiera mi vida...

Se ríe.

Realmente, señor Presidente Roca, el poder es algo hipnótico y fatal... Da vida, la quita... (Mundana, se acerca lentamente a Roca con su brazo extendido) Pero finalmente, usted decidió ser generoso, *mon cher*. Sí, soy yo, su amiga del alma. Sarah... La divina Sarah Bernhardt... (Llega hasta él con su brazo extendido).

El no sabe bien cómo reaccionar. Toma su mano y la sacude con fuerza. Sarah no puede evitar un gesto de dolor.

Ay, señor Presidente, no espero de usted que sea tan democrático. ¡Un sacudón de manos!... (Se frota la mano) Y con esa mano tan fuerte, habituada a mandar, a doblegar voluntades de hierro... Es demasiado para mí... Casi desarma mis huesitos...

ROCA

Perdóneme, señora... Tiene razón... Demasiados saludos militares... Permítame...

Ella le vuelve a tender la mano, sonriente, y esta vez él deposita un suave beso en ella.

SARAH

Así está mejor, Roca... La suave aspereza de sus labios, aun es demasiado para mí. Pero al menos no me mata. (Breve pausa) Podría decir tanto de sus labios... A veces son puñales... A veces, ungüento... A veces son de hielo... y otras veces arden como la fiebre... Pero ninguno de esos cambios tiene que ver con el amor... No, Roca, nada en usted tiene que ver con el amor.

ROCA

¿Sin...?

SARAH

Con el poder. ¿Y yo? Bueno, luego hablaremos del amor y yo.

ROCA

¿Pero usted, señora...? (Se interrumpe).

SARAH

¿Sí...? ¿Yo qué? ¿Qué lo atormenta, Roca? Pregunte, pregunte, por favor... Voy a responder hasta sus preguntas más crueles. Al fin y al cabo, ¿no es acaso su crueldad lo que me atrae irresistiblemente? ¿Yo qué, Presidente...?

Roca ríe un tanto turbado.

ROCA

Bueno, es una pregunta trivial... Prácticamente estúpida... En realidad, humana... Más digna de un guardaespaldas que de un presidente... Pero en fin, la insaciable curiosidad... Dígame... Sarah... ¿cómo llegó hasta aquí, cómo entró?

Sarah lanza una carcajada y se deja caer elegantemente sobre un sillón, frente a la mesita donde está el revólver. Registra una breve mirada de Roca al arma. Entonces la toma, como al descuido, y a lo largo del párrafo siguiente no deja de jugar con ella, desaprensivamente, provocando la tensión de Roca.

SARAH

Roca, presidente Roca, usted siempre me sorprende... Le confieso que ese es otro de los motivos de su fascinación... Su talento para sorprender... Es un arte exquisito... y yo, desde luego, soy demasiado vulnerable a todo arte... ¿Cómo entré...? Su pregunta tiene dos partes... Primero, cómo logré sortear con vida el barrio de malandras, prostitutas, rufianes y travestis en medio del cual se alza este Gran Hotel Columbus... Es curioso que un hotel de tanta categoría se haya construido en un barrio así, ¿no cree? ¿O habrá sido al revés? El barrio creció alrededor... Dinero, lujo, poder, arrastran como su sombra lo contrario... La luz y la oscuridad se necesitan y se atraen... Y no lo digo solo metafóricamente... Si toda esa fauna rodea el Gran Hotel como un anillo de inmundicia es porque aquí encuentran a sus más fervorosos clientes... De *toute facons*, ese no podía ser el problema mayor, porque

para esta cumbre de Presidentes toda la escoria por supuesto fue expulsada... Y créame que pasaron un peine muy fino... Pero entonces, se preguntará usted, ¿cómo logré sortear el ejército de custodios, el anillo de hierro...? Está bien, las dos preguntas son muy fáciles de contestar... (Repentinamente apunta con el revólver a Roca. Pausa) Siempre estuve aquí, presidente Roca, siempre, siempre, siempre... Esperándolo... (Sigue apuntándolo durante unos segundos de gran tensión) ¿Qué le pasa, Roca, cree que vine a matarlo...?

Ríe suavemente y baja el arma. Por fin la vuelve a dejar, escrupulosa y deliberadamente, en el mismo lugar en que estaba, y se arrellana, floja, en el sillón. Este es el momento en que Roca se precipita sobre el arma, la toma y la apunta, con ambas manos extendidas, hacia Sarah.

(No lo mira. Distiende su cuello, con los ojos cerrados) Por favor, estoy extenuada, sírvame algo, ¿quiere? Pero no ese horrible whisky... Hay champagne por ahí, en un baldecito con hielo, y dos copas...

Él continúa apuntándole. Sarah abre los ojos y lo mira.

(Con un tono de suave reproche) Presidente, por favor, no está a su altura...

Él la mira, primero desconcertado, y luego atrapado por el magnetismo extraño que emana de sus ojos. Lentamente comienza a guardar el revólver en su cartuchera.

(Con elegante desenvoltura) Le ruego que no haga eso...

Él la mira interrogante.

El arma... no la lleve encima... No insulte su delicada anatomía con la rudeza de ese artefacto... Tantas noches vi, en la oscuridad de la luna, resplandecer su cuerpo blanco, desnudo... casi transparente... flotando en el aire, en la inmensidad de la llanura negra... Coronado de estrellas...

Queda suspendida en su visión. Roca, sin dejar de mirarla, vuelve a dejar el revólver sobre la mesita.

El champagne, por favor...

Pausa.

ROCA
(Inesperadamente) Bien sur, Madame...

SARAH
Perfecto.

Roca saca de un mueble, que resulta una pequeña heladera, un baldecito con champagne y dos copas. Coloca todo sobre la mesa baja, toma el champagne y lo descorcha. Sirve las dos copas y se sienta en un sillón frente a Sarah.

(Levantando su copa) Por nosotros. Arte y poder. Política y teatro.

ROCA
Por usted, señora, por usted... que ha sabido atravesar mi soledad y descubrirme en lo más íntimo...

SARAH
(Riendo) Pero eso no es ningún mérito especial, Presidente. Soy una mujer.

ROCA
Sí, claro... Pero no deja de llamar la atención... Usted parece saber tanto de mí... En cambio, para mí usted es un misterio...

Sarah se levanta con disgusto.

SARAH
¡Vanidoso...! Típicamente masculino. Envuelto en sí mismo. ¡El ombligo del mundo! Sin embargo, mi querido señor, hay un poder más sutil y misterioso. Muchas veces, Roca, la noche lo vio arrodillarse ante este ombligo. ¡Y qué humildemente, qué religiosamente, lo mojaba usted con la punta de la lengua!

ROCA
¡Señora, qué está diciendo!

SARAH
¿Lo excito?

ROCA
No.

SARAH
(Irónicamente) Entonces he fracasado. Soy una mala actriz.

ROCA
(Con un dejo de desilusión) ¿Estaba fingiendo...?

SARAH

(Ríe). No me diga, Roca, que usted es de esas personas vulgares que confunden actuar con fingir. (Breve pausa) Actuar es uno de los estados de la verdad. (Repentinamente frívola) ¡Pero se lo tengo que decir yo a usted, que es uno de los grandes cómicos de nuestro tiempo...! (Como al descuido vuelve a tomar el revólver, y con él acompaña “inocentemente” sus ademanes) Su única falla, Roca, es ser un actor desmemoriado. (Repentinamente parece descubrir algo) ¿O está representando? Claro, ¿cómo no me di cuenta? Está representando el olvido. (Usando el revólver como si fuera su dedo índice) Muy bien, Presidente, yo seré su memoria.

ROCA

Sí, señora. Sea mi memoria.

SARAH

Pero deje de decirme “señora”.

ROCA

¿Y cómo debo llamarla?

SARAH

Lo dejo a su arbitrio. Puede usar las palabras más sublimes y las más bajas. Por nuestras noches de amor, le permito todo.

ROCA

¿Tantas fueron?

SARAH: ¿No las recuerda? Pero es mezquino hablar de “noches de amor”.

Porque hubo también “mañanas de amor”, atardeceres, albas, mediodías, crepúsculos vespertinos, siestas... ¿Cómo pudiste olvidar?

Roca se seca el sudor de la frente.

ROCA

Sí, creo que voy recordando...

SARAH

Te enseñé todo, Roca. Todo lo que sabes. No es que te haya inventado, no. Ya existías. Pero eras tosco. Un diamante en bruto. Yo te pulí. A ese imán que eras naturalmente, a esa fuerza natural de seducción, yo le di forma, sutileza...

Pausa. Él se acerca a Sarah y toma delicadamente el revólver de su mano. Le apunta, a la vez que la mira intensamente.

ROCA

Te amé, Sarah, apenas la luz te envolvió de golpe en ese escenario apolillado.

SARAH

(Ríe) Sí, era un escenario de provincia.

ROCA

Ahí estaba acantonada mi guarnición. El regimiento entero llenaba esa noche el teatro. Perdón por la grosería, divina Sarah, pero el olor a bolas era insoportable. Fue increíble tu valentía. Presentarte así, a plena luz del escenario. Enfrentarte a tanto deseo viril. Cuando apareciste se cortó el aire, el regimiento entero se quedó sin respiración. El silencio te untó como aceite, resaltó tu brillo.

SARAH

(Riendo) ¡Y yo seguramente representaba el rol de un muchachito!

Porque siempre adoré los personajes masculinos: Hamlet, Lorenzaccio... (Toma el revólver de manos de Roca).

ROCA

Sí, fue así... Pero eso era más excitante todavía. Tu voz frágil, líquida, saliendo de ropas de hombre, era algo increíblemente sensual... Tus pantalones enfundando tus muslos, frotándote ahí, ásperos... Vimos perfectamente cómo mojabas la entrepierna. ¿Sabías que algunos oficiales hasta se masturbaron en los palcos?

SARAH

Sí, gotas de semen llegaron a salpicarme... Yo las integré a la acción...

Fueron para mí gotas de rocío... Me exalté aún más... ¡Lamí esas gotas de rocío salado! (De pronto comienza a caminar dando vueltas, frenéticamente. Se apunta la sien con el revólver) ¡Ay, me estalla la cabeza! ¡Me estalla la cabeza!

Roca se acerca a ella. La contiene. Le quita el revólver.

ROCA

Pero yo te amé más que ninguno. Te deseé más que ninguno.

SARAH

¿Sí? ¿Fue así? ¿Me salvaste...? Se me hizo un blanco... No recuerdo nada... Sí, creo que entonces caí en manos de los indios... Cuando ese feroz malón arrasó el pueblo de frontera... Fui la última cautiva...

ROCA

Ya no había malones, Sarah. Habíamos exterminado a los indios.

Pausa. Sarah lo mira desolada.

SARAH
(Infantil) ¿Sí? ¿A todos...?

Él asiente con la cabeza.

¿Entonces lo imaginé? ¿Todos esos años en las toderías, en medio de la mugre, los imaginé? ¿Todo ese sufrimiento, la viruela, la muerte de mi hijito en mis brazos, lo imaginé? ¿Fue teatro?

Él baja la vista. Pausa. Deja el revólver en la mesita y se aparta. Ella se limpia las lágrimas con una mano. Se recompone rápidamente.

Bueno, es posible. Muchas veces confundo mis representaciones con la realidad... La realidad, bah, ¿qué es eso? Nunca he sido más real que en un escenario. (Pausa) Pero estoy tan cansada. He actuado tanto. (Pausa) Sí, quizás todo lo de los indios haya sido teatro, porque lo que más recuerdo son unos versos, y no creo que yo, a esa pobre gente, le hablara en versos...

“Era la tarde y la hora
en que el sol la cresta dora
de los Andes...”

Aunque es posible, de todos modos, porque muchas veces y en las situaciones más vulgares, me refugio imaginariamente en un escenario... ¡Las tablas, las tablas, Roca! ¡Arruinaron mi vida! ¡Me quitaron espontaneidad! ¡Llenaron mi vida de falsía! (Pausa. Reconcentrada). Sin embargo, creo que lo de mi hijo es cierto... Lo veo con tanta claridad... Todavía siento su peso en mis brazos... Ardía de fiebre... Fue en medio de la epidemia de viruela... ¡Esos bárbaros!

“Lo ahogaron en un charco
por causante de la peste.
Tenía los ojos celestes,
como potrillito zarco.”

Llora silenciosamente. Pausa. De pronto Roca salta sobre el revólver, lo toma y se lo coloca en la boca, como si fuera a dispararse. Sarah pega un grito.

¡Presidente!

Lentamente, él baja el revólver y vuelve a dejarlo sobre la mesita.
Soy un corazón fatigado, Roca, no me sobresalte así. ¿Por qué lo hizo?

Él ríe puerilmente.

ROCA
Jugaba.

SARAH
(Sonriendo) Como un niño.

ROCA
(Con una intencionalidad extraña) Sí, jugaba como un niño.

SARAH
Lo entiendo.

ROCA
Yo también la entiendo, Sarah. Muchas veces yo también me siento un actor, perdido en su representación. Vivo en medio de un decorado y todo es simulación... Un decorado infinito que una multitud burlona se empeña en levantar rápidamente a mi paso. Toda esa gente en calles de cartón... Son partiquinos, y estoy seguro que se ríen a mis espaldas... Me asusta la irrealdad en que vivo, Sarah. Tengo un miedo espantoso. Tengo miedo a que de pronto ese público se retire y yo quede solo en medio de un espacio vacío...

SARAH
Pero ahí estaré yo, *mon petit*. Yo seré tu realidad. Frente a mí, tu representación será siempre verdadera.

Él se acerca a ella lentamente. La abraza con fuerza por la cintura.

ROCA
Eso me excita. Me excita mucho. Sos mi eternidad. La posibilidad de sostener mi representación hasta el final. ¿Sentís el bulto?

SARAH
¿El revólver? Cuidado, puede dispararse.

ROCA
El revólver está sobre la mesa.

La aprieta más.

SARAH
Me sofoca usted.

ROCA
Puto.

Sarah parece desmayarse. Su cintura se quiebra. Roca la sostiene y la deposita en un sillón. Con gran ansiedad espera que Sarah se recupere. Esta lo hace. Inspira hondo.

Perdón.

SARAH
¿Perdón por qué? Solo fue un vahído. Apretaste tanto mi cintura que se cortó mi respiración. Ni siquiera escuché lo que dijiste. Pero sea lo que fuese, te di mi permiso. Todo, entre nosotros, está permitido.

ROCA
Gracias, Sarah. Es un alivio. La vulgaridad es una fuerte tentación.

SARAH
Lo sé.

ROCA
A veces, por ejemplo, espío a mis custodios. En particular a uno, que me produce una fascinante repulsión. Cuando cree que nadie lo mira, o incluso simplemente cuando se abstrae, no importa quién esté presente: primeros ministros, reyes, presidentes: se hurga la nariz, se rasca el culo o la bragueta, eructa, se tira pedos... No sé por qué todavía lo conservo. Supongo que porque me mantiene en contacto con un lado animal de mí mismo. Además, entre nosotros, lo imagino capaz de todo tipo de perversiones.

SARAH
(Súbitamente interesada) ¿Qué tipo de perversiones?

ROCA
(Repentinamente frío) No sé. ¿Por qué le interesa tanto?

SARAH
Porque soy una artista. Nada de lo humano me es ajeno.

ROCA
Ese tipo es un asesino. Es triste perderse en los sueños de un asesino.

SARAH
Todos somos asesinos en sueños.

ROCA
Sí, ¿pero cortaste alguna vez un cuerpo ajeno hasta ver saltar los intestinos? ¿Disparaste

alguna vez contra la nuca de un hombre arrodillado en el suelo? ¿Un hombre que lloraba, babeaba, se cagaba? ¿Apretaste sin embargo el gatillo y tu mano se salpicó de sangre y sesos?

SARAH
¡Basta, Roca! ¡Eso no es usted! ¡Usted manda matar de lejos, con las manos limpias! ¡Usted no es un ejecutor! ¡Ni siquiera un general en una guerra! ¡Usted es ahora un presidente civil!

Pausa.

ROCA
Sí, claro... Un presidente. Solo un saludo fugaz a lo lejos. Una conjetura.

SARAH
Una sonrisa que se esfuma al pasar. Un símbolo sin contenido.

ROCA
Por eso estos sujetos simples, estos subordinados, me intrigan. El asesino de que le hablo, por ejemplo... un par de veces lo sorprendí sufriendo. ¡Fíjese! ¡Sufriendo...!

SARAH
Bon, c'est sufit...! ¡No vine aquí para hablar de un lacayo, un perro de presa, un verdugo!

ROCA
No, Sarah, perdón otra vez.

SARAH
¡Finalmente, todos tenemos nuestras miserias, nuestras cicatrices! ¡No siempre goza una de la libertad absoluta para elegir a sus personajes! Incluso yo, yo misma, una diva como yo, ¿cuántas veces tuve que hacer concesiones? Al público, a la crítica, a la moda... Ese horror de teatro... ¿cómo se llamó?... ¡naturalista! Hice de callejera, viví en cuartos sórdidos, representé alcohólicas, opiómanas... ¡Hasta fui una infanticida! ¡Tuve que actuar en una carnicería! ¡Entre reses reales chorreando sangre real, fétida, sobre la sublime abstracción del escenario! No, mi querido Presidente. Debo decirle que tampoco mi vida fue fácil.

ROCA
Pero finalmente nos encontramos.

Pausa. Se miran desvalidos, aferrados a esa triste mirada.

SARAH
Sí, en todo el frío universo, nos encontramos. Pero pasó el tiempo, ¿no? Y ya no somos lo

que fuimos. Creo que ni siquiera me desea, Roca. Para usted soy solo una sombra, que apenas puede reconocer. Aunque debo confesarle que también usted es una sombra. (Ríe brevemente) La sombra de una roca.

ROCA
¿Por qué dice eso?

SARAH
No sé... Lo veo débil, indeciso... Desde luego, ya no tiene la impetuosidad de antes. Ese brillo en la mirada, ese *je m'en fou* que derrumbaba todo delante de usted... Confiese, Roca, ¿ya no siente nada, no? No le pregunto desde luego si me ama, pero... ¿Me amó alguna vez? (Pausa. Con un dejo de desesperación) Está bien, no me ama, no me amó nunca. Tal vez simplemente no me pueda responder. ¿Pero al menos me desea? (Pausa) ¡Presidente Roca! ¡General! ¡Le ordeno que me responda! ¿Me desea usted?

ROCA
Perdón, pero no puedo...

SARAH
¿Necesita alguna pequeña cooperación, señor? (Va decididamente hacia el centro de la suite) ¿Algo que lo excite? ¿Alguna postura en especial?

ROCA
(Tímidamente) Es posible...

Sobre la mullida alfombra de la suite, Sarah realiza mecánicamente las acciones que describe.

SARAH
¿Qué prefiere? ¿De espaldas, con las piernas abiertas? ¿Las piernas levantadas? ¿En cuatro patas? (Con una voltereta se ha colocado así) A mí me excita más esta. *Ca vous plait?*

ROCA
Por favor, Sarah...

SARAH
¿Qué?

ROCA
Simplemente siéntese...

SARAH
¿Aquí o...?

ROCA
Quédese allí.

Sarah se sienta en el suelo. Lo mira expectante.

Cruce las piernas.

Ella lo hace.

Así, como un tótem.

Sarah adopta una postura hierática.

SARAH
(Un tanto sorprendida) ¿Esto lo calienta?

ROCA
No sé. (Se acerca a ella como al descuido, bostezando) Perdón, ¿puedo?

Sarah lo mira sin entender.

SARAH
Haga conmigo lo que quiera.

Roca se recuesta de costado sobre la alfombra y, en posición fetal apoya la cabeza en el regazo de Sarah. Larga pausa. Sarah, con la mirada perdida, acaricia distraídamente los cabellos de Roca.

Dios... Pobre hombrecito perdido...

Pausa.

ROCA
¿La amé, Sarah? ¿Alguna vez amé?

SARAH
¿Es tan difícil decirlo, *mon petit!* Solo sé que fuiste brutal. ¿Eso era amor, acaso? ¿O simplemente otro despliegue de poder? Pero a veces, de a ratos, cuando se debilitaba tu fuerza, o te dormías, tan inocente, sobre mi cuerpo cautivo, avasallado... Entonces sí, creo que el amor te inundaba... Te estremecías de amor... Y yo te calmaba con caricias. Acariciaba hasta cansarme tu cuerpo agitado por el amor, atormentado por los sueños del amor. Y lo hacía sin esperar nada a cambio. En la plenitud de mi ser femenino. Fuiste

un hijo arrinconado en mi vientre. Un hijo no nacido, que, lleno de amor impaciente, soñaba con el mundo, con los espacios libres del mundo, con ventear el aire de las grandes llanuras, y sacudirlas con ejércitos. Encerrado en mí, Roca, ardías de amor por el universo.

ROCA

¿Y tu amor? ¿No fue suficiente para acompañarme a los espacios abiertos?

SARAH

Odio los espacios abiertos. Me inspiran terror. Yo solo soy dueña y señora de lo cerrado. El mundo que amo es el que cabe en un escenario. La luz que me exalta es la que viene de las candilejas. El único universo que me atrevo a hollar es el de mis sueños. Yo soy arte, Roca. Y también te sueño a vos, tigrecito sangriento, y te largo al mundo, para que juegues en él, y lo transformes en un gran escenario. Solo entonces podré salir y acompañarte. Cuando ya tu furia sea innecesaria, y el gesto teatral la haya reemplazado.

Solo entonces podré acompañarte y ser tu maestra. Cuando la brutalidad de los hechos esté domesticada y solo haya ficción. Cuando ya no exista la odiosa realidad.

ROCA

¡Pero yo amo la realidad!

SARAH

No te engañes. Solo amás la realidad que construiste. La otra será siempre tu enemiga.

ROCA

No, Sarah. Aun a esa realidad la amo. Porque algún día también ella me pertenecerá.

Pausa. Ella le acaricia los cabellos.

SARAH

Tal vez... Pero sea como fuese, ¡cuánto amor, Roca, hubo entre nosotros! ¡Cuánto mundo hemos soñado! Cuando eras mi hijo y estábamos fusionados. Y luego, separados, cuando regresabas y regresabas a mí para cicatrizar la crueldad de esa separación. Y después también, cuando dejaste de necesitarme y me inventaste como hijo...

Roca se levanta de un salto, y la mira, sobresaltado. Suena el celular.

Roca lo registra pero no se atreve a atender. Desesperado, comienza a caminar de un lado a otro sin saber qué hacer. Por último, toma el revólver y va hasta Sarah, que ha quedado en el mismo lugar, sentada sobre la alfombra, con la cabeza inclinada hacia adelante. Con increíble violencia y ferocidad, Roca la aferra por el cuello y apunta su nuca con el revólver. El timbre del celular no deja de sonar, exasperante.

ROCA

(Muy lentamente) Uno... dos... tres... (Amartilla el arma. Repentinamente el timbre cesa.

Hay un silencio largo y profundo. Roca se va aflojando lentamente, hasta que deja de apuntar a Sarah, y la suelta. Con un gemido entrecortado, los brazos colgando, sin dejar el arma, Roca camina vacilante hasta uno de los sillones y se derrumba sobre él) ¿Por qué me hace sufrir así?

SARAH

¿Sufrir usted, Roca? ¿Qué puede saber usted de sufrimientos? (Pausa).

Poco a poco Roca se recupera. Retoma el control de sí mismo.

ROCA

Se equivoca, Sarah. Es cierto que un Presidente tiene prohibida cualquier emoción. Debe mantener siempre la cabeza fría. ¡Piense en la cantidad de vidas que dependen de un sufrimiento equivocado...!

SARAH

Sí, es terrible... Bueno, por suerte yo no tengo ese problema. Si en una escena me equivoco de sufrimiento, la única fatalidad que lograría es la risa del público. Qué inocente es el arte, ¿no, *mon ami*? ¿Dónde dejé mi bolsito?

ROCA

Ahí.

SARAH

Ah, gracias. (Toma su pequeño bolso, que hace juego con su vestido de soirée, y saca de él un espejito y una polvera. Empieza a empolvase la cara) Pero yo lo interrumpí, y me pareció que estaba muy interesado en decirme algo.

ROCA

Simplemente que me dediqué a estudiar en detalle los sentimientos ajenos. En general no fue fácil. Fíjese que por mi función suelo estar rodeado de gente acostumbrada a esconderlos. Pero me hice un experto en descifrar rastros, pequeños signos... Aunque a veces, cuando se dan en forma brutal, pura... Roca se interrumpe bruscamente, impactado por algo.

Hace unos instantes Sarah ha sacado un lápiz de labios del bolso y ha comenzado a pintarse frente al espejito. Roca observa con dolorosa fascinación como Sarah pasa una y otra vez el espeso rouge por sus labios. A Sarah parece llamarle la atención el silencio, y mira intensamente a Roca, sin dejar de pintarse. Pausa.

(Penosamente) No haga eso. No sea cruel.

SARAH

¿Qué cosa?

Roca no responde.

¿Pintarme los labios?

Roca no responde.

Perdón, no sabía que le molestaba. Ningún problema (Vuelve a guardar su maquillaje, de modo ostensible, en su pequeño bolso). Por favor, continúe.

Pausa.

ROCA

(Abstraído, casi inexpresivo) Le estaba contando sobre ese custodio...

Sarah expresa sin ambages su fastidio.

SARAH

Ah, por favor...

ROCA

No sea intolerante, Sarah. Las personas comunes y corrientes también pueden enseñarnos algo.

SARAH

(Ríe) Acepte, Roca, que usted y yo somos seres distintos... excepciones... rotundas soledades... A veces, muy de tanto en tanto, ocurre que nos encontramos uno al otro, dos iguales, como usted y yo... ¡Qué breve explosión de felicidad! Y lo digo a conciencia porque un encuentro así... siempre termina en explosión. Uno de los dos queda aniquilado. O los dos... Pero entiendo esa... debilidad suya por los seres simples. Finalmente, su misión, señor Presidente, su vocación de mando, le exige conocerlos bien. Ese es el barro que usted debe modelar. Y tiene que ser un barro dócil en sus manos. Su intuición, su olfato, deben ser muy finos. Un experto en olfatear los olores cambiantes de la multitud. Si huele mucha adrenalina, hay que bajarla; si es poca, subirla.

Roca se ríe.

¿De qué se ríe, Roca?

ROCA

De que parece estar describiendo lo que hace usted en el escenario, divina Sarah.

SARAH

Un típico bocadillo teatral. ¿Me está imitando, Presidente?

ROCA

Mi querida, reconozca que para desarrollar su arte, necesita conocer también cómo se comportan, qué sienten, los personajes simples, vulgares...

SARAH

(Con desesperación) ¡No, no! ¡Nunca más haré personajes vulgares!
¡Prefiero morir! ¡Prefiero morir, entienda!

Pausa.

ROCA

(Compasivo) Usted nunca podría ser vulgar, Sarah...

Sarah se distiende. Sonríe.

SARAH

No, no podría. ¡Pero qué sagaz es usted, Roca! Descubrió mi trampa... Sí, cuando me vi obligada a representar personajes vulgares, lo hice con tal grado de sutileza, me esmeré tanto, fui tan refinada... que lo burdo quedó recubierto por una capa de oro invisible...

ROCA

(Aplaude) ¡Bravo!

SARAH

No tan bravo. Fueron absolutos fracasos comerciales. La gente intuía que se le estaba haciendo trampa. Los empresarios empezaron a odiarme. Fui bajando peldaños. Me relegaron a teatros cada vez más periféricos. Terminé en tétricos galpones de provincia, donde usted tal vez me conoció...

ROCA

Donde la "reconocí", Sarah. Donde vi en usted a mi semejante. Mejor dicho, a mi maestra, y al complemento necesario de mi propia grandeza.

SARAH

Sí, pero los tiempos nos fueron adversos, Roca. O por lo menos a mí.

La historia me traicionó. Busqué la gloria, cuando la gloria ya era una antigüedad. Quise representar personajes nobles, heroicos, generosos, cuando el valor supremo empezó a ser el egoísmo. Amé la poesía cuando estaba agonizando, y lo sublime cuando ya era ridículo. Busqué a Dios, cuando su muerte ni siquiera producía angustia, sino un bostezo de aburrimiento (Se dirige hacia Roca, le quita el revólver, revisa, experta, si tiene balas, y

se lo vuelve a tender). Roca, usted es el único que me entiende. Máteme. No puedo sufrir más humillaciones. Mi camino ya no tiene retorno. Vengo de climas fríos y terminaré en el trópico, en un terrible prostíbulo final, cubierta de llagas, de enfermedades repugnantes, sin ser codiciada por nadie. Por favor, máteme.

Él no toma el arma. La mira pensativo.

ROCA

Yo también quise la gloria, Sarah. Pero hasta los héroes necesitan de la esquiva fortuna. Míreme a mí. Participé en cuanta batalla pude, siempre en primera línea, poniendo el pecho a la artillería, al fuego graneado. A mi lado, mis amigos, mis compañeros, gente más valiosa que yo, caían como moscas. Y yo... ni un rasguño. Nunca. En épocas en que ir al dentista era un acto heroico, yo tuve enfermedades terribles. Me curé. Nadie sabe cómo. Y cuando vino la paz, yo, preparado para las más grandes hazañas... Yo, dotado de la sagacidad de anticipar el rumbo de los tiempos... ¿Qué descubrí? Que me había tocado en suerte una época en la que los hombres lo único que pretendían era enriquecerse. ¿Qué podía hacer, Sarah? Un hombre como yo no puede negarse a su destino, aunque sea un destino equivocado. La historia me puso en ese lugar, y yo, con infinita nostalgia, me dejé llevar. Hice lo que me resultaba natural. Con la misma facilidad con que usted sabe qué hacer en un escenario. Ya ve: otro punto en común. La gran diferencia es que soy un político, no un artista. Mi virtud es liderar los tiempos, no oponerme a ellos. Voy en sentido contrario que usted, Sarah. Lo único que puede detenerme es que usted apriete ese gatillo.

SARAH

¿Me está pidiendo que lo mate?

ROCA

Por cortesía le diría que sí, pero siento asco por la muerte. Esa señora y yo no nos llevamos bien. Nunca me eligió, ni fui su preferido. Además, si usted intentara matarme, mi reflejo de lucha, mi instinto, se activaría. Automáticamente. Sin intervención de mi voluntad. Y usted, Sarah, sería una presa fácil.

SARAH

¿Me devoraría usted, Presidente?

ROCA

No lo dude.

Sarah lo observa con detenimiento. Pausa.

SARAH

Sí, lo haría... Como un animal carnicero. Mi piel es muy blanca, ¿sabe? Tal vez no lo advierta del todo por el maquillaje. Y muy suave. Excesivamente. Un zarpazo suyo

no encontraría ningún tipo de resistencia. ¡Entraría en mi carne tan a fondo, tan mortalmente...! Siempre supe que usted lo haría, que usted sería mi destino. Siempre vi en usted, en sus ojos negros, al doble mío asesino. Desechemos el arma. (Aleja de sí el revólver sobre la mesita) Use sus manos, Roca.

Pausa. Roca da unos pasos hacia ella.

ROCA

Hermana, su muerte me atrae irresistiblemente.

Sarah rompe su vestido, dejando su pecho al descubierto.

SARAH

Por fin, señor Presidente. A esto vine. A mi consumación. Solo usted es digno. Olvidémonos de esta suite de hotel trivial. Estamos en una jungla. Y yo soy su blanca presa acorralada. Soy su cierva, que tiembla a la luz de la luna. Mi corazón late agitadísimo. Aterrado y gozoso, presiente la cercanía de la muerte. Espera impaciente el desgarrar. El momento último de la carne. Su exaltación final. El mayor de sus misterios, su más riguroso placer. (Comienza a sonar el celular) No atienda.

Roca está muy perturbado e indeciso.

Desconéctelo.

Roca, desesperado, toma el revólver de la mesa, y apuntando a Sarah, se dirige hacia el otro extremo de la sala. Atiende el celular. Habla sin dejar de apuntar a Sarah. Con el revólver le hace señas de que se dirija a la otra punta del lugar. Sarah obedece, cerrándose púdicamente el vestido roto sobre el pecho.

ROCA

(En voz baja) ¿Señor...? Sí, sí, lo escuché... Estaba en el baño, señor... No, no lo llevé... ¿Tanto tiempo? No me pareció... No, señor, no tuve diarrea. Más bien lo contrario... No, señor, vómitos tampoco... Absolutamente, señor, cumplo todas las reglas higiénicas... Sí, señor, me lavo bien las manos luego de cada deposición... Agua mineral... Nunca comería pescado crudo, señor... No, señor, descarte de plano que tenga síntomas de cólera... Soy muy conciente de que el señor Presidente no puede correr ningún riesgo... Señor, sé que la salud y la seguridad del señor Presidente están por encima de cualquier consideración... ¿En voz baja, señor? No, no, estoy hablando normalmente. Tampoco estoy ronco, señor. Es que esto es muy silencioso y no invita a gritar. Despreocúpese, señor. Está todo en orden, absoluto orden... ¿Señor...? (No tiene respuesta. Es claro que del otro lado han cortado. En voz alta y firme) Y no me joda más. ¡Se lo digo por última vez! Estoy con una persona muy especial, y no deseo ser interrumpido. (Apaga el celular. A Sarah) Lo siento. Cuestiones de estado.

SARAH
Entiendo.

ROCA
Así es siempre. No tengo intimidad. ¿Usted cree, por ejemplo, que estamos solos? No, seguramente hay micrófonos ocultos. Tal vez una cámara de circuito cerrado. Algún guardia apático y gordo nos estará mirando. Pero no tema, Sarah, ¿cree que para él significamos algo? ¿Que existimos realmente? No, apenas somos fantasmas en blanco y negro en la pantallita de su monitor. De tanto en tanto, a lo sumo, saldremos de cuadro... ¿Quién dijo “el que se mueve no sale en la foto”?... (Queda abstraído. Pausa).

SARAH
(Suavemente) Señor Presidente...

ROCA
¿Sí...?

SARAH
Me da pena verlo así, agobiado. ¿Le comunicaron algo grave?

ROCA
No, no... Solo un pequeño problema... de salud pública. Claro que cualquier insignificancia, sumada a tantas otras, terminan por abrumar...

SARAH
Y encima yo, que vengo a fastidiarlo con mis historias de fantasmas.

ROCA
No, no, usted no me fastidia para nada.

SARAH
Si lo desea, me retiro ya (Comienza a recoger sus cosas).

Roca se acerca a ella, angustiado, siempre revólver en mano.

ROCA
No, Sarah, por favor. Quédese (Pausa).

Se miran.

(Señalando con el arma). Le desgarré el vestido.

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

SARAH
No tiene importancia.

ROCA
En el fondo soy tan torpe... Solo sé mandar y ser obedecido. Y cuando me encuentro con usted... Con la frágil delicadeza de la libertad... ¿Qué hago? Desgarro su vestido. La encarcelo en su desnudez.

SARAH
Puedo volar sin plumas, Presidente. Puedo arrojarme por esa ventana... a riesgo de caer toda la eternidad.

ROCA
Porque es liviana, Sarah. En el buen sentido de la palabra. En cambio yo, si la siguiera, a los dos segundos me estrellaría en el pavimento.

SARAH
(Alucinada) ¡Pruebe, Presidente! (Le tiende la mano) ¡Deme la mano! Yo lo conduciré. Volemos juntos.

Roca la mira con desconfianza.

ROCA
No soy yo solo, Sarah. Soy un pueblo.

SARAH
¿Cree que la gente no se arreglaría sin usted?

ROCA
(Con un dejo de fastidio) No sé, es probable... ¿De todos modos, para qué correr el riesgo? (Apuntándole como al descuido) Pero sí puede ayudarme...

SARAH
¿En qué, señor Presidente? (Se cierra el vestido roto).

ROCA
(Sin dejar de apuntarle) No se cierre el vestido, se lo ruego. Deje sus pechos al descubierto. Ese vestido roto es un grito. Una desesperada declaración de amor. Ayúdeme, Sarah, aligere el peso de mi vulgaridad. Revéleme el misterio del amor.

SARAH
(Un tanto fatigada) ¿Verbalmente o...?

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

ROCA

La carne es triste, querida amiga... No es esa la revelación que anhelo.

Pausa. Roca continúa apuntándole.

SARAH

Ya no sé si podría contestarle, Roca. Estoy tan malherida. Todo el mundo jugó conmigo tiro al pichón. Pero antes le hubiera respondido que el amor es un sublime artificio... Una ficción que se alimenta de sí misma, una representación en la que terminamos por perdersenos... Y se lo dice una consumada actriz y amante.

ROCA

No veo entonces que sea muy diferente a otras cosas. De todos modos, Sarah, usted me está hablando desde el arte, el refinamiento del espíritu... Pero hay seres primitivos...

SARAH

(Rápidamente) No me conciernen.

ROCA

¿De qué tiene miedo, Sarah?

SARAH

(Exasperada) ¡De ese revólver! ¡Deje de apuntarme, me pone nerviosa!

ROCA

Oh, perdón... (Lo guarda en su cartuchera).

SARAH

¿Por qué va armado?

ROCA

¡Tengo tantos enemigos...! Pero si usted quiere lo tiro ya mismo por la ventana.

SARAH

¿Y matar a otro inocente?

Pausa muy tensa. Él la mira con el rostro desfigurado por un antiguo dolor.

ROCA

¿Por qué "otro"?

SARAH

Lo dije por decir.

Pausa. Él la taladra con la mirada.

ROCA: Lo conociste.

SARAH

¿A quién? (Suena el celular) Roca atiende automáticamente, sin quitar la vista de Sarah.

ROCA

(Firme) Soy Roca. (Inmediatamente se da cuenta de su error. Se muerde los labios y se aparta de Sarah, tratando de hablar en voz baja) Sí, señor... Perdón, señor, no es una impertinencia... Lo hago sin la menor intención, señor, es mi apellido... Sí, señor, entiendo que pueda prestarse a equívocos... Sí, señor, entiendo que lo digo con un tono de autoridad indebido, por lo que pido humildemente disculpas... ¿Cómo, señor...? ¿Otra vez hablo bajo? (Grita militarmente) ¡Sí, señor! ¡Afirmativo, señor! ¡Soy Mierda! (Rápidamente tapa el celular con una mano y se vuelve a Sarah) Es una contraseña. (De nuevo al celular, en voz baja) Sí, señor. Comprendido. (Escucha algo que lo aterra) ¿Ya? ¿El señor Presidente se dirige hacia aquí...? No, no, señor, todo normal, absolutamente normal... (Desesperado) Señor, ¿en cuanto tiempo...? (Ya han colgado del otro lado) ¿Señor...? ¿Señor...? (Apaga el celular. Se vuelve hacia Sarah) Una emergencia.

SARAH

¿Cuánto tiempo tenemos, señor Presidente?

ROCA

No lo sé.

Pausa. Roca se dirige al botellón de whisky, se sirve un vaso y se lo toma de un trago. Repara en Sarah, y se vuelve hacia ella, avergonzado.

ROCA

Perdón... ¿quiere?

Sarah niega con la cabeza, sonriendo.

Cierto que no le gustaba el whisky.

Sarah mira el champagne que ha quedado sobre la mesa.

¿Champagne...? (Sin esperar respuesta va hacia la mesita. Sirve las dos copas y le alcanza una a Sarah) Estoy tan cansado, Sarah... Un cansancio mortal.

Sara levanta su copa.

SARAH
Por su cansancio mortal.

Chocan las copas: y beben.

ROCA
¿Ve? Es en estos momentos en que desearía ser otro. ¿Usted nunca deseó ser otro?

SARAH
Todo el tiempo.

ROCA
Claro, es actriz. ¡Qué afortunada! Poder fugarse de usted, cada noche... Aunque más no sea que por unas horas... ¡Envidio su libertad!

SARAH
(Mecánicamente) Sí, soy afortunada.

ROCA
¿Pero sabe qué? Yo también, muchas veces imagino que soy otro. Por ejemplo, uno de mis custodios... Bueno, creo que ya se lo mencioné...

SARAH
Demasiado.

ROCA
Es que llegué a saber mucho de esta persona. Cosas intimísimas que le sorprenderían, Sarah...

SARAH
Ya nada me sorprende.

ROCA
(Con entusiasmo) No, no, se trata de algo especial. Hace un rato le pedí que me hablara del amor: a usted, que considero una sacerdotisa: y fíjese, no pensaba tanto en mí, sino en ese individuo casi repugnante... Porque así como lo ve...

SARAH
Le recuerdo que no lo conozco.

ROCA
Use su imaginación actoral. Un tipo asqueroso. Un asesino por encargo, totalmente

insensible. Ojo, inteligente. No es ningún bruto. Solo que algo en él parece roto. Una herida muy profunda, un tajo en su clemencia, En fin, duro, frío, implacable. Un custodio perfecto. Bueno, descubrí que este... bicho vivió una pasión sublime.

SARAH
(Burlona) *Tiens!*

Pausa.

ROCA
(Pensativo) Sí, fue una pasión turbulenta. En realidad pasó por distintos estados. Inocente en la adolescencia. Él la esperaba, las tardes lluviosas de invierno, en la recova del Cabildo. El saco mojado le pesaba una tonelada en los hombros flacos. Tenía el pelo cortito y duro. Se apoyaba en la pared del Cabildo y trataba de prender un cigarrillo con fósforos húmedos, los dedos congelados. Al fin ella llegaba, las gotas de lluvia brillando como diamantes en su pelo negro. Sus grandes ojos se abatían en el abrazo... Y él estrechaba su fragilidad. Se sentía poderoso envolviendo en sus brazos, contra su pecho, esos huesos frágiles, ese perfume de piel oscura y mojada... Cuando no llovía se encontraban en un banco de la plaza Colón. Siempre hacía frío, y sólo se olvidaba con el cigarrillo y el abrazo. Él buscaba infructuosamente sus pechos lisos bajo el pulóver de angora. Los pelos de angora quedaban adheridos en su saco. Y en sus dedos, la tibieza de la piel recóndita, esquiva, de irreplicable suavidad...

SARAH
(Agría) ¿Cómo sabe tantos detalles?

ROCA
Es un rompecabezas que fui armando con palabras sueltas, comentarios perdidos, miradas huidizas...

SARAH
Su don adivinatorio es notable. Supongo que está esperando que le pregunte qué pasó después...

ROCA
No.

SARAH
¿Qué pasó después?

ROCA
Bueno, lo de siempre. Ella un día no vino al Cabildo. Él la buscó por la ciudad, desesperado.

Ni rastros.

SARAH

Pero ese no es el final, ¿no?

ROCA

Volieron a encontrarse un par de veces. Hubo momentos sublimes, sordideces varias. El infierno mezclado con el paraíso. Tuvieron un hijo.

SARAH

¡Un hijo!

ROCA

Y ella murió.

SARAH

¡Murió!

ROCA

Sí.

Pausa.

SARAH

(Suavemente) ¿La mataste, Roca?

ROCA

No. Murió porque murió. Qué sé yo. Esas cosas pasan. A veces la gente muere naturalmente.

Pausa.

SARAH

Solo me queda una duda.

ROCA

¿Sí?

SARAH

Lo de los pechos lisos, ¿es por la suavidad o porque no tenía?

ROCA

Eran una redondez inexistente, la sombra de una curvatura. Eran pechos de muchachito.

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

Creo que esa ausencia, que ella ocultaba, me sorprendió tanto, que yo los inventé. Amé sus pechos ausentes, sus pezones minúsculos. Esos remedos infantiles de una mujer.

SARAH

Es una historia triste.

ROCA

Sí.

Pausa.

SARAH

Yo también tuve mi gran historia de amor.

ROCA

¿Ah, sí?

SARAH

Sí. Él era un enemigo nazi. Un soldado alemán. Fue al final de la guerra. Creo que lo hirieron, no sé bien. Me raparon por colaboracionista. Mis padres me encerraron en un sótano. Yo rascaba el salitre de las piedras y me ponía en la boca una bolita. Una noche me fui a París en bicicleta. A la vuelta de los años yo también lo volví a encontrar. No sé por qué él se había convertido en japonés.

ROCA

(Abstraído) Sí, vi la película. "Hiroshima, mon amour"

SARAH

Pensé que ya la había olvidado, yo. Todo cae en el olvido, ¿observó?

Se olvidan las películas, la historia, las personas. ¿Cuántas guerras tengo mezcladas en mi cabeza? Qué desdicha, todo se olvida. La letra se olvida. Hasta nosotros vamos a ser olvidados. En realidad ya está ocurriendo, en este preciso momento. Yo lo estoy olvidando. ¡Míreme, Roca, cómo lo estoy olvidando! (Lo toma por los brazos y lo sacude. Tiene los ojos llenos de lágrimas).

ROCA

(Paciente) Está bien, Sarah, está bien.

La abraza. Ella llora en el pecho de él, con desconsuelo.

SARAH

¿Soy como ella? ¿Como la muerta? ¿Huelo a lluvia, como ella? (Se separa de Roca y se abre el vestido roto) Mirá, mis pechos son de muchachito.

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

Él le cierra el vestido, piadoso.

ROCA

Por favor, Sarah, yo no soy ese custodio.

Pausa larga. Sarah parece despertar de un sueño. Se limpia las lágrimas.

SARAH

No, claro. Qué absurdo. Me dejé llevar por un sentimentalismo barato.

¡Usted tiene la culpa, presidente Roca! ¡Qué vergüenza! ¿Cómo pude dejarme arrastrar...?

(Va en busca de su bolsito. Saca de adentro su pequeño espejo. Se mira) ¡Qué horror! (Se acerca a Roca y le pone el espejo en las manos) Tenga, voy a necesitar su ayuda.

Roca sostiene el espejo delante de ella. Sarah se toma su tiempo para quitarse íntegramente el maquillaje, y volverse a maquillar. Todo este proceder, que atrapa la atención de Roca, está cargado de erotismo.

Sarah se limpia primero la cara con una crema. Luego se coloca otra, se empolva, se pasa rimel en las pestañas, se repasa las cejas. Por fin, con una actitud extraña, especial, saca el lápiz de labios y, mirando intensamente a los ojos a Roca, comienza a pintarse los labios.

Repentinamente Roca deja caer el espejo y se aparta con brusquedad.

Sarah pega un grito y se pone en cuclillas para recoger el espejito.

Roca toma el celular Y marca frenéticamente un número. Escucha.

ROCA

¿Por qué no contesta nadie, carajo?

SARAH

Suerte que no se rompió, el espejito. Hubieran sido siete años de mala suerte.

ROCA

¿Cree que va a vivir siete años más? ¡Qué optimista!

SARAH

¿Por qué tan agresivo, Roca?

Pausa.

ROCA

¿Lo conociste, no? Por eso estás acá...

SARAH

(Mordiéndolo las palabras) ¿Si conocí a quién...?

ROCA

A ese chico... Al hijo de mi custodio.

Pausa.

SARAH

(Suavemente) No conozco al custodio. No conocí a la mujer del custodio. ¿Por qué voy a conocer al hijo del custodio?

Pausa.

ROCA

Ya está viniendo.

SARAH

¿Quién?

ROCA

El asesino. Por fin vas a verlo. Cara a cara.

Sarah lo mira, imperturbable. Pausa.

(Roca desenfunda el revólver) Fue siempre un chico delicado de salud.

Me lo contó el custodio. Muy parecido a la madre, en todo. Los ojos enormes, melancólicos, infinitamente tristes. La piel con ese brillo suave, enfermizo... Me contó que vivía con el corazón en la boca por él. Me contó que tenía una casa no sé en qué suburbio, en una calle de tierra, y que cuando llegaba de noche, vaya a saber de dónde, cuando veía la luz de la casa, sentía como una mano que le apretaba la garganta. Más de una vez lo encontró ardiendo de fiebre, los ojos hundidos, extraviados, como si tuviera visiones... Parece que primero lo crió una tía, algo así, pero después se murió. No quiso saber más nada con mujeres. Todas se morían. Por suerte el chico ya era grandecito. Se arreglaron solos. A veces él hacía la comida, a veces el pibe. Cocinaba muy bien. Tenía mano. Eran muy compinches. Claro que él no le contaba nada del trabajo. La verdad, le mentía. Le decía que era cuidador en una fábrica, y que a veces hacía horas extras, o le tocaba de sereno. Y cuando volvía a casa, a la madrugada, a la tardecita, en esas cuerdas de tierra trataba de limpiarse el alma de todo lo que había visto y hecho, los gritos, el olor a carne quemada, la pestilencia. En la pileta del patio se lavaba bien las manos y la cara. Y entonces entraba. Y ahí estaba él, con su inocencia, su carita igual a la madre. Melancólica, enfermiza. (Pausa) Al principio, esa tarde no pude entender bien, Señor. Era verano, hacía calor, todo silencioso y en penumbras. El pibe no estaba en la cocina, ni en el comedor, ni en su pieza. Entonces fui al cuarto grande. Las persianas cerradas y un velador prendido. Y él estaba

sentado en el borde de la cama, frente al espejo grande del ropero. Me vio y me sonrió. Tenía catorce años, ya era un hombrecito. Pero había algo raro, que yo tardé en entender. (Se ríe, como de una travesura) ¿Sabe?, tenía puesto un vestido de la madre, que yo había guardado... Y tenía la cara toda pintada, como una mujer, y me sonreía triste con los labios pintados, muy rojos... (Vuelve a reír) ¿Y usted cree que lo sorprendí? No, Señor, me estaba esperando. Con esa sonrisa triste. ¡Qué payaso! (Pausa) Entonces me acerqué. Me paré al lado de él. Lo que más me dolió fue que era idéntico a la madre. Entonces levanté el brazo así, bien alto, y descargué el puño, con toda mi fuerza, en esa cara hermosa, frágil, amada... Un segundo antes de darme vuelta vi como le saltó la sangre de la nariz y de la boca. (Pausa) Me senté en un banquito de la cocina. Me derrumbé. Creo que prendí un cigarrillo. No sé cuánto tiempo pasó, Señor. Después la casa retumbó. Supe enseguida qué había sido. Corrí al cuarto. Mi hijo, Señor, estaba ahí, muerto, tumbado en la cama con la cabecita destrozada. Sangre, sesos, huesos desparramados, salpicando todo. (Pausa) Se había disparado con la 32 que yo guardaba en un cajón del ropero. Se había disparado así, en la boca, entre los labios pintados (Muestra cómo).

SARAH

¿Me permite? (Le quita el revólver).

ROCA

Lo conocías, ¿no?

SARAH

¿Qué importa si lo conocía o no? Ahora lo conozco. Pero por favor, tenemos poco tiempo. El asesino está por llegar. Abráceme, abráceme fuerte.

Roca lo mira en silencio.

¿Qué espera? Abráceme como si lucháramos.

Luego de una pausa, Roca lo abraza repentinamente. Es un abrazo muy fuerte, largamente anhelado, que podría confundirse con una lucha, o un forcejeo. En medio de este abrazo suena un disparo. Larga pausa. El abrazo continúa un rato más. No se sabe quién ha sido herido.

Él te diría: "Te amo, papá. Siempre te amé".

Sarah comienza lentamente a deslizarse hacia el suelo, recorriendo con su estrecho abrazo todo el cuerpo de Roca, que se mantiene erguido como una estatua. El abrazo de Sarah va dejando, desde el pecho hasta los pies de Roca, un grueso trazo de sangre. Recién cuando Sarah llega al suelo, Roca reacciona. Es como si se desmoronara muy lentamente, con hondísima desesperación. Queda de rodillas. Alza a Sarah sobre su regazo, conformando una extraña Pieta.

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

ROCA

(Suavemente) Hijo. Hijo. Hijo.

Con extrema lentitud inclina su rostro sobre el de Sarah y la besa en los labios, interminablemente. Hasta que desciende la luz por completo. En medio de la oscuridad comienza a escucharse el timbre del celular.

FIN

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

EDUARDO PAVLOSKY

JORGE DUBATTI

Universidad Nacional de Buenos Aires

Eduardo Pavlovsky (Buenos Aires, 1933) es dramaturgo, actor, médico, psicoanalista y psicodramatista. Se inició como actor en la década del cincuenta con un grupo de aficionados. Su asistencia a una función de *Esperando a Godot* en 1958 lo llevó a estudiar teatro junto a Pedro Asquini y Alejandra Boero en el grupo independiente Nuevo Teatro. En los años sesenta Pavlovsky funda, con el médico y teatrista Julio Tahier, el equipo de investigación teatral Yenesí, que se dedicará a la puesta en escena de textos tradicionales y vanguardistas. Paralelamente va profundizando sus estudios en el campo del psicodrama y establece vínculos entre la tarea terapéutica y el teatro. En 1961 escribe sus primeros textos dramáticos: *Somos* (Mención Premio Municipal 1962) y *La espera trágica*. Hacia fines de los sesenta comienza su actividad militante en la izquierda trotskista (PST) y su teatro comienza a evidenciar un claro sentido político, que en *El señor Galíndez* (1973) adquirirá su manifestación más rotunda con la denuncia de la tortura como institución en la Argentina. En 1977 su obra *Telarañas* (dirección de Alberto Ure) es prohibida por la dictadura y en marzo de 1978 Pavlovsky sufre un intento de secuestro por un grupo paramilitar. Logra escapar milagrosamente y se exilia primero en Montevideo, luego en Brasil y más tarde en España. Regresa a la Argentina en 1980 y en 1981 participa en el ciclo Teatro Abierto con su pieza *Tercero incluido*. La restauración del régimen democrático en 1983-1984 marca un intenso momento de trabajo como actor en el circuito comercial-profesional y en el cine, aunque pronto Pavlovsky tomará la decisión de desempeñarse como actor sólo en el circuito independiente, en salas alejadas del “centro” teatral de Buenos Aires, “por los bordes”. Pavlovsky ha dejado un extenso e intenso testimonio sobre su vida y su pensamiento en las conversaciones reunidas en el libro *La ética del cuerpo* (dos ediciones: 1994 y 2001).

En diferentes ocasiones³⁷ hemos sostenido que los textos de Eduardo Pavlovsky pueden distribuirse en cuatro principales macropoéticas o grupos textuales³⁸:

La macropoética de los textos postvanguardistas y fundamento de valor “hacia una realidad total”³⁹: *La espera trágica* (1961), *Somos* (1961), *Regresión* (1961), *Camellos sin anteojos* (1963), *Imágenes, hombres y muñecos* (1964), *Un acto rápido* (1965), *El Robot* (1966), *Alguien* (1967, en colaboración con Juan Carlos Herme), *La cacería* (1967), *Match / Último match* (1967,

37 Véase al respecto nuestra Tesis doctoral (en prensa) *El teatro de Eduardo Pavlovsky: poéticas y política* (1961-2003), Universidad de Buenos Aires, 2004.

38 En el curso de este trabajo distinguiremos los siguientes conceptos: Macropoética o rasgos poéticos de un conjunto textual o grupo de obras; Micropoética o rasgos poéticos de un texto particular, considerado en su singularidad; Archipoética o poética abstracta, constructo teórico (véase J. Dubatti, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, 2002, Cap. III).

39 Los años corresponden a la fecha de composición o escritura.

con J. C. Herme) y *Circus-loquío* (1969, escrita con Elena Antonietto).

La macropoética de los textos de matriz realista con intertextos variables de la postvanguardia y fundamento de valor socialista: *La mueca* (1971), *El señor Galíndez* (1973), *Telarañas* (1977), *Cerca* (1979), *Cámara lenta* (1980), *Tercero incluido* (1981), *El señor Laforgue* (1983), *Josecito Kurchan* (1984).

La macropoética de los textos de la “estética de la multiplicidad” y fundamento de valor socialista: *Potestad* (1985), *Pablo* (1987), *Voces/Paso de dos* (1990).

La macropoética de los textos de la micropolítica⁴⁰ de la resistencia: *El Cardenal*, *La ley de la vida*, *Alguna vez*, *Trabajo rítmico* (todos de 1991-1992), *Rojos globos rojos* (1994), *El bocón* (1996), *Poroto* (1996), *Dirección contraria* (teatro-novela breve, 1997), *Textos balbuceantes* (1999), *La muerte de Marguerite Duras* (2001), *Pequeño detalle* (2002), *Volumnia/La Gran Marcha* (2002-2003), *Imperceptible* (2003), *Análisis en París* (2003), *Variaciones Meyerhold* (2004-2005).

Sostenemos que cada uno de los grupos textuales o macropoéticas antes referidos participa, con combinatorias singulares, de las siguientes archipoéticas de producción de sentido político:

TEATRO JEROGLÍFICO

Llamamos así a una poética abstracta que, a partir del legado de las vanguardias históricas, radicaliza el valor de lo nuevo, y propone un teatro jeroglífico que rompe con el principio mimético de contigüidad y con el realismo objetivo, discursivo y expositivo en el que se funda el drama moderno desde el siglo XVIII. El objetivo es desautomatizar la visión materialista, realista, pragmática de “nuestro común mundo compartido”, ampliar los límites de lo real -de acuerdo con el fundamento artaudiano: religar con lo trascendente, lo arcaico, lo sagrado- refundar la relación con el mundo desde el misterio y la infrasciencia, superando las fronteras de la sociabilidad impuesta y cuestionando de raíz el sistema de valores socio-

40 Concepciones del mundo y del teatro diversas. También, concepciones políticas diferentes, si se comprende el término política (trasvolando diversos aportes del campo de los estudios y la teoría política clásica y moderna, a la especificidad del teatro) como toda práctica o acción artística (en los diferentes niveles de la poética, en la producción y la circulación, en la gestión de recursos e institucional, en la recepción) productora de sentido social en un determinado campo de poder (relación de fuerzas), en torno de dichas estructuras de poder y su situación en dicho campo, con el objeto de incidir en ellas, sentido que implica un ordenamiento de los agentes del campo en amigos, enemigos, neutrales o aliados potenciales. A partir de esta definición distinguimos micropolítica de micropolítica para designar, bajo el primer término, los grandes discursos políticos de representación, de extendido desarrollo institucional en todos los órdenes de la vida social (liberalismo, izquierda, socialismo, comunismo, peronismo, radicalismo, etc.); bajo el segundo, la construcción de espacios de subjetividad política alternativa, por fuera de las macropolíticas, o en singular, compleja tensión de distancia y complementariedad con ellas.

culturales de la burguesía. Sus principales realizaciones textuales en Europa se encuentran en Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Arthur Adamov, Harold Pinter, Jean Genet⁴¹. Recursivamente, este teatro jeroglífico busca generar una relación más saludable y rica del hombre con lo real, y mejorar por esta vía la experiencia del hombre en el mundo. El teatro se convierte en un dispositivo desautomatizador de la percepción natural a favor del descubrimiento de otras potencialidades (desconocidas u olvidadas) de la vida del hombre, no referenciadas con ningún sistema político extraestético. Los procedimientos teatrales principales son la inclusión del personaje jeroglífico y la destrucción sistemática de las estructuras del drama moderno. Qué cuestiona el teatro jeroglífico: el empobrecimiento de lo real, el empequeñecimiento de la idea de existencia. Qué propone: reencantar el mundo, develarlo, religar con los grandes fundamentos perdidos, instaurarse en interpretación órfica del mundo.

Contra quién: contra la concepción materialista, objetivista, racionalista y sus proyecciones existenciales. Desde dónde: desde la idea difusa de “hombre nuevo” y “realidad total”, utopía de base romántica sobre la plenitud física y metafísica del hombre. En suma, el teatro como metáfora epistemológica de una superrealidad o realidad pluridimensional, más amplia y diversa. En el caso de Pavlovsky, de acuerdo a sus testimonios, esta archipoética adquiere en la década del sesenta una funcionalidad vital terapéutica, liberadora de la angustia existencial. Sus textos más representativos son *Somos* y *La espera trágica*.

TEATRO MACROPOLÍTICO DE CHOQUE

Se trata de una poética abstracta vinculada a la macropolítica del marxismo, que recupera las estructuras basales del drama moderno en la postguerra, su matriz mimético-discursivo-expositiva, el fundamento del efecto de contigüidad de los mundos poéticos con el régimen de experiencia de lo real, y los intertextualiza con procedimientos de modernización provenientes de la postvanguardia y otras poéticas modernizadoras (teatro épico, teatralismo,

41 Como puede advertirse, evitamos deliberadamente el concepto de “teatro del absurdo”. A más de cuarenta años de dicha formulación categorial por parte de Martin Esslin (*The Theatre of the Absurd*, London, 1961), esta ha sufrido un profundo proceso de revisión y cuestionamiento crítico en las investigaciones académicas. Wladimir Kryszinski, en un estudio revisionista sobre la poética teatral de Ionesco, afirma: “La oleada de lo absurdo en el teatro y en la literatura desatada por los existencialistas ha contribuido, por cierto, al hecho de que el teatro de Ionesco, con los de Beckett, Genet, Adamov, Jean Tardieu, Dino Buzzati, Boris Vian, Fernando Arrabal, Max Frisch, Robert Pinget, Harold Pinter y Edward Albee ha sido calificado como teatro del absurdo. En 1961 Martin Esslin publicó un libro donde identifica y teoriza el absurdo como denominador común en numerosas obras teatrales. Visto desde nuestra perspectiva y teniendo en cuenta la evolución del teatro en el siglo xx y la diversidad temática y formal de las obras mencionadas, me parece imposible mantener la etiqueta de lo absurdo como su calificativo principal. El libro de Martin Esslin elabora una grilla de lectura interesante y toma un fenómeno incuestionablemente válido pero extrapola y generaliza un poco en exceso” (1999, p. 12).

simbolismo, expresionismo, etc.). Esta poética de matriz realista y procedimientos cruzados realistasdesrealizadores es puesta al servicio del discurso macropolítico del socialismo: la clave está en que la revolución marxista es el fundamento de valor, la lucha de clases, las grandes configuraciones ideológicas de la izquierda contra la subjetividad de derecha y capitalista. El fundamento de valor marxista modaliza la poética. El teatro pasa de esta manera a adquirir una capacidad recursiva ligada a la adecuación del campo social-histórico al proyecto utópico del socialismo. La llamamos “de choque” porque el teatro reduce su nivel metafórico, literaliza la referencialidad de los mundos poéticos y diseña en forma directa, explícita, una nítida cartografía de amigo, enemigo, aliados potenciales y neutrales. Qué cuestiona: las estructuras del capitalismo y la derecha. Qué propone: los valores ideológicos del marxismo. Contra quién: en el caso argentino, contra la subjetividad de derecha encarnada en partidos políticos, organización militar, dictadura, la tortura como institución represiva. Desde dónde: desde la utopía marxista. El teatro, en suma, como metáfora epistemológica de una concepción dialéctica del mundo y la historia, que persigue el enfrentamiento para propiciar síntesis superadoras hacia una mayor dignidad histórica del hombre y una incidencia directa en lo social. Realizaciones textuales en Europa y Estados Unidos pueden hallarse en el teatro de John Osborne, Peter Weiss, Joe Orton, Dario Fo, Alfonso Sastre, David Mamet, Steven Berkoff, entre otros. Los textos de Pavlovsky más representativos de esta concepción son *La mueca*, *El señor Galíndez*, *Telarañas* y *El señor Laforgue*.

TEATRO MACROPOLÍTICO METAFÓRICO

Se trata, como en 2, de una poética abstracta vinculada a la macropolítica del marxismo, que recupera las estructuras basales del drama moderno, con intertextos que transgreden la filiación al realismo. La revolución es el fundamento de valor, pero a diferencia del teatro macropolítico “de choque”, trabaja con una densificación del discurso metafórico, con una mayor opacidad de la referencialidad y con un vínculo de apelación permanente a la infrasciencia. De alguna manera es el resultado de un peculiar cruce entre 2 y 1. La cartografía política de distribución clara de amigo, enemigo, neutral y aliado potencial se mantiene, pero atravesada por la percepción de la multiplicidad y la complejidad del mundo. Pavlovsky continúa con la poética del realismo, pero la enriquece con los aportes de la negatividad o autonomía estética y con la incorporación del componente posdramático, las tensiones entre actuación y performatividad. El esquema ideológico de base coincide con la poética macropolítica de choque: se cuestionan las estructuras del capitalismo y la derecha, se impulsan los valores ideológicos del marxismo, en contra -en el caso argentino- de la subjetividad de derecha encarnada en los partidos políticos, la organización militar, la dictadura y la tortura como institución de la represión. Desde dónde: desde la utopía marxista. Pero al apelar a un orden metafórico densificado, a la opacidad de los mundos poéticos, el enfrentamiento se torna menos explícito, más oblicuo, y menos efectiva, más adelgazada su capacidad de lucha

e incidencia en el orden social.

Textos canónicos de esta concepción: *Cámara lenta*, *Potestad*, *Pablo y Paso de dos*.

TEATRO MICROPOLÍTICO DE RESISTENCIA

El socialismo real y las certezas del marxismo se han ausentado en el marco de una crisis inédita de la subjetividad de izquierda, y en consecuencia el fundamento de valor macropolítico se ha replegado, ha ingresado en una etapa de cuestionamiento y autoexamen. Como reparación compensadora de la experiencia de derrota y pérdida, surge el principio de resistencia contra el orden impuesto. La resistencia se ejerce molecularmente, no desde un discurso de representación totalizante, macropolítico, sino que se favorecen las configuraciones micropolíticas entendidas como fundación de territorios de subjetividad (identidad) alternativos, líneas de fuga. La estética de la multiplicidad y el teatro de estados adquieren una dimensión antiposmoderna de resistencia política contra el avance de los valores del neoliberalismo y a favor de una redefinición latente del socialismo, ya no considerado como discurso de representación totalizante sino como “balbuceo”. Qué cuestiona: la homogeneización macropolítica neoliberal y sus proyecciones existenciales. Qué propone: la necesidad de crear otras posibilidades de sociabilidad y subjetividad. Contra quien: contra el neoliberalismo, la derecha internacional, el imperio, la globalización entendida como homogeneización cultural. Desde dónde: desde la construcción de múltiples concepciones micropolíticas, no alineadas en un frente común, expresión de molecularidad. El teatro adquiere recursivamente la función micropolítica -ya no macropolítica- de construcción de otras territorialidades de subjetividad alternativa. El teatro se transforma en metáfora epistemológica del contrapoder y, por el convivio, en herramienta de resistencia contra la desterritorialización de las redes comunicacionales, contra la desaturación del hombre, contra la homogeneización cultural de la globalización, contra la insignificancia, el olvido y la trivialidad, contra el pensamiento único, contra la hegemonía del capitalismo autoritario, contra la pérdida del principio de realidad, contra la espectacularización de lo social y la pérdida de la praxis social. La micropolítica de la resistencia afirma que el teatro no está en crisis, está en contra⁴². En esta última concepción se inscriben, especialmente, *Rojos globos rojos*, *Poroto*, *La muerte de Marguerite Duras*, *Volumnia/La Gran Marcha* y *Variaciones Meyerhold*.

El caso de *Variaciones Meyerhold* plantea una diferencia y parece reabrir el vínculo con la macropolítica, porque la evocación/construcción del mítico Meyerhold realizada por Pavlovsky transforma al director ruso en un símbolo de la resistencia dentro de la macropolítica del comunismo. Meyerhold deviene una suerte de micropolítica de la resistencia “dentro” de la macropolítica comunista. Pavlovsky propone una discusión para la revisión y defensa de otro pensamiento de la izquierda. Concreta una relectura del comunismo/socialismo reivindicando

42 Para una exposición más detallada de estas observaciones, véase J. Dubatti, *El convivio teatral* (Atuel, 2003).

la memoria de Lenin y Trotsky contra Stalin, y elabora una teoría de la imaginación como la mayor herramienta revolucionaria. La oposición de Meyerhold al realismo socialista abre una discusión estética que cuestiona algunos preceptos muy arraigados en la historia del teatro argentino. Pavlovsky retoma una estética de la multiplicidad en todos los planos del texto: verbal, narrativo, corporal, temático, escénico, semántico. Tragicomedia, el texto cruza el asesinato de Meyerhold con episodios humorísticos (como el primer encuentro con Zinaida Rajch o algunas referencias satíricas al teatro ruso tradicional). Variaciones Meyerhold se convierte en una metáfora epistemológica que expresa con precisión la complejidad del tiempo presente. Por otra parte, se trata de un drama metalingüístico, por su apelación permanente al pensamiento sobre el lenguaje teatral, pero es importante advertir que la autorreferencia dramática se convierte en manos de Pavlovsky en un mecanismo de superación de los límites del lenguaje, a la vez trascendencia política y metafísica.

La poética adquiere además un carácter post-dramático: Pavlovsky multiplica las tensiones y vaivenes entre representación y presentación, personaje y actor, ficción y realidad convivial, ilusión y artificio, y de esta manera se pierden los límites precisos entre Meyerhold y Pavlovsky, por momentos no se sabe bien si se está hablando de uno u otro. Finalmente, observemos que la tragedia de Meyerhold opera simbólicamente como constructo memorialista de la persecución ideológica, tortura y desaparición de personas durante la dictadura argentina. Sobre Variaciones Meyerhold, Pavlovsky nos dijo en una entrevista realizada el 25 de febrero de 2005:

“Cuando leí en una revista inglesa toda la epopeya y el martirologio de Meyerhold, me interesó como figura intelectual y artista por su opresión y asesinato. Un asesinato por sus diferentes ideas estéticas: no creía en el realismo socialista, defendía la imaginación como potencia creadora y revolucionaria. Pero cuando empecé a ensayar me di cuenta de que me negaba a escribir, poseído por cierto espíritu meyerholdiano. Estoy seguro de que Meyerhold es mucho más amplio en sus ideas y en su producción. Pero creo haber captado desde mi experiencia teatral ciertas cosas que él defendía mucho. No podía escribir porque me sentía más Meyerhold cuando actuaba a Meyerhold que cuando quería escribir un texto. De ahí que la obra está hecha en un verdadero espíritu meyerholdiano”.

La poética que Pavlovsky le atribuye a Meyerhold se parece mucho a la que el propio Pavlovsky fue elaborando desde *Potestad* en adelante: la por él llamada “estética de la multiplicidad”. De esta manera Pavlovsky construye en Meyerhold un precursor de su propio teatro. En la misma entrevista nos dijo: “Nunca lo pensé, pero evidentemente Meyerhold me afecta profundamente hoy, no por sus deslumbrantes dispositivos escénicos sino por su concepto del trabajo sobre el cuerpo del actor”.

Pavlovsky ensaya actualmente para estrenar en julio de 2008 un nuevo texto de su autoría, *Sólo brumas*, ya recogido en el tomo VI de su Teatro Completo (Atuel, 2007).

Bibliografía:

- Braun, Edward, 1995, *Meyerhold. A Revolution in Theatre*, London, Methuen.
- Dubatti, Jorge, 2002, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Atuel, Col. Textos Básicos.
- 2003, *El convivio teatral*, Buenos Aires, Atuel, Col. Textos Básicos.
- 2004, *El teatro de Eduardo Pavlovsky: poéticas y política (1961-2003)*, Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires (inédita).
- 2005, "Meyerhold-Pavlovsky: metateatro, postdramaticidad y micropolítica de la resistencia", en *Escritos sobre Teatro*, n. 2.
- Esslin, Martin, 1961, *The Theater of The Absurd*, London, Penguin.
- Krysinski, Wladimir, 1999, "El lenguaje teatral de Ionesco. Post notas y post contranotas", *Itinerarios. Revista de Literatura y Artes*, n. 2, pp. 11-16.
- Meyerhold, V. E., 1969, *Meyerhold on Theatre*, ed. E. Braun, London, Methuen.
- 1973, *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos.
- 1992, *Textos teóricos*, ed. Juan Antonio Hormigón, Madrid, ADE.
- Pavlovsky, Eduardo, 1989, *Multiplicación dramática*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda. En colaboración con Hernán Kesselman.
- 1997, *Teatro completo I*, Buenos Aires, Ediciones Atuel (Col. Los Argentinos).
- 1998, *Teatro completo II*, Buenos Aires, Ediciones Atuel (Col. Los Argentinos).
- 1999, *Micropolítica de la resistencia*, Buenos Aires, Eudeba/CISEG. Recopilación de labor periodística de Pavlovsky entre 1988 y 1999.
- 2000, *Teatro completo III*, Buenos Aires, Ediciones Atuel (Col. Atuel/Teatro).
- 2000, *La multiplicación dramática*, Buenos Aires, Editorial Galerna y Búsqueda de Ayllu,
- 2000, nueva "edición corregida y aumentada" del libro escrito con H. Kesselman en 1989.
- 2001, *La ética del cuerpo*. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti, Buenos Aires, Atuel.
- 2002, *Teatro completo IV*, Buenos Aires, Ediciones Atuel (Col. Atuel/Teatro).
- 2003, *Teatro completo I*, Buenos Aires, Ediciones Atuel, segunda edición (Col. Los Argentinos).
- 2004, *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, subjetividad y política*, Buenos Aires, Astralib.
- 2005, *Teatro completo V*, Buenos Aires, Atuel (Col. Atuel/Teatro).
- 2007, *Teatro completo VI*, Buenos Aires, Atuel (Col. Atuel/Teatro).
- Picon-Vallin, B., 1990, *Meyerhold*, Paris, CNRS, Col. Les Voies de la Création Théâtrale, n. 17.

SOMOS

EDUARDO PAVLOSVLY

PERSONAJES: M (3) / F (0/1):

MR. RONALD (45 años), Bruno Gariani

MR. CASOQ (45 años), Juan José Ghisalberti

MR. ZELAKE (60 años), Eduardo Pavlovsky

EL OTRO O LA OTRA (30 años), Marta Fernández Mouján

La escena ocurre en el mes de octubre de 1961. Debe ubicarse en algún lugar del escenario un almanaque con el año actual que se pueda percibir claramente. Mr. Ronald y Mr. Casoq están sentados en el medio del escenario en dos sillas. A la izquierda y separado por unos metros está sentado Mr. Zelake (3m.) A la derecha y separado de Mr. Ronald unos cinco metros, debe estar sentado el otro personaje. La silla donde se sentará este otro personaje debe estar cerca de la línea del telón. Al levantarse el telón, Mr. Ronald debe estar mirando al frente, como si mirara a punto fijo. Está totalmente desconectado (que es más que distraído). Mr. Casoq, al costado, debe estar tarareando parte de la sinfonía Fantástica de Berlioz, que se oirá en ese momento en el escenario. Ronald permanece en silencio mientras Mr. Casoq dirige con la mano. En la silla de la izquierda, Mr. Zelake debe estar leyendo y haciendo anotaciones (palabras cruzadas). Está en su trabajo. Tampoco oye la música. La música sólo debe ser oída por los espectadores y Mr. Casoq. En la silla de la derecha hay un hombre o una mujer, difícil definirlo. Tiene cabellos largos, usa pantalones, tiene pintados los labios y la cara. Está con cartera. Sus zapatos son de hombre. Debe tener aspecto muy masculino y femenino. Es un personaje que no va a hablar ni se va a mover en toda la obra. Solo bostezará y una sola vez. Es un personaje que debe ser casi una estatua. Es indispensable que no se mueva o gesticule en toda la obra. Los espectadores solo deben sentir su presencia física. Luego se deben ir olvidando de a poco de su existencia. Esta escena de presentación de los cuatro personajes debe durar 10 segundos exactamente, al término de los cuales comienza el diálogo.

MR. RONALD

(Debe salir de su desconexión bruscamente. La música cesa) Creo que no es prueba suficiente para que demos por terminado el tema.

MR. CASOQ

Estoy de acuerdo, pero a medias... bastante a medias. Difícilmente pueda estar ya totalmente de acuerdo con alguien o con algo.

MR. RONALD

No negará usted, mi estimado amigo, que la situación es bastante complicada.

MR. CASOQ

¿Complicada? (Ríe a mandíbula batiente) ¿Complicada? (Pausa) ¿Qué es complicada para usted, Mr. Ronald? ¿Poner huevos? ¿Cantar? ¿Llorar? ¿Gemir? ¿Sufrir? ¿Nacer? ¿Reproducirse? ¿Estabilizar? ¿Nacer y volver a nacer? ¿Morir y volver a morir? ¿Poner huevos? ¿Cantar? ¿Gritar? ¿Llorar? ¿Gemir?

MR. RONALD

(Irónico) Me temo que se está usted repitiendo. Ha dicho poner huevos, cantar, gritar, llorar y gemir por segunda vez.

MR. CASOQ

¿Quiere usted decir entonces que me repito? Sí, es verdad, es verdad. ¿Y qué? ¿No puedo acaso ser libre? ¿No me deja usted repetirme? ¿Pero qué se propone usted, Mr. Ronald? Entiendo que sus conocimientos jurídicos y legales, e incluso el hecho de haber sido invitado especial de parte suya a esta reunión no me puede impedir de ningún modo expresarme con toda la libertad que yo deseo. Es más, si yo he dicho: poner huevos, cantar, gritar, llorar y gemir por segunda vez, es precisamente porque he tratado de repetirme intencionalmente. (Pausa) ¿Estaba usted distraído, Mr. Ronald! ¡Sumamente distraído mientras le estaba hablando!

MR. RONALD

(Sentencioso) Eso no le da derecho a violar la Ley del Derecho.

MR. CASOQ

Puede que sí, Mr. Ronald, puede que sí. Ya hemos pasado la era del sonido (Esto último irónico).

MR. RONALD

Las leyes tienen un significado preciso. Entiendo que usted tiene todo el derecho de defenderse como usted quiera, como a usted le da la gana. Pero no tiene derecho de abusar de la norma jurídica. No tiene derecho de abusar de mi hospitalidad...

MR. CASOQ

Le prevengo que si está usted insinuando que me retire de su casa...

MR. RONALD

Yo no estoy insinuando nada, Mr. Casoq. Sin embargo debe usted entender perfectamente que no estaré dispuesto a tolerar sus insolencias. No las toleraré. Por lo menos jamás mientras viva. Jamás mientras un Ronald siga existiendo en el Derecho. Sus libertades, Mr. Casoq, son atentados a la moral y deben ser severamente castigados por la justicia. Usted no se saldrá con la suya. Usted abusa de la época, querido amigo. Usted abusa de la Norma Jurídica...

De improviso todo vuelve al comienzo, al terminar Mr. Ronald su última palabra. Vuelve a su posición del comienzo, gira su cabeza al frente y queda impávido, mirando un punto, frío hacia delante. En este mismo momento también comienzan a escucharse otra vez los compases de la Sinfonía Fantástica y Mr. Casoq toma también su posición inicial. Los otros dos personajes no han variando, durante esta escena, su posición del comienzo. Esta escena debe durar 10 segundos, al término de los cuales se reinicia otra vez el diálogo.

MR. CASOQ

¿Se da usted cuenta del drama actual, mi querido amigo? ¿Se da usted cuenta de lo que está pasando? (Pausa). ¿Busca usted la verdad? ¿O deja que la verdad lo invada?

MR. RONALD

No me dejo invadir, Mr. Casoq. Jamás me he dejado invadir.

MR. CASOQ

Pruébelo usted, mi estimado amigo, pruébelo usted, es una experiencia maravillosa. Yo lo logré poco a poco. Al principio me costaba, sufría mucho, el cuerpo me dolía... (Pausa) Pero la fui aceptando muy lentamente y ya ve usted...

MR. RONALD

Me cuesta ver, Mr. Casoq. Me cuesta ver...

MR. CASOQ

Es una pena, Mr. Ronald. Tiene usted ojos muy lindos. Pero prefiero que no se confunda con la situación... Es feo confundirse de situaciones continuamente. Sobre todo a su edad y con pantalones largos...

MR. RONALD

Preferiría que cambiase su tono, mi estimado amigo. Su ironía es siempre hiriente y mal intencionada. Por otra parte, lo de los pantalones largos es cosa de mi madre... y le prevengo, Mr. Casoq, que no estaría dispuesto a tolerar que hablase de mi madre en términos despectivos. (Pausa. Enternecido) Ella siempre fue muy buena con nosotros... (Muy infantil. Cambia el tono bruscamente) Siempre nos ayudaba a hacer los deberes y nos daba muy cariñosamente nuestros alimentos. Todavía recuerdo mis primeras mamaderas.

De improviso, Mr. Zelake, que hasta el momento no ha intervenido y cuya posición es la misma que la de la escena de presentación, entra en la conversación.

MR. ZELAKE

“Mamadera”. Gracias, señor. Era la palabra que me faltaba. (Mr. Ronald y Mr. Casoq, no le deben mirar ni oír).

MR. RONALD

Recuerdo con tanta emoción las palizas de mi madre... ¡Qué dulces eran! ¡Qué suaves eran sus latigazos! Mr. Casoq debe mirar con mucha ternura a Mr. Ronald en todo el relato. Cuando pienso que no se repetirán jamás... ¡qué tiempos aquellos, Mr. Casoq! (Pausa, toma ahora una actitud como de estar recordando, casi viendo lo que va a relatar) Me parece ver en este instante cuando mi madre me ataba a la pata de la mesa del comedor y me dejaba un día sin comer. (Se emociona) Recuerdo que cuando ya no resistía más de hambre, gritaba: ¡mamá, mamá, me muero de hambre, quiero comer! Y ella venía lentamente, con ese paso tan maternal que le era característico, y comenzaba a darme latigazos hasta que me quedaba dormido. ¡Cómo me hacía sufrir! ¡Qué tiempos aquellos! (Está visiblemente emocionado).

Mr. Casoq saca su pañuelo y se seca unas lágrimas. También está emocionado. La emoción de ambos debe ser muy controlada.

Usted no sabe, Mr. Casoq, lo que fue mi madre... Y qué poco egoísta que era conmigo... Jamás me ocultó ninguno de sus amantes. (Pausa) Todavía recuerdo con cariño a dos o tres de ellos. A ver... a ver... Sí, ahora recuerdo, Luis, el panadero. ¡Qué hombre bondadoso! Siempre que venía a traer el pan, le hacía el amor a mamá delante mío. ¿Se da usted cuenta, Mr. Casoq?... Y no nos cobraba. Jamás nos cobró un céntimo... Todo por amor... Aquellas eran épocas, Mr. Casoq la vida se ha ido transformando con los años. Todo se ha mercantilizado... Todo... Todo, hasta el amor... No, Mr. Casoq... Aquellos tiempos no volverán.

MR. CASOQ

(Visiblemente emocionado) Me emociona la ternura con que habla usted de su hogar, Mr. Ronald. Da gusto ver cómo en estos tiempos donde todo es destrucción y odio, usted puede recordar esos detalles tan lucidos de su infancia... Estoy seguro, Mr. Ronald, que de haber existido madres tan buenas como la suya, el mundo no estaría así.

MR. RONALD

Muchas gracias, Mr. Casoq... Le agradezco mucho sus palabras. Sus palabras reconfortan oídas en esta hora actual tan llena de dictadores y maniáticos. Muchas gracias nuevamente, Mr. Casoq. (Pausa) Pero... ¿y la suya? ¿Podría decirme algo de su madre? No sabe usted cuánto me emociona oír hablar de las madres... ¡Son todas tan buenas!...

MR. CASOQ

Por favor, Mr. Ronald. Le juro que es lo único que... No me obligue usted a... Por Dios, Mr. Ronald, se lo suplico... No me obligue a recordar... (Llora, llora).

MR. RONALD

Se ha hecho usted daño, Mr. Casoq (Intrigado).

MR. ZELAKE

Daño. Esa es la palabra que me faltaba. D-A-Ñ-O. Dos sílabas. Sí, sí, es esa. Justamente esa. Gracias, señor.

MR. CASOQ

Me duele recordar, Mr. Ronald. Me duele recordar... (Pausa) No todas las madres eran tan bondadosas como la suya. No todas las madres querían a sus hijos como la suya, Mr. Ronald. (Pausa) Mi infancia fue espantosa, Mr. Ronald mi infancia fue terrible... (Llora).

MR. RONALD

No llore, Mr. Casoq. Le ruego que no llore, porque su emoción me hace llorar a mí.

MR. CASOQ

Somos dos niños llorando.

MR. RONALD

Somos dos hombres que llevamos dentro dos niños llorando.

MR. CASOQ

Para el caso... (Pausa. Retoma el tema) Mi madre no era como la suya. Mi madre... mi madre no era buena. Me cuesta decirlo, Mr. Ronald.

MR. RONALD

Valor, Mr. Casoq.

MR. CASOQ

Mi madre era malísima: terriblemente mala. (Pausa larga) Mi madre... mi madre dormía con mi padre (Visiblemente emocionado).

MR. RONALD

¡Oh, no, no!

MR. CASOQ

Sí, Mr. Ronald. Puede usted creerlo o no. Pero le juro que es así... Jamás mi madre tuvo un amante...

MR. RONALD

Pero entonces...

MR. CASOQ

Jamás nos dio esa oportunidad, Mr. Ronald. Ella quería mucho a mi padre.

MR. RONALD

¡Qué barbaridad! ¡Cómo habrá sufrido usted, Mr. Casoq!

MR. CASOQ

Recuerdo con angustia cuando mi padre llegaba del trabajo, cansado, agotado, rendido, y ella emocionada comenzaba a atenderlo para luego empezar a acariciarlo.

MR. RONALD

¿Qué inmoralidad, Mr. Casoq! (Pausa) Pero, ¿y lo dejaban solo, solito? ¿Y usted qué hacía? ¿Lloraba, gritaba? ¿Qué hacía usted, Mr. Casoq?

MR. CASOQ

Bueno, a veces lloraba, Mr. Ronald; otras veces gritaba; otras veces...

(Pausa, se detiene y parece cambiar bruscamente de actitud) Pero hace usted preguntas muy atrevidas, Mr. Ronald. Le ruego que no convierta esto un interrogatorio policial.

Usted no tiene derecho a interrogarme de esa manera. No abuse, Mr. Ronald. Yo le estaba contando de buena fe escenas de mi desgraciada infancia y usted aprovecha esa circunstancia para querer enterarse de otros hechos que nada tienen que ver con el hecho en sí.

MR. RONALD

¿La Norma Jurídica? ¿A eso se refiere?

MR. CASOQ

Sí, usted entiende perfectamente bien a qué me refiero, señor Juez.

Yo no le contesto. Si usted quiere, hable directamente con mi abogado.

MR. RONALD

(Cínicamente) Usted no tiene salida, Mr. Casoq. Usted lo sabe perfectamente bien. Tarde o temprano caerá bajo mis garras.

De improviso todo vuelve a la posición inicial, a la posición del comienzo.

Mr. Ronald vuelve a su impavidez. Se oye la Sinfonía Fantástica. Mr. Casoq comienza a seguir la música con una mano. Los otros dos personajes, igual que al comienzo. Esto dura siempre 10 segundos.

MR. CASOQ

El caso es la definición, Mr. Ronald. El libre albedrío.

MR. RONALD

Habla usted demasiado claramente.

MR. CASOQ

Todos los Casoq siempre hablamos claramente, Mr. Ronald.

MR. RONALD

No lo entiendo bien, Mr. Casoq. Incluso me atrevería a decir que usted tampoco se entiende.

MR. CASOQ

Como si fuera fácil, Mr. Ronald. (Irónico) El mundo no se ha definido y usted pretende que yo dé el primer paso. ¿Se imagina, Mr. Ronald? Usted pretende que yo dé el primer paso.

De improviso entra en el diálogo Mr. Zelake.

MR. ZELAKE

El primer paso lo di a los nueve meses de edad. Recuerdo perfectamente ese día. Era el 3 de septiembre de 1902. Era un día lluvioso. Mi madre me había mandado a la panadería. El sol brillaba al atardecer. No, al amanecer. Ahora que recuerdo tampoco tenía nueve meses. Tenía 18 años. No, 28; no, 32; no, 45 años. No, 46. No, ahora recuerdo perfectamente. No había nacido. En realidad había nacido. ¿O no? Por lo menos estaba allí.

Lo recuerdo perfectamente. Mr. Ronald y Mr. Casoq lo miran asombrados.

Me parece todavía recordar el tic-tac del reloj del comedor. Sí, evidentemente estaba.

Pero ¿cómo estaba? ¿En qué forma estaba? ¿Sería yo? ¿No sería yo? Corría agua por el vidrio de la ventana del comedor. Yo sentía la respiración de mamá. El tic-tac del reloj. Estaba húmedo. ¿Quién estaba húmedo? ¿Yo? ¿Mamá? ¿Quién era yo? ¿Cómo estaba? Debería saberlo. Tengo que recordar. Pienso... Pienso... No me acuerdo de nada. Solo el tic-tac. Quería salir. Quería salir... Si quería salir, estaba adentro. ¿Adentro de qué? ¿Y cómo? ¿Por qué? ¿En qué? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Por qué? ¿Qué horrible! No recuerdo. Sí, estaba allí. Eso es lo único cierto. Era el 3 de septiembre de 1902. Recuerdo perfectamente ese día. Era un día lluvioso. Mi madre me había mandado a la panadería. El sol brillaba al atardecer. No, al amanecer. Ahora que recuerdo tampoco tenía nueve meses. Tenía 18 años. No, 28. No, 32. No, 45. No, 46. No, ahora recuerdo perfectamente. No había nacido. En realidad había nacido. ¿O no? Por lo menos estaba allí. Lo recuerdo perfectamente...

Mr. Ronald y Mr. Casoq deben mirar asombradísimos. Mr. Zelake continúa con sus palabras cruzadas. De improviso, el personaje indefinido debe bostezar y Ronald y Casoq deben mirar hacia él.

MR. RONALD

(Sentencioso) Bostezar sin ponerse las manos en la boca es mala educación, sobre todo cuando están hablando los mayores. ¿No le parece, jovencito?

El personaje vuelve a su posición habitual. Solo ha bostezado.

MR. CASOQ

Preferiría no especular, Mr. Ronald, pero no veo que tener sueño sea una irreverencia. ¿Acaso usted no duerme? (Mirándolo fijamente) ¿O tiene insomnio permanente?

MR. RONALD

Mis problemas particulares son para mi psicoanalista. No para usted, Mr. Casoq.

MR. CASOQ

Le agradecería que tratase de no querer confundirme con su habilidad para la polémica. No se evada, Mr. Ronald. No juegue con las palabras. Las palabras deben servir para comunicarse. No para confundir, y usted usa a veces la palabra para confundir, para crear confusión. Sea claro, Mr. Ronald, deje sus normas de Derecho, concrétese y abrevie, no se extienda. No confunda, Mr. Ronald. Hace un instante usted llamó jovencito a la señorita. (Pausa) ¿Con qué finalidad? ¿Para confundir? ¿Eso también es política internacional?

MR. RONALD

Preferiría no introducir la política internacional dentro de esta amable reunión. Es muy desagradable para mí disentir tan profundamente con usted, pero si usted lo prefiere...

MR. CASOQ

En lugar de tantas palabras sería muy útil que me explicara brevemente por qué usted llamó de ese modo a la señorita. ¿No le gusta el sexo femenino, Mr. Ronald? (Irónico, habiendo señalado al personaje) ¿Prefiere usted el sexo masculino?

MR. RONALD

Usted está celoso, Mr. Casoq. Usted ve mujeres donde no las hay. Usted está trastornado. Debería consultar a un especialista. Eso es grave.

MR. CASOQ

(Enojado) ¿Pretende usted insinuar que estoy viendo mal? ¿Acaso es usted oculista también, Mr. Ronald? Lo felicito. No le conocía esa nueva faceta. Es usted un hombre múltiple.

MR. RONALD

Creo que no está equivocado, Mr. Casoq. Usted no ve mal. (Pausa)
Usted ve lo que sus ojos le hacen ver (Irónico).

MR. CASOQ

(Intrigado) Quisiera que se explicara, Mr. Ronald. Su rara habilidad para la política internacional, la introduce usted en temas demasiado triviales.

MR. RONALD

¿Llama usted trivialidad al sexo?

MR. CASOQ

Yo no he dicho eso, Mr. Ronald. Le pido que no me haga decir lo que no dije.

MR. RONALD

(Enojado) Usted ha dicho eso. Usted se contradice a cada momento, usted es un confundido que pretende confundir. Y no lo liará, Mr. Casoq.

MR. CASOQ

(Enojadísimo) Es usted un impertinente. Un malintencionado. Un reaccionario. Un clerical. Un comunista. Un viejo. Un joven. Un hombre. Una mujer. Un huevo. Un chocolate. Un chico. Un grito. Una madre. Un gigante. Un enano. Sí, eso es usted. Un enano.

MR. ZELAKE

(De improviso. Mr. Zelake ante los gritos de la discusión, los mira) ¿Qué pasa señores? ¿Es que ya en las plazas populares no se puede trabajar tranquilo? ¿Por qué grita usted de ese modo, Mr. Casoq?

MR. CASOQ

Y usted, ¿cómo sabe mi nombre?

MR. ZELAKE

Lo leí en el programa antes de entrar. (Pausa). ¿Pero se puede saber qué discuten?

MR. RONALD

Estoy tratando de demostrar a Mr. Casoq la inutilidad de las especulaciones científicas. Estoy tratando de demostrarle que el pensamiento científico sólo tiene por función inhibir al pensamiento creador. Y que su visión es solo producto de una enseñanza retrógrada que hay que abolir. Estoy tratando de demostrarle que ese jovencito de allí (Lo señala), no es una jovencita. Que es un hombre y no una mujer. Estoy tratando de sacarlo de la confusión, Mr. Zelake.

MR. ZELAKE

¿Conoce mi nombre?

MR. RONALD

También lo leí en el programa (Pausa).

MR. CASOQ

Le agradecería, Mr. Ronald, que se limitara a no desvariar.

MR. ZELAKE

Desvariar es un verbo. Yo desvarío, tú desvarías. Aquellos desvarían.
¿Desvariar es sinónimo de peluca? No. Creo que es homónimo ¿o no?

MR. CASOQ

¿La peluca no es masculina?

MR. RONALD

¿La peluca no es femenina?

MR. ZELAKE

Les voy a aclarar. La peluca es la salvación de los pelados. Los pelados tienen calvicie y temen quemarse al sol porque les salen ampollas. Las ampollas se deberían curar con talco y en su defecto sin talco.

MR. CASOQ

¿No nos estamos yendo del tema, Mr. Ronald?

MR. RONALD

No, Mr. Casoq, estamos entrando al tema. No tenga miedo de penetrar en él. (A Mr. Zelake) Siga. Continúe, mi buen hombre.

MR. ZELAKE

Gracias por su confianza, Mr. Ronald. El talco está en la talquera. La talquera es un producto industrial. Los industriales ganan mucha plata. La plata es muy útil. Los útiles sirven para el colegio. El colegio es para los niños. O las niñas.

MR. CASOQ

Es insoportable todo esto, Mr. Ronald. Hágalo detener.

MR. RONALD

¿Detener? ¿Por qué? ¿Qué ha hecho? ¿Insinúa usted que ha cometido algún asesinato?

MR. ZELAKE

Los niños son muy buenos. Los buenos van al cielo. El cielo no es el infierno. El infierno está caliente.

MR. CASOQ

¿Dónde estamos?

MR. RONALD

Continúe, por Dios, Mr. Zelake. Lo hace usted admirablemente bien.

MR. ZELAKE

Lo caliente (Se pone de pie) no es frío. Todo lo frío está en la heladera. Las heladeras son caras. Se compran en mensualidades. Las mensualidades son largas. Larga es la noche.

MR. CASOQ

¿La noche? (Confundido) ¿Dónde estamos, Mr. Ronald?

En este momento los tres están de pie, Mr. Ronald debe seguir a Mr. Zelake. Más atrás, Mr. Casoq. Mr. Ronald está muy seguro siguiendo a Mr. Zelake. Mr. Casoq está perdido, desorientado.

MR. RONALD

No le haga caso, Mr. Zelake, continúe con su discurso.

MR. ZELAKE

Las noches son lindas. Lindas son las mujeres, las mujeres no deben usar bigotes. En su defecto, sí. Mr.

Casoq debe seguir a Mr. Ronald y a Mr. Zelake como un autómata. Zelake debe decir todo esto convencido de que es algo muy serio. Ronald lo mira entusiasmado. Zelake debe caminar despaciosamente, lentamente. Casoq va al costado de Zelake. Este debe caminar como por una ruta imaginaria dentro del escenario. Como saltando obstáculos. Casoq se va angustiando cada vez más.

MR. CASOQ

Si no nos detenemos, usted se arrepentirá, Mr. Ronald. Este hombre nos lleva demasiado lejos.

MR. RONALD

Continúe, Mr. Zelake. No haga caso. Lo hace usted maravillosamente bien.

MR. ZELAKE

Sí es lo contrario de No.

Se detiene como si hubiera un pozo: lo pasa con sumo cuidado. Primero un pie después el otro. Le da una mano a Mr. Ronald y lo ayuda a saltar. Esta escena debe ser hecha muy lentamente. El pozo está allí. Mr. Ronald ayuda también a Mr. Casoq. Este primero vacila, luego acepta la ayuda de Mr. Ronald y se decide a pasarlo.

No, es un verbo pretérito perfecto no nacionalizado. Nacionalizado es lo contrario de comunista. Los comunistas siempre tienen soluciones. Las soluciones están en la última página o en el número siguiente.

Ayuda nuevamente a Mr. Ronald a saltar un obstáculo. No es un pozo. Parece más bien una planta o arbusto. Luego del paso de Mr. Ronald ayudan ambos a Mr. Casoq, ambos deben tomarlo de cada mano y ayudarlo a saltar. Esta escena es de verdadera mímica. Mr. Casoq está cansado. Da visibles muestras de su agotamiento.

MR. CASOQ

Tengo frío, Mr. Ronald. Si hubiera sabido esto hubiera traído un sobretodo... Todo por no llevar el apunte a mi mamá. (Pausa) Esto está húmedo.

MR. RONALD

Continúe, Mr. Zelake. Lo hace usted a las mil maravillas.

MR. ZELAKE

Muchas gracias por su confianza, Mr. Ronald. (Pausa) Colorados son los tomates. Los tomates son vegetales. Los vegetales se compran en la frutería. La frutería es del frutero. (Se arremanga los pantalones). Mr. Ronald lo imita.

Entrando en una zona fangosa, debe haber menos luz en el escenario.

MR. CASOQ

Tengo frío, Mr. Ronald. Mucho frío. Esto está húmedo. Me voy a resfriar.

MR. RONALD

Magnífico, Mr. Zelake; magnífico, continúe.

MR. ZELAKE

Gracias, Mr. Ronald. Los fruteros debieran vivir en el campo.

Va como penetrando en un terreno muy fangoso. Cada vez camina con más dificultad; ahora le ofrece la mano a Mr. Ronald y éste a Mr. Casoq. Van los tres como haciendo equilibrio en una zona y peligrosa.

El campo está llovido. Llovido viene de lluvia. La lluvia viene del cielo.

MR. CASOQ

Es un clerical, Mr. Ronald, siempre nos lleva al cielo.

MR. RONALD

Continúe, Mr. Zelake. Continúe. ¡Por favor!

MR. ZELAKE

El cielo está arriba. Arriba es lo contrario de abajo. Abajo se escribe con J. J es una letra del abecedario. Abecedario es una palabra con muchas letras. A. B, C, D. E. F, G, H, I, J, hasta la Z, y así sucesivamente. No, esto lo dijo alguien otra vez. Borremos y empecemos de vuelta. Empecemos de vuelta. Empecemos de vuelta. (Cada "empecemos de vuelta", cada vez más fuerte. Pausa) ¿Qué es empezar? ¿Terminar? (Con indiferencia) Es lo mismo. (Pausa) Sigamos. (Se arremanga cada vez más: ya los pantalones están encima de las rodillas).

Mr. Ronald se arremanga también. Mr. Casoq los mira asombrado y haciendo un gesto de impaciencia los imita. Caminan lentamente. Están en el barro.

MR. RONALD

Continúe, Mr. Zelake, continúe, hágalo usted por el Derecho, por la Norma Jurídica. Por la Constitución, por la patria, por la humanidad.

MR. ZELAKE

Sigamos. Muchas gracias, Mr. Ronald. Sigamos. No hay tiempo que perder. Perder es una palabra difícil, Difícil. Di-fí-cil: d-i-f-i-c-i-l-. Lo difícil debiera ser rápido. Lo rápido es inaudito. Lo inaudito es lo increíble. Lo increíble es creíble. Lo creíble es racional. Lo racional ya no existe. Lo irracional nos gobierna. ¡Lo irracional nos gobierna!

MR. CASOQ

Pero, ¿qué es? ¿Comunista o clerical? (A Mr. Ronald).

MR. RONALD

Continúe, Mr. Zelake. Hágalo por todos nosotros. Hágalo por la época contemporánea. Hágalo por la vida misma.

MR. ZELAKE

Lo irracional nos gobierna. Gobierna viene de Berna. Berna es la capital de Suiza. ¡No!, de Austria: en su defecto de Berlín. Es lo mismo. Todo es lo mismo. No. No debiera ser lo mismo. Debería ser lo mismo. Pero no hay principio de contradicción. Una cosa no invalida la otra. Puedo decir a y decir z. Z o a. No me contradigo. ¡No me contradigo! ¡Qué feliz soy! ¡Nadie me reta! ¡Nadie me critica! ¡Nadie me pone en el rincón! ¡Escribo burro con V corta! ¡Vurro! ¡Vurro! ¡Vurro! ¡No hay contradicción! ¡No hay reglas! ¡Hago lo que quiero! ¡Mi madre no me reta! ¡Nadie me dice nada! ¡Qué feliz que soy! Le vuelve a dar la mano a Mr. Ronald, éste a Mr. Casoq. Caminan los tres de la mano.

MR. CASOQ

Se está haciendo tarde, Mr. Ronald. ¡Tengo que ir a casa a hacer los deberes!

MR. RONALD

¡Genial! ¡Genial! (A Mr. Zelake). ¡Lo hace usted maravillosamente bien! ¡Sígalo haciendo por el Derecho y por la Norma Jurídica!

MR. ZELAKE

(Se está acercando otra vez a las sillas donde estaban sentados al principio) Nada. Nada. Nada (Ríe a mandíbula abierta).

MR. CASOQ

No sé nadar. Me ahogo.

MR. ZELAKE

Nada de infinito. Infinito sin tiempo. (Empieza a levantar los brazos. El agua está por encima de la cintura) ¡Qué tiempos aquellos! ¡En el infinito no hay tiempo! ¡Tampoco espacio! ¡No hay nada! ¡No hay nada! ¡Podemos ser felices en el infinito!

MR. CASOQ

Yo no puedo vivir feliz sin mi mamá (Llora).

MR. RONALD

Continúe, por Dios, Mr. Zelake.

Los tres llevan el agua por encima de la cintura, despaciosamente. Casoq va detrás de Ronald, tomado de la cintura de éste.

MR. ZELAKE

Infinito. Infinito. Creo en el infinito. Volvamos al infinito. Nos quedamos en el infinito. (Esto debe ser casi gritando) ¡Encerrados en la nada!

Se detienen. Están los tres agarrados. Casoq está temblando.

¡No podremos volver más!

MR. CASOQ

¡Mamá, vení! ¡Mamá, vení!

MR. ZELAKE

¡Nunca más! ¡Jamás saldremos de aquí!

Las luces se van apagando.

Estamos encerrados. No podemos volver a nacer.

Comienza el eco. Se repiten las palabras de Zelake.

Estamos encerrados. ¡No podemos volver a nacer! ¡No podemos volver a nacer! ¡Estamos encerrados entre cuatro paredes!

Las luces se apagan cada vez más.

¡Las paredes se van achicando! ¡No podemos escapar!

Cada vez menos luz.

No tenemos salida. ¡Estamos en el infinito! ¡En el infinito no hay tiempo! ¡No hay espacio! Estamos en la nada. ¡En la nada no hay salida! ¡Queremos salir, pero no podemos! Cada vez menos luz. Todavía se ve un poco. ¡Jamás saldremos! ¡Nunca jamás!

MR. CASOQ

Yo le decía, Mr. Ronald. ¡Este es el fin! ¡Quiero ver a mi madre!

MR. RONALD

Continúe, Mr. Zelake. ¡Hágalo por la Norma Jurídica! ¡Por el Derecho!

MR. ZELAKE

¡Jamás saldremos de aquí! ¡Para siempre! ¡Este es el infinito! ¡No hay salida! No hay nadie. Estamos solos. ¡Somos inmortales! ¡No hay tiempo! No hay espacio. (Pausa pequeña) No moriremos, pero tampoco volveremos a nacer. No tenemos salida. Estamos encerrados.

Ya no debe haber luz. El escenario a oscuras.

MR. CASOQ

¿No habrá alguna salida secreta, como en las películas?

MR. RONALD

Continue, Mr. Zelake. ¡Hágalo por las Leyes!

MR. ZELAKE

Estamos encerrados para siempre. Para siempre de los siempres.

MR. CASOQ

¡Mañana tengo que ir al colegio!

MR. ZELAKE

Siempre en el infinito. Sin salida. Gloup. Sin salida. (Habla, pero es evidente que el agua los está tapando. Habla entrecortado) Sin salida. En el infinito no hay salida.

Ruido de agua en el escenario.

MR. CASOQ

Mi madre me espera. Gloup. Me ahogo. No quiero morir. Mi madre me espera. Usted es el culpable, Mr. Ronald. Solo, gloup, usted.

MR. RONALD

Continúe, Mr. Zelake. Gloup, gloup.

Ruido cada vez más fuerte de agua en el escenario.

Continúe. Hágalo por la Norma Jurídica. Gloup.

MR. ZELAKE
(Tiene que gritar porque el ruido del agua es muy fuerte) No hay salida.
Gloup. Estamos encerrados. No, gloup, hay espacio.

MR. CASOQ
¡No quiero morir! Gloup. ¡Mamá!

MR. RONALD
Hágalo, gloup, por el Derecho, gloup.

MR. ZELAKE
No hay, gloup, salida. Gloup.

MR. CASOQ
¡Mamá! Gloup. ¡Vení!

MR. RONALD
Por el Derecho. Gloup, gloup.

MR. ZELAKE
No, gloup, salida.

MR. CASOQ
¡Mamá! Gloup.

MR. RONALD
Derecho Gloup, gloup.

MR. ZELAKE
Encerrados Gloup, gloup, gloup.

MR. CASOQ
Ma, gloup, gloup.

MR. RONALD
Dere... Gloup, gloup.

MR. ZELAKE
Gloup, gloup, gloup.

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

MR. CASOQ
Gloup, gloup, gloup.

Se oye un ruido de agua: un sordo ruido de agua. Cuando las luces se encienden, todo en la posición inicial.

FIN

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

RAFAEL SPREGELBURD

JORGE DUBATTI

Universidad Nacional de Buenos Aires

En los años de la postdictadura argentina -período que se abre en 1983 con la restitución de la democracia, continúa hasta hoy y constituye un momento histórico-cultural inédito e inseparable de las proyecciones y consecuencias de los “años de plomo”- se produjo una incalculable, profunda renovación del teatro. Entre los creadores responsables de ese cambio sobresale Rafael Spregelburd (Buenos Aires, 1970) que es un “teatrista”, es decir, un artista vinculado a diferentes roles de la actividad escénica, a la par actor, dramaturgo, director, traductor, teórico. Llega a la escritura dramática muy joven, hacia 1990, impulsado por su deseo de ser actor, y comienza a escribir para actuar. Más tarde, hacia 1995, descubrirá que escribe para dirigir(se). La textura literaria de sus obras se manifiesta atravesada por ese carácter múltiple: Spregelburd escribe como dramaturgo (en el sentido tradicional de “escritor de gabinete”), pero también como director, como actor, incluso como traductor. De esta manera los textos que elabora a priori (antes e independientemente) de la puesta en escena, luego son sometidos por el mismo Spregelburd a procesos de reescritura en el espacio, desde el cuerpo de los actores seleccionados y la intensidad que entablan en sus vínculos escénicos. Su multiplicidad teatral se hace también evidente en los maestros que reconoce: los teatristas Ricardo Bartís, Mauricio Kartun y el español José Sanchis Sinisterra, así como el filósofo, poeta y artista plástico Eduardo Del Estal. Spregelburd es deudor además de dos experiencias colectivas fundamentales en la historia del teatro de la postdictadura: entre 1995 y 1997 integró el grupo de dramaturgia Caraja-jí (con Ignacio Apolo, Carmen Arrieta, Javier Daulte, Jorge Leyes, Alejandro Robino, Alejandro Tantanian y Alejandro Zingman); actualmente forma parte de la compañía El Patrón Vázquez (creada hacia 1994 junto a Andrea Garrote).

Los textos que ha escrito sobre su teatro muestran su alta percepción de los fenómenos estéticos e implican una sagaz teoría del arte. Entre ellos están “¿Qué busca la poesía?”, contratapa al libro de Eduardo Del Estal, *La ilusión óptica* (1999); “Nota del autor a la presente edición”, en su *Heptalogía de Hieronymus Bosch I* (2000, pp. 5-9); “Procedimientos”, en su *Fractal. Una especulación científica* (2001, pp. 111-125); “Prólogo para la lectura de la obra en el Royal Court Theatre de Londres” y “Nota final. Antes y después de esta obra” en su *Un momento argentino* (2003, pp. 136-148 y pp. 173-179); “Nota del autor” en su *La estupidez / El pánico (Heptalogía de Hieronymus Bosch II)* (2004, pp. 7-14). Como traductor de teatro en lengua inglesa, son notables sus versiones de Steven Berkoff y Harold Pinter⁴³, que equilibran sabiamente la orientación hacia la lectura literaria y hacia la puesta en escena.

En los textos teóricos antes citados Spregelburd se ha referido a los principales proce-

43 Spregelburd trabajó muchos años como profesor de inglés y domina varios idiomas. Publicó sus traducciones de *Decadencia* y *A la griega* de Steven Berkoff y *El amante, Escuela nocturna* y *Sketches de revista* de Harold Pinter en Editorial Losada, Colección Gran Teatro, 2005.

dimientos que animan su teatro: la huida del símbolo, la imaginación técnica, la multiplicación de sentido, el atentado lingüístico como atentado al paradigma causa-efecto, la fuga del lenguaje, la desolemnización del objeto, el procedimiento reflectafórico, la discusión del teatro como producción burguesa.

PIEZAS METALINGÜÍSTICAS

En sus comienzos, la dramaturgia de Spregelburd se integra a un objetivo general cuestionar la tradición realista, psicologista y social del teatro argentino y hacer estallar el concepto naturalizado de realidad social-material. Lo pone en práctica a partir de una investigación en la deconstrucción o desmontaje de estructuras lingüísticas. La primera dramaturgia de Spregelburd se define, en consecuencia, por su naturaleza metalingüística: en ella se habla de lenguajes, el verbal (los idiomas, naturales o inventados), el de la cultura (entendida, en términos de I.

Lotman, como texto), el de los medios, y el de las convenciones que sustentan el teatro nacional. La fascinación de Spregelburd por los idiomas corre paralelamente por el cauce de su vocación de políglota, apasionado comparatista de sistemas, normas y usos de las más diversas lenguas. En *Destino de dos cosas o de tres* (escrita a los diecinueve años y estrenada con dirección de Roberto Villanueva en 1993 en el Teatro San Martín), aunque todavía muy intuitivamente, Spregelburd ya planta las bases de esta problemática: la pieza inventa un idioma para contar una historia de amor, los personajes hablan en un estadio lingüístico de frases hechas y progresivamente ese lenguaje se va reconstruyendo y desarmando en su sistema de convenciones y arbitrariedades. En *Cucha de almas* (1992), Spregelburd trabaja sistemáticamente sobre la violación de las reglas que se enseñan como lugares clásicos para abordar la dramaturgia. La deconstrucción afecta ahora al “manual del buen dramaturgo” de acuerdo a las enseñanzas estatuidas. Ataca en particular la idea de linealidad argumental a partir de cinco intrigas narrativas que con gran velocidad dan la sensación de inconexión, de “collage nervioso”.

Esta dramaturgia metalingüística produce el extrañamiento de la desantropomorfización, des-humanización o des-socialización de la escena de Buenos Aires, que hasta entonces había estado centrada en la problemática de la sociabilidad y la historia. El protagonista ya no es el personaje en un sentido realista stanislavskiano, sino el lenguaje como materia de la realidad. Las convenciones lingüísticas dejan de ser una herramienta o un medio al servicio del mundo del hombre, entre el hombre y las cosas, para convertirse en un fin en sí, en el fundamento mismo de la realidad, con sus propias reglas no humanas. Sería un error pensar que esta primera etapa responde a una proyección tardía del teatro del absurdo⁴⁴. El teatro

44 Por razones de espacio no nos detendremos en las diferencias esenciales entre el teatro del absurdo y el teatro metalingüístico de Spregelburd. Para un cabal conocimiento del primero, además del libro fundacional de Martin Esslin (*The Theatre of the Absurd*, 1961), sugerimos la consulta de

metalingüístico de Spregelburd se sustenta en un fundamento de valor filosófico diverso al del absurdismo: es vinculable a la corriente del giro lingüístico (J. Derrida, R. Rorty), pilar del llamado “pensamiento posmoderno”, que desnaturaliza la realidad para considerarla construcción cultural⁴⁵. Lo que antes se creía lo real ahora se concibe como construcción del lenguaje. La dramaturgia de Spregelburd llama la atención sobre la naturaleza lingüística de la realidad y señala la arbitrariedad de los significantes. Se trata de la construcción de una realidad provisoria, de “interpretaciones”, cuya naturaleza temporal y humana conduce a la sospecha de que “es casi seguro que lo real no exista” (texto de Spregelburd en contratapa a *La ilusión óptica* de Del Estal). El extrañamiento -un rasgo que recorre la totalidad del teatro de Spregelburd- se advierte además por la deliberada alteración del orden de la mimesis o lo representacional: el teatrista trabaja con un efecto de artificiosidad, des-naturalización, distorsión, desvío de lo familiar y conocido en materia social e histórica. Toda referencia aparentemente directa a la sociedad o a la historia deviene en artificio de la ficción o procedimiento estético, con la consecuente llamada de atención sobre el orden presentacional o performativo (el trabajo de los actores en escena), de acuerdo al auge de lo postdramático (es decir, la inestabilidad de lo representacional y la caída permanente en lo presentacional) en la escena argentina de los últimos veinte años. Piénsese, por ejemplo, en la trama de *La tiniebla* (1993, estrenada en 1994 con dirección de José María Gómez), que el mismo Spregelburd resume de la siguiente manera:

“*La tiniebla* tiene solo cuatro personajes y un planteo argumental muy simple: dos presos encerrados en una cárcel que, para poder escapar, asesinan a una prostituta que los visita y se disfrazan con sus ropas. A partir de esta situación comienza a confundirse cuándo son los personajes y cuándo son los actores lo que dicen lo que se dice” (entrevista 27 de octubre de 1995).

LO REAL ENTRE LAS REDES DEL LENGUAJE

Hacia mediados de los noventa, Spregelburd va acentuando en su teatro la percepción de otra realidad, no lingüística, que acaso podríamos llamar la realidad de lo “real” -retomando sus propias palabras- o realidad metafísica, cuya concretización más evidente puede hallarse en la estructura mayor que reúne las siete piezas de la *Heptalogía de Hieronymus Bosch*. Progresivamente la investigación de Spregelburd va incorporando otras matrices, ahora tomados de la lógica, la ciencia (especialmente la mal llamada teoría del caos, o ciencia de la totalidad) y la matemática. Se inicia la etapa de trabajo sobre la teatralidad de lo no teatral. Spregelburd comienza a perseguir ya no la deconstrucción de lenguajes sino la sintaxis de lo real, es decir, las grandes matrices abstractas que constituyen la base, el principio de esa realidad “real”, en oposición a una realidad humana hecha de lenguaje. Siguiendo a Del Estal, Spregelburd afirma

Michel Pruner, *Les Théâtres de l'Absurde* (Paris, Editions Nathan, 2003).

⁴⁵ Seguimos al respecto dos textos fundamentales para conectar este fenómeno con una corriente internacional: Dardo Scavino, *La filosofía actual: pensar sin certezas* (Buenos Aires, Paidós, 1998) y Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (New York/London, Routledge, 1989).

que “el lenguaje no es lo que se dice del mundo, más bien es al revés: lo real es la resistencia de las cosas a lo que se dice de ellas. Es inevitable y escalofriante imaginar esa corrida activa de las cosas, esa militancia empedernida por fugarse del lenguaje” (contratapa a E. Del Estal, *La ilusión óptica*).

Todo esto bajo la forma de una rara combinatoria: teatro cómico y misterio metafísico, una dupla inédita en el teatro nacional, que vuelve tan valiosa y original su dramaturgia. De la primera etapa permanecerán en la producción posterior, como constante con mayor o menor relevancia, las observaciones sobre el funcionamiento de las lenguas, y especialmente la comparación entre ellas.

En *Entretanto las grandes urbes* (1995) Spregelburd parte de las estructuras de la lógica, de los diferentes silogismos categóricos. Cada una de las escenas de su pieza corresponde, arbitraria y matemáticamente, a una forma de silogismo. El mismo suceso es contado cuatro veces pero los elementos significantes son reordenados siguiendo los principios de la lógica aristotélica. En *Fractal* (2001) el dramaturgo trabaja sobre materiales de improvisación de sus actores y los reelabora a partir de las leyes formuladas por la teoría del caos, con la que ha tomado contacto a partir de diversas lecturas, especialmente los volúmenes de divulgación científica de John Briggs y F. David Peat (*Espejo y reflejo*, y *Las siete leyes del caos*) y el libro de Benoît Mandelbrot (*La geometría fractal de la naturaleza*).

Como en la *Tabla de los Siete Pecados Capitales* de El Bosco, la *Heptalogía de Hieronymus Bosch*. Si en el centro del cuadro de El Bosco está Cristo, ¿qué o quién(es) preside(n) el centro de la *Heptalogía*? Parece que el centro es esa realidad real, la metafísica, la existencia de un principio de organización y sustentación de lo real que es extra-humano y que el lenguaje intenta en vano capturar. Un misterioso signo-cero sin significante lingüístico (T. A. Sebeok, *Signos: una introducción a la semiótica*, Paidós, 1996). Tal vez la aparición de este signo-cero sea culminación de los procesos de ocultamiento a los que Spregelburd ha ido sometiendo cada vez más sus materiales, borrando las explicitaciones y las redundancias y alimentando la cantera del subtexto, del silencio, de lo no dicho y sin embargo presente. Los textos de Spregelburd en esta segunda etapa van adquiriendo un espesor de escritura debajo de la superficie textual. Pequeñas marcas en los textos, nunca desambiguadas ni explicitadas, remiten a esos procesos textuales localizados en la base no visible (por ejemplo, la breve y opaca referencia a *La gaviota* de Chéjov en *La estupidez* o a ciertos materiales desechados en los ensayos en *Varios pares de pies sobre piso de mármol*). Spregelburd nunca recurre a las tautologías, deja margen a lo inexplicado, a lo no racionalizado, a lo que no se sabe previamente. Paradójicamente, esos no saberes previos iluminan, revelan *a posteriori* la experiencia directa de la cotidianidad histórica cultural. Se trata de un teatro jeroglífico que no busca la comunicación de un mensaje ilustrado sino el contagio, la sugestión, el desasosiego de lo misterioso que reclama develación. La poesía posee para Spregelburd, en esta dirección, un profundo sentido político: pone de manifiesto, por un lado, cómo está construido el mundo humano, y permite,

por otro, asomarse al reverbero de la otra realidad, la real, que ausente en el lenguaje, incapurable en sus redes, sin embargo acontece.

CRÍTICA SOCIAL Y POLÍTICA

Detengámonos, además, brevemente en su visión crítica social y política, ya evidenciada explícitamente en *Un momento argentino* (2001) y *Bizarra* (2003), y desarrollada en el universo de la sala de profesores de una escuela de Merlo en Acassuso (2007) y especialmente en las referencias a los discursos de política nacional e internacional de George W. Bush y Hugo Chávez en *La paranoia*.

Spregelburd trabaja sobre la disolución satírica de todos los discursos sociales y políticos, sin personaje positivo que contraste con esa disolución y sugiera un modelo a seguir, una “salida”: propone una utopía negativa absoluta en términos sociales y políticos. Esa expresión satírica es correlato de una percepción frecuente en la experiencia de nuestro mundo cotidiano contemporáneo: la imposibilidad o dificultad de creer, la caída de los discursos de autoridad, la desconfianza en la supuesta veracidad de cualquier predicación proveniente del campo macropolítico ni del discurso social. El teatro de crítica social y política de Spregelburd es tan catártico: porque pone en evidencia, y trasciende a través de la risa, ese vacío de creencia en los discursos. El espectador ríe a carcajadas porque ve en la poética teatral un desenmascaramiento de la percepción irónica: agradece que el teatro, por la vía del desenmascaramiento, se aproxime a la verdad más que los discursos sociales y políticos -especialmente los mediáticos-.

Esta dimensión lo muestra como un sagaz observador social, de la vida cotidiana y de la cultura mediática, que por la vía de la sátira degradada, disuelve y desenmascara los supuestos espacios de construcción de sentido en el orden social y político. La escena es resultado de habilitar la elocuencia del espectador por la mostración de la falta, no de la solución posible o la suplantación idealizable. Paradójicamente, este universo social y político en disolución habilita el sueño de otro mundo en la cabeza del espectador. Y este procedimiento otorga al teatro de Spregelburd un sentido social y político potente y catártico. El de Spregelburd no es un teatro nihilista, sino un teatro del desenmascaramiento total.

Textos citados de Spregelburd:

Spregelburd, Rafael, *Teatro incompleto 1*, Buenos Aires, [edición del autor], 1995. “¿Qué busca la poesía?”, contratapa al libro de Eduardo Del Estal, *La ilusión óptica* (poemas), Buenos Aires, Editorial Puma, 1999.

“Procedimientos”, en su *Fractal. Una especulación científica*, UBA, Libros del Rojas, 2001, pp. 111-125.

Heptalogía de Hieronymus Bosch: La extravagancia, La inapetencia, La modestia, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2000.

“Prólogo para la lectura de la obra en el Royal Court Theatre de Londres” y “Nota final. Antes y después de esta obra” en su *Un momento argentino*, pieza incluida en la antología *Nuevo teatro argentino*, Jorge Dubatti comp., Buenos Aires, Interzona, 2003, pp. 136- 148 y pp. 173-179.

Heptalogía de Hieronymus Bosch: La estupidez, El pánico, Buenos Aires, Atuel, 2004. *Teatro*, Buenos Aires, Losada, Col. Nuevo Teatro, 2005.

Heptalogía de Hieronymus Bosch: La paranoia, Buenos Aires, Atuel, 2008. Contiene un extenso apéndice crítico.

Los verbos irregulares: Acassuso, Lúcido, Bloqueo, Buenos Aires, Buenos Aires, Colihue, 2008. Contiene extensa entrevista con el autor.

Bizarra, Buenos Aires, Entropía, 2008.

Producción dramaturgica:

Destino de dos cosas o de tres (1990).

Cucha de almas (1992).

Remanente de invierno (1992).

Estafeta (1993).

Moratoria (1993).

La tiniebla (1993).

Dos personas diferentes dicen hace buen tiempo (1994, versión libre de textos de Raymond Carver, en colaboración con Andrea Garrote).

Canciones alegres de niños de la patria (1995).

Entretanto las grandes urbes (1995).

Varios pares de pies sobre piso de mármol (1996, versión de textos de Harold Pinter, con Gabriela Izcovich y Julia Catalá).

Raspando la cruz (1996).

Cuadro de asfixia (1996).

Heptalogía de Hieronymus Bosch 1: La inapetencia (1996).

Motín (1997, en colaboración con Federico Zypce y Eduardo Del Estal).

Heptalogía de Hieronymus Bosch 2: La extravagancia (1997).

Satánica (1998).

Estado (1998).

Heptalogía de Hieronymus Bosch 3: La modestia (1999).

Diario de trabajo (1999, a partir de los Arbeitsjournale de Bertolt Brecht, con Matías Feldman).

La escala humana (2000, en colaboración con Javier Daulte y Alejandro Tantanian).

DKW y Plan Canje (2000).

Fractal (2000, en colaboración con su grupo de actores de sus talleres).

Heptalogía de Hieronymus Bosch 4: La estupidez (2001).

Un momento argentino (2001).

Heptalogía de Hieronymus Bosch 5: El pánico (2002).

Bizarra. Una saga argentina (2003, pieza ciclópica en diez “capítulos”, unas quinientas

páginas de extensión).

Acassuso, Lúcido, Bloqueo, Buenos Aires (las cuatro de 2007).

Heptalogía de Hieronymus Bosch 6: La paranoia (2007-2008).

Estos textos le han valido innumerables distinciones, entre ellas el Premio Municipal de Dramaturgia, el Argentores, Premio Clarín, Teatro del Mundo (Universidad de Buenos Aires), Premio Tirso de Molina 2003, Premio Konex Letras 1994-2004, Premio Casa de las Américas 2007 (Cuba, La Habana).

HEPTALOGÍA DE HIERNOYMUS BOSCH: LA INAPETENCIA

RAFAEL SPREGELBURD

PERSONAJES: M (4) / F (5):

SEÑORA PERROTTA

MARIDO

UN EMPLEADO

SARA

VIRGILIO

UN GITANO

MAGALÍ

ROMITA

LEILA

LA INAPETENCIA SE ESTRENÓ EL 6 DE MARZO DE 2001 EN EL DEUTSCHES SCHAUSPIELHAUS DE LA CIUDAD DE HAMBURGO, DONDE SE EXHIBE COMO OBRA DEL REPERTORIO DEL TEATRO.

1.

Marido y Señora Perrota sentados a la mesa. Comen poco, o han terminado de comer. Un televisor encendido acentúa las pausas con su letanía de ozono.

SRA. PERROTTA

¿Te conté lo de ayer?

MARIDO

Creo que sí.

Pausa.

SRA. PERROTTA

Creí que no te lo había contado.

Pausa.

Llegué cansada.

Pausa.

Anoche salí. Por eso quería saber si ya te lo había contado. ¿No pensaste nunca en adoptar?

MARIDO
Sí.

SRA. PERROTTA
Podríamos tener un hijo. Tener un hijo sin complicaciones. Últimamente pienso en adoptar.

MARIDO
Como quieras.

SRA. PERROTTA
Claro. El padre siempre prefiere tener un hijo, uno de verdad.

MARIDO
Me da lo mismo.

SRA. PERROTTA
¿Querés discutirlo? Después de todo, creo que soy la madre, y que tengo derecho a decir dos o tres cosas.

MARIDO
No me importa cómo sea. Puede ser adoptado.

Pausa.

Bueno. Decí lo que ibas a decir.

Pausa.

SRA. PERROTTA
Ya se me va a pasar. Me entusiasmé tontamente. Por un instante. La idea de la adopción, los trámites, todo eso. Cuando uno adopta, por ejemplo, puede elegir el sexo del chico. Podríamos tener una nena, qué bendición sería. Pensé que podríamos discutirlo.

MARIDO
Bueno.

SRA. PERROTTA
No, dejá. ¡Tengo un hambre!

MARIDO
No, si es que pensamos diferente hay que hacerle frente. En algún momento. Algo en lo que yo pienso que sí y vos que no, y eso. No estoy de ánimo como para postergar nada.

SRA. PERROTTA
Qué excentricidad. No quiero llegar a un divorcio.

MARIDO
No es necesario tanto. No exageres. Una pareja debe necesariamente discutir ciertas cosas. Es normal. Aunque sean dolorosas, digo. Después de todo estamos hablando de adoptar un hijo y no de la guerra de Bosnia, ¿no?

SRA. PERROTTA
Dijiste que te daba lo mismo.

MARIDO
No. Dije que estaba bien. Incluso admití que muchas veces pensé en adoptar.

SRA. PERROTTA
¿Entonces? ¿De qué estás hablando?

Pausa.

MARIDO
Bueno, me pareció una discusión posible.

SRA. PERROTTA
Sí.

Pausa.

¿En Bosnia o en Serbia?

Pausa.

Perdoname. Entonces estamos de acuerdo y podemos adoptar.

MARIDO
Sí.

Pausa.

¿No te quedaste con hambre? ¿Qué dijiste?

SRA. PERROTTA
Me comería un niño de Dios.

MARIDO

Puedo preparar unos fideos. O un poco más de omelette.

SRA. PERROTTA

No, dejá. Comí demasiado.

MARIDO

Yo también.

SRA. PERROTTA

Eso es Yugoslavia, ¿no?

Pausa.

Hay naranjas.

MARIDO

Mmh, qué bueno. Ex-Yugoslavia.

SRA. PERROTTA

¿Querés?

MARIDO

No, no, está bien. Después me compro un chocolate.

SRA. PERROTTA

Hay.

MARIDO

Mmh.

Pausa.

SRA. PERROTTA

¿Cuándo pensaste en adoptar?

MARIDO

Pienso en muchas cosas.

SRA. PERROTTA

¿Cuándo?

MARIDO

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

Y entre esas cosas me imaginé esta casa con uno o dos chicos, de contextura pequeña. Menuditos. Que van al jardín, que se reciben, que nos cuidan cuando estamos viejos. Y que nos dan de comer.

SRA. PERROTTA

Yo todavía soy joven.

MARIDO

Claro. También pensé en otras cosas.

SRA. PERROTTA

Vos tendrías que hacer algún deporte. Tenis, alguna cosa. Por eso pensás tanto. Porque no hacés nada útil.

Pausa.

MARIDO

¿Vas a salir?

La Señora Perrotta lo mira sorprendida y en silencio. Luego de un rato:

SRA. PERROTTA

Voy a salir. Salgo. Muy bien. Salgo.

2.

La Señora Perrotta, en una oficina.

UN EMPLEADO

¿Quiere sentarse?

SRA. PERROTTA

Me da lo mismo.

UN EMPLEADO

¿Usted quería verme?

SRA. PERROTTA

Sí. Fíjese esta boleta. Es de ustedes.

UN EMPLEADO

Sí.

SRA. PERROTTA

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

Bueno, eso.

UN EMPLEADO
No entiendo.

SRA. PERROTTA
Entiende perfectamente bien.

UN EMPLEADO
(Cierra la puerta) Me dijeron que hizo un escándalo en ventanilla. Pero esta boleta es correcta.

SRA. PERROTTA
¡Ya sé que es correcta! Démela, por favor, no vaya a ser que se pierda (La guarda en la cartera).

Pausa.

UN EMPLEADO
¿Y bien?

SRA. PERROTTA
Eso. Aquí estoy.

UN EMPLEADO
No hubo sobrefacturación, la dirección coincide, su nombre es correcto... usted es la Señora Perrotta.

SRA. PERROTTA
No importa mi nombre. Prefiero el anonimato, en estos casos.

UN EMPLEADO
¿En qué casos?

SRA. PERROTTA
No lo haga más difícil. Yo ya sé quiénes son ustedes, y entonces usted ya debería saber lo que quiero.

UN EMPLEADO
¿Nosotros?

SRA. PERROTTA
No voy a hablar más. Si estuviera equivocada ya me podría haber echado a la calle. Quiero

experimentar. Sé que aceptan nuevos miembros.

UN EMPLEADO
¿Por qué no dice lo que quiere?

SRA. PERROTTA
No, no voy a hablar más. Por pudor. Espero que me diga qué debo hacer. Supongo que no tendrán el lugar acá mismo, en la oficina.

UN EMPLEADO
¿Quiere un café?

SRA. PERROTTA
Sí.

UN EMPLEADO
(Llama por conmutador) Sara (Se sienta con los brazos cruzados sobre el escritorio y la cabeza apoyada sobre los brazos).

Pausa.

SARA
Hola.

SRA. PERROTTA
Hola.

SARA
Yo soy Sara.

SRA. PERROTTA
Encantada.

Pausa.

SARA
Bueno, ¿y?

UN EMPLEADO
No sé. Ella...

SRA. PERROTTA
No es fácil para ninguno de los tres hablar de esto. Lo cual me tranquiliza un poco. Venía

con mucho miedo. Yo soy una mujer normal. Como todos ustedes, supongo. Yo vivo con mi marido. Y mi familia. Y a veces salgo de casa. Tengo amigas. También son normales. Todos tenemos pudor. Mis amigas también están casadas, y a veces les han sido infieles a sus maridos. No hemos tenido sexo grupal. Mi marido es un poco reacio. Perdonen, pero alguien tenía que empezar a hablar de esto.

SARA

No, por favor, siga.

SRA. PERROTTA

Sin embargo, somos muy independientes. Y también criamos a nuestros hijos con mucha independencia, para que ellos elijan lo que está bien y lo que está mal. Además, cuando se trata del deseo...

SARA

Del sexo, dígallo, no hay problema.

SRA. PERROTTA

Sí, de eso. Uno no puede afirmar: esto está bien, esto está mal.

UN EMPLEADO

¿Cuántos hijos tiene?

SRA. PERROTTA

Sí. Hay datos que mejor no... En caso de que... ustedes entienden. También puedo ahora mismo agarrar mi bolso y salir por esa puerta tal como entré, y nunca nos hemos visto. Yo ni siquiera sé cómo se llaman ustedes.

SARA

Sara.

SRA. PERROTTA

Eso dice usted. ¿La puedo tutear?

UN EMPLEADO

Su nombre está en la factura, señora Perr...

SRA. PERROTTA

No lo diga, por favor. No arruine la cosa. Un apellido es un apellido. Algunos apellidos ni siquiera son eso, son apellidos de casada, cosas de otros.

SARA

Seamos pacientes. ¿Qué es lo que quiere decir?

SRA. PERROTTA

Yo sé que aquí organizan... esas prácticas...

SARA

¿Sadomasoquistas?

Pausa.

SRA. PERROTTA

Mis amigas han tenido sexo entre ellas, incluso con desconocidos y desconocidas. Y lo hemos discutido mucho. Cuando nos reunimos a charlar. Y está bien.

SARA

¿Y ellas le dijeron que venga aquí?

SRA. PERROTTA

Yo hubiera preferido venir con mi marido. Pero él no quiso. Seguramente le da vergüenza. Le da vergüenza estando yo presente. Ya hace tiempo que no mantenemos relaciones normales. Uno nos ve de afuera y puede pensar que somos un matrimonio muy feliz. Hoy tuvimos una discusión terrible, durante el almuerzo. Hablamos de temas dolorosos, de cosas de muchos años. Él insinuó que yo me avejentaba mucho más rápido que él. Y es cierto. Él hace deporte, incluso supongo que mantiene una vida sexual muy activa, extramatrimonialmente, claro. Yo, en cambio, no hago nada. Salvo las reuniones con mis amigas.

SARA

¿No trabaja?

SRA. PERROTTA

Trabajaba. Pero después quedé embarazada del primero y tuve que dejar, después vino el segundo, más rápido de lo que yo pensaba, y ustedes se imaginarán. Me fui quedando en casa, salvo las reuniones con mis amigas. Magalí, Romita. Quiero probar el sexo duro, quiero que me aten a la mesa y me muerdan el sexo. Quiero vestirme de cuero y empuñar el látigo. Quiero disciplinar a hombres y mujeres, con y sin dolor. Tengo muchas fantasías al respecto.

SARA

¿Desde cuándo?

SRA. PERROTTA

Ah, buena pregunta.

UN EMPLEADO

¿Quiere un vaso de agua?

SRA. PERROTTA

Sí. Por favor.

UN EMPLEADO

(En el conmutador) Virgilio.

SRA. PERROTTA

¿Y usted? ¿Tenés familia?

SARA

Sí, vivimos en las afueras, camino a Ezeiza.

SRA. PERROTTA

Sí. Mi casa no es gran cosa, de todos modos, pero nos alcanza por ahora.

Entra Virgilio.

UN EMPLEADO

Ah, Virgilio, pase, pase.

SRA. PERROTTA

Hola.

UN EMPLEADO

Bueno, nosotros mejor los dejamos un segundo. Cualquier cosa que necesite nos llama. Vamos a estar al lado.

SARA

Chau, hasta luego.

SRA. PERROTTA

Chau, Sara. Hasta luego.

UN EMPLEADO

Nos vemos enseguida.

Salen Sara y un Empleado. Virgilio queda parado, frente a la Señora Perrotta, sentada en su sitio.

SRA. PERROTTA

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

Así que Virgilio, ¿eh? Me han hablado mucho de usted. Quizás ya haya conocido a mi marido. Es un señor muy amable, de unos cuarenta y cinco años. Anteojitos. Un metro setenta. Muy elegante en el vestir. Justamente esta mañana me dijo: “Si lo ves a Virgilio, o si te lo presentan, dale mis saludos y decile que le conseguí lo del otro día”. No, “que lo del otro día quedó en casa de Horacio”. Horacio es un amigo de él, que tiene una casa quinta cerca de Lomas. Él va mucho ahí porque tiene la cancha de tenis. Bueno, supongo que usted ya sabrá quién es Horacio, ya se conocerán todos, ustedes, digo. ¡Y cómo! Yo no sé si podría pasar una semana ahí... no sé... siendo la primera vez, quizás fuera mejor un fin de semana largo. Ahora en junio hay dos fines de semana largos. Yo digo, por el tiempo. Como durante la semana trabajo en escuelas. Es para probar, ¿no? Quizás no me guste nada. ¿A mi hijo mayor lo conoce? Debe haber estado alguna vez, acompañando a mi marido. Yo hace tiempo que no hablo mucho con él. Tontamente. Nos fuimos separando, digo. Como toda madre, supongo que lo juzgué mal, me metí con cosas que no tenía nada que ver conmigo. Bueno, esa manía de los padres de hacerse cargo de la moral de sus hijos. Como si no fuéramos todos seres independientes, ¿no? Pero con los hijos es más difícil. Tengo dos varones. Al menor no creo que lo conozca. Nunca. Ojalá jamás los hubiera tenido. ¿Usted no tiene hijos, no Virgilio? ¿Usted está esterilizado? Perdone que lo pregunte, no tiene nada que ver, pero se me acaba de ocurrir que de alguna manera está relacionada esta pregunta con otras que sí tienen que ver con el asunto, y que sería descortés preguntarle de entrada por cosas mucho más atrevidas, o detalles de todo eso. Bueno, igual, si algún día decide tener un hijo y no puede, digo, siempre le queda la otra opción. (Pausa larga) Siempre hay otra opción, Virgilio (Apagón).

3.

La Señora Perrotta en una plaza. Un Gitano.

UN GITANO

Hola.

SRA. PERROTTA

Hola.

UN GITANO

Deme la mano.

SRA. PERROTTA

Se la doy, joven, se la doy.

UN GITANO

Hay un futuro claro, lleno de caminos que van y vienen, deseos y fantasías, veo un cerdo, un cerdo orejón y entrañable en una encrucijada de su vida, y una decisión inteligente y madura. Vivirá cien años, mil años, tanto como quiera siempre que no se engolosine. Es una mujer profunda. ¿De qué signo es?

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

SRA. PERROTTA

No importa, venga, siéntese acá y siga hablando, que me hace mucho bien.

UN GITANO

Le advierto que son mentiras.

SRA. PERROTTA

Ya sé. Voy a pagarle igual.

UN GITANO

Muy bien. ¿Qué quiere oír?

SRA. PERROTTA

Hábleme de lo feliz que seré con mi hijita Leila.

UN GITANO

¿Es aquella?

SRA. PERROTTA

La de la hamaca. ¿No es preciosa? A veces no sé si seré feliz con ella. La veo y la desconozco.

UN GITANO

Sí. Preciosa. Leila será protestante. Pondrá una agencia de turismo. Serán muy felices juntas.

SRA. PERROTTA

¿Protestante?

UN GITANO

Ahora, solo porque es su hija, se hamaca feliz como un péndulo en la creencia de que un mismo dios la une a sus padres. En el colegio secundario, un martes veinte, en unos pocos años, una profesora con apellido español le habla de Lutero. Leila va compulsivamente a su manual de historia. Encuentra datos incompletos, sueltos, una reseña estudiantil de la reforma. Una reseña inexacta. Sin embargo, la fiebre empieza ese martes. Una sed de saberlo todo la arrastra a buscar más información. Estudia alemán con una beca que le consiguen usted y su marido.

SRA. PERROTTA

¿Mi marido?

UN GITANO

Sí. Lee directamente de las fuentes. Y se convierte. Esto no la transforma en un monstruo, de ninguna manera. Sus actividades, sus afectos, sus gustos musicales no se ven afectados en nada. Pero abraza fuertemente la causa, y encuentra en ello la felicidad.

SRA. PERROTTA

(Con lágrimas en los ojos) Gracias.

UN GITANO

¿Se puso mal?

SRA. PERROTTA

Sabía que eran mentiras, pero lo que no sabía era que me iba a dar cuenta tan pronto. Le regalo a Leila.

UN GITANO

¿A la chiquita?

SRA. PERROTTA

Llévesela. Yo no la quiero.

UN GITANO

¿De verdad?

SRA. PERROTTA

Esa, la que se está hamacando. Críela como a usted le parezca, como crían los gitanos a los chicos. Yo no puedo estar en todo. Agárrela, antes de que se dé cuenta de que me estoy yendo y quiera venirse conmigo a casa, como un perrito. Vaya, agárrela. No le cambie de nombre, por favor. Se llama Leila. Póngale su apellido, si quiere. Lo mismo le hubiera pasado al casarse, pobrecita. Pero no deje de llamarla Leila. Su nombre es lo único que es. Y no es nada tonta, y ya responde a ese nombre cuando se la llama. Adiós.

4.

La Señora Perrotta en casa de Romita. Magalí también está con ellas, sentadas alrededor de una mesa con masas de crema.

MAGALÍ

¿Vieron que ella le dice que sí siempre que sabe que a él no le importa? Así lo mantiene siempre irritado. Cuando a él sí le importa, le dice que no. O peor, no le dice que no de frente. Le dice: "bueno, no sé". Gira la cabeza, o mira para otro lado. Se hace la que piensa en otras cosas. No dice nada. Lo tiene en una mano. Ella hace bien. Si lo dejara en paz, él haría con ella lo que ella está haciendo con él.

SRA. PERROTTA

¿Qué está haciendo?

MAGALÍ

Eso, le está haciendo.

SRA. PERROTTA

Bueno, él se lo merece. ¡Qué ricas se ven esas masas!

MAGALÍ

Sí, ricas.

ROMITA

Sí. Las traje Magalí.

MAGALÍ

Son de abajo.

ROMITA

Abajo tienen cosas muy ricas.

SRA. PERROTTA

Sí, ricas.

Pausa. Nadie come.

ROMITA

¿Viste a Virgilio?

SRA. PERROTTA

Sí. Lo vi.

ROMITA

No hagas caso.

MAGALÍ

Habla por hablar.

ROMITA

¿Qué decís?

MAGALÍ

Yo sé.

ROMITA

Bueno. Vos sabrás.

MAGALÍ

Lo que dice no tiene ninguna importancia. Hay que tomarlo como lo que es.

ROMITA

¿Y qué es?

MAGALÍ

Eso.

ROMITA

Sí.

Pausa.

SRA. PERROTTA

No estaba pensando en eso.

Pausa.

MAGALÍ

Entrepierna. Virgilio.

SRA. PERROTTA

Estaba en la plaza, vino una chica joven y me pidió si no le veía la nena, que estaba en una hamaca.

ROMITA

Siempre hacen lo mismo.

SRA. PERROTTA

Pasó un gitano y se la di.

Pausa.

Hoy tuvimos una discusión terrible. Estaban los chicos, escuchando todo. Eso fue lo peor.

ROMITA

Sí, siempre hacen lo mismo.

SRA. PERROTTA

Así que me fui dando un portazo. Él decía que yo no sabía cómo criar a los chicos, que me pasaba todo el día en casa sin importarme nada de ellos. Yo no me meto con ellos, que no es lo mismo. Somos como extraños, ¿no? En la misma casa.

Pausa.

ROMITA

Venía por la calle y vi una cosa. Se las voy a contar. Era un paralítico. Le faltaba una pierna. Era imposible mirarlo a los ojos, les juro. Y no podía dejar de hacerlo. Lo impresionante no era la falta de la pierna en sí, la pierna ausente no era fea, sino el lugar en que empezaba a faltar la pierna. ¿Se entiende? No la falta, el lugar, el límite de la falta. El borde.

MAGALÍ

El muñón.

ROMITA

Claro. Retorcido. No era una ausencia impune. Ni honesta. Hay faltas que son más elegantes. ¿No comen? Hay cosas que faltan, hay chicos con hambre, hay todo eso, yo no digo que no. Pero lo feo son los muñones.

Pausa.

MAGALÍ

Cuántas cosas que piensan ustedes. Yo estoy como atontada.

Romita ríe. La Señora Perrotta ríe. Romita ríe. Magalí ríe. Después, silencio.

5.

La Señora Perrotta en casa. Leila, una chica de unos veinte años, frente a ella.

SRA. PERROTTA

Por lo menos esperá a que venga tu padre, Leila.

LEILA

¿Para qué?

SRA. PERROTTA

Para hablarlo con él.

LEILA

Es lo mismo.

SRA. PERROTTA

Tuve un día difícil, no me lo compliques más. Lo tengo todo agarrado con alfileres.

LEILA

Un día difícil.

SRA. PERROTTA

¿Comiste algo?

LEILA

Sí.

SRA. PERROTTA

¿Seguro?

Pausa.

Mirá, Leila. Yo me voy a sentar acá, mientras llega tu padre.

LEILA

Hacé como quieras. Yo termino de preparar mis cosas y salgo.

SRA. PERROTTA

Bueno. Vos sabés que yo nunca me metí en tu vida. Ni en la de tus hermanos. Que los eduqué como pude. Cuando te quisiste hacer el tatuaje, ¿qué dije yo? Ni mu, dije. Ahí está. El tatuaje. ¿Cuánto tardaste en arrepentirte?

LEILA

Me podrías haber avisado que me iba a arrepentir.

SRA. PERROTTA

Sí, chiquita, podría, pero es el poder de la moda, el poder de la moda sobre los jóvenes, que los encandila, lo quieren todo, los jóvenes.

LEILA

Pudiste haberme salvado el seno que me terminé extirpando.

SRA. PERROTTA

Está bien que me reproches, está bien. Hacelo.

LEILA

No, si es para complacerte, no.

SRA. PERROTTA

Mala. Vos querías el tatuaje. Después quisiste acelerar las materias del bachillerato, te quisiste meter todo junto en la cabeza, no privarte de nada, y ¿cómo te fue?

LEILA

No sé.

SRA. PERROTTA

Claro que no sabés. Porque te recibiste en dos años.

LEILA

¿Y?

SRA. PERROTTA

Eso. Los chicos normales tardan cinco, seis años si hay caligrafía y salen técnicos. ¿Por qué a Yugoslavia?

LEILA

Piden voluntarios.

SRA. PERROTTA

Pero sos una nena, carajo. Una nena delicada y suave.

LEILA

Sí, pero es la guerra. Las guerras devastan los campos donde crecen miles de rosas delicadas y suaves.

SRA. PERROTTA

Pero eso es allá. Eso es Bosnia. Acá es diferente. Acá tenés Parque Lezama. Tenés la casa de Tía Olga.

LEILA

No soporto más.

SRA. PERROTTA

Esperá a tu padre, al menos.

LEILA

OK. (Pausa) Tía Olga apesta. Sus fiestas apestan.

Leila se sienta. La Señora Perrotta manipula una mandarina. Lo hace con gran trabajo. La pela con cuidado y sin embargo lo hace mal. Sufre un poco. Se salpica. La deja a un lado. Apagón breve. Cuando vuelve la luz, el Marido está también sentado junto a ellas. Leila

está como hundida en el sofá. La Señora Perrotta luce exhausta.

MARIDO

Así que perdonarán mi falta de tacto, pero no esperaba encontrar semejante situación familiar. Lo que me pasó fue intenso. Y es necesario que lo sepan. Tuve esa conferencia sobre traslado de grano y riesgos del seguro y terminé agotado. Se me hacían preguntas que no sabía responder. Y ustedes saben que soy un experto en la materia.

Pausa.

¿Comieron? Podemos pedir unas pizzas.

Pausa.

Quería despejarme. Fui hasta el circo Gustavo Rodó. Estaban desarmando la pista, había tres tipos cuando entré. Me entregué a ellos para que me sodomizaran. Yo sé, Leila, que esto pone fin a un montón de expectativas que vos pudiste haberte hecho acerca de nosotros, acerca de formar con nosotros una familia, una familia tipo.

SRA. PERROTTA

Una familia tipo son dos personas y dos hijos. Un hombre y una mujer. Un matrimonio y dos hijos.

MARIDO

Sí. Uno de ellos era el administrador. No les fue muy bien en la zona. Salían para Baradero. Después tomamos un café. A mí el café me da acidez, así que yo sólo miraba y oía. Tienen historias fascinantes, números con chanchos adiestrados. Hablamos del futuro. No sé. Puede ser que viaje con ellos. Después volvimos a la pista, y otra vez a las andadas.

SRA. PERROTTA

Escuchá. Leila se va de voluntaria a Bosnia.

MARIDO

¿A Bosnia?

SRA. PERROTTA

Yo le pedí que por lo menos te esperara a vos para decírtelo.

MARIDO

¿Pero eso no es la ex-Yugoslavia?

LEILA

Si la damos por acabada, es la ex. Si en cambio unimos las fuerzas de miles de jóvenes y salimos a sembrar esas rosas que aplastan los tanques, es la gran Yugoslavia, la patria, el jardín donde quiero que retocen mis hijos.

SRA. PERROTTA

Ingrata. No podrías ni amamantarlos como corresponde. Sos una caprichosa.

LEILA

No es la "ex"-Yugoslavia. Ustedes son mi ex-patria, yo me ex-patrio, escupo cada plato de comida que me han dado, recojo mis últimas cosas y me voy.

Sale. De vez en cuando se la ve pasar, juntando algunos elementos escenográficos, que se va llevando.

SRA. PERROTTA

¿Te vas a quedar ahí, viendo como se acaba todo?

MARIDO

Callate, ¿querés?

SRA. PERROTTA

Tengo hambre. Llamo a la pizzería.

MARIDO

Sí.

SRA. PERROTTA

(Disca un número en el teléfono) Hola, sí. Quería encargar algo para comer. Sí, una grande. (Al Marido) ¿Le pido napolitana? (El Marido asiente) Sí, eso. Una grande napolitana. (Al Marido) ¿Querés fainá? Te estoy haciendo una pregunta.

MARIDO

Y sí, te dije, sí. ¿Cuántas veces querés que te diga que sí?

SRA. PERROTTA

Bueno, no te escuché. No, no es a usted. Es acá, en casa. Sí, dos fainás. A la familia Klein. Con "E". Es lo mismo. ¿Cuánto tarda? Bueno, lo más rápido que pueda, por favor. (Al Marido) ¿Le pido que la corte?

El Marido hace un visible gesto de fastidio, va a hablar y finalmente se cruza de brazos, enojado.

Bueno, gracias. (Cuelga. Pausa) Qué hambre tengo. Y eso que comí a la tarde, en casa de

Romita. Hizo panqueques con dulce de leche. Comimos como chanchas. Magalí me besó en la boca. Yo tenía dulce de leche en los labios y me besó en la boca.

MARIDO

¿Le dijiste que la corte?

SRA. PERROTTA

Me pareció que...

MARIDO

¿Le dijiste?

SRA. PERROTTA

Bueno, siempre viene cortada.

Pausa.

SRA. PERROTTA

También te podrías levantar un poco e ir a buscar un cuchillo.

MARIDO

Me acaban de romper el culo. ¿O sos idiota?

SRA. PERROTTA

Mirá, me tienen harta.

MARIDO

Tres. Uno era el administrador.

SRA. PERROTTA

Bueno, bueno, ya está, ya te entendí.

LEILA

(Entrando) Bueno...

SRA. PERROTTA

¿A qué hora sale el avión?

LEILA

No, sale dentro de una semana. Pero quería tener todo preparado.

SRA. PERROTTA

Prometé que vas a escribirnos.

LEILA
Claro.

SRA. PERROTTA
Hice traer unas pizzas. ¿Por qué no te sentás y las comemos entre todos?

LEILA
¿Alcanza para los tres?

SRA. PERROTTA
Sí, claro. Viene cortada en ocho.

MARIDO
¿Le dijiste que te la traiga cortada?

LEILA
¿Alcanza? No los quiero joder.

MARIDO
(Fastidiado) Si tu madre te dice que alcanza, alcanza, así que te callás la boca.

SRA. PERROTTA
Además pedí dos fainás.

LEILA
Mmh. Qué rico.

SRA. PERROTTA
Sí, qué rico, ¿no?

LEILA
Papá, estás sangrando.

El Marido se pasa una mano sobre el almohadón sobre el que está sentado. Puede haber, efectivamente, un poco de sangre.

SRA. PERROTTA
¿De qué es la fainá? ¿Es de garbanzos, no? De harina de garbanzos. Qué rico.

Pausa.

Ah, fui a pagar esa bendita boleta, hoy. Armé un escándalo. Me hicieron esperar como dos

horas. Después me atendió una tal Sara. Hay que ir y hablar directamente con ella.

Suena el timbre.

Deben ser las pizzas.

Nadie se mueve.

¿Quién va?

Silencio. Vuelve a sonar el timbre.

Ah, podríamos usar la caja de servilleta, así no hay que levantarse a traer platos. Una napolitana, le digo, que viene con las rodajas de tomate al natural, y el tipo repite “una napo”, “una napo”. Le pido una napolitana y repite: “una napo, una napo y dos fainás”. ¿Qué es eso, me querés decir? “Una napo, una napo”. Te digo una cosa: ese tipo es un idiota. ¿Te vas a ir sola? ¿Cuándo, el lunes que viene, el martes, más o menos, salís de Ezeiza?

LEILA
No sé, mamá, no sé. Basta.

SRA. PERROTTA
Bueno, más o menos, como para saber. Ya me imagino leyendo tus cartas de Servia. Tus cartas, que guardo amorosamente en la misma caja donde guardo el seno tatuado. Las cartas y tu seno pequeño, las postales de Yugoslavia, los rosales arrasados. Por las noches, releo cada línea y me emociono como solo una madre se puede emocionar. Una madre que lo va perdiendo todo. Y duermo, con tu seno y tus cartas bajo mi almohada, y entonces no estoy tan sola. Y sé que al día siguiente esperaré noticias, saber que estás con vida, esas cosas que solo una madre entiende. Porque yo soy una madre.

Suena un último timbre.

Bueno. Qué apetito tengo. (Pausa) ¿Quién va?

Apagón.

NOVIEMBRE DE 1996

GERMÁN ROZENMACHER**OSVALDO PELLETIRI**

Universidad de Buenos Aires

Colaboró Yanina Leonardi

Nació en Buenos Aires en 1936, egresado de la Facultad de Filosofía y Letras y profesor de hebreo, se inició en el periodismo en 1958, perteneciendo a la redacción de varios semanarios de la época, como *Así*, *Extra* y *Siete días*, donde realizó numerosos reportajes y ejerció la crítica teatral. También se desempeñó como secretario de redacción del periódico *Compañero* durante la década del sesenta. Rozenmacher manifestó su adhesión al peronismo durante los años de proscripción de este. El 6 de agosto de 1971, en Mar del Plata, murió trágicamente junto a su hijo mayor.

Paralelamente a su labor como periodista y dramaturgo también se dedicó a la narrativa que obtuvo gran importancia en la década del sesenta. Su obra teatral comprende *Réquiem para un viernes a la noche* (1964), *El avión negro* (1970), pieza en colaboración con Roberto Cossa, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik; también realizó una adaptación teatral de *El lazarrillo de Tormes* (1971), y *Simón, el caballero de Indias*, que se estrenó en forma póstuma (1982). Esta última recibió el premio Argentores.

Talía editó *Réquiem para un viernes a la noche* (1972), *El avión negro* (1972) y *El lazarrillo de Tormes* (1973). La edición de *Simón, el caballero de Indias* estuvo a cargo de Argentores (1987).

La obra de Germán Rozenmacher se ubica en la primera fase del realismo reflexivo y su nombre, junto con Roberto Cossa, Ricardo Talesnik y Carlos Somigliana, forma parte de la denominada generación del sesenta. *Réquiem para un viernes a la noche* es uno de los textos paradigmáticos de esta tendencia que parte de un desarrollo dramático destinado a probar la tesis realista y, siguiendo la propuesta de Arthur Miller, intenta lograr el equilibrio entre “causalidad social” y “responsabilidad individual”.

Desde 1999 el Festival Internacional de Teatro de la Ciudad de Buenos Aires estableció el otorgamiento del Premio Nueva Dramaturgia Germán Rozenmacher, con el doble objetivo de estimular la producción de los autores argentinos menores de 35 años y homenajear la memoria de este autor.

CARLOS SOMIGLIANA

Nació en Buenos Aires en 1932, y falleció en la misma ciudad en 1987.

Paralelamente a su labor teatral se desempeñó como empleado administrativo en los Tribunales. Integró, junto con Roberto Cossa, Ricardo Halac y Germán Rozenmacher, la llamada generación realista de la década del sesenta.

En 1965, con el estreno de *Amarillo*, se inicia su carrera teatral, que continuó con los siguientes textos: *Amor de ciudad grande* (1965), *La bolsa de agua caliente* (1966), *De la navegación* (sin estrenar, 1969), *El avión negro* (1970) en colaboración con Roberto Cossa, Germán Rozenmacher y Ricardo Talesnik, *El ex-alumno* (1978). Dentro del ciclo Teatro Abierto, del que fue uno de los más activos propulsores, estrenó los siguientes textos: *El nuevo mundo* (1981), *Oficial Primero* (1982), *Historia de una estatua sobre la vida de Lavalle* (1983), *Inventario* en colaboración con Hebe Serebriski, Susana Torres Molina y Peñarol Méndez (1983), *Libertad y otras escenas* (1989).

Realizó versiones libres de *Macbeth* (1980) y *Ricardo III*. Trabajó para la televisión escribiendo libretos para ciclos como “Cosa juzgada”, “Historias de medio pelo”, “La noche de los grandes” y “Hombres en pugna” (1980) junto a Aída Bortnik sobre un guión histórico de Gelly y Obes.

Publicación de sus textos: *Amarillo* (Falbo, 1965), *Amor de ciudad grande* (Falbo, 1965), *La bolsa de agua caliente* (Talía, 1967), *El avión negro* (Talía, 1970), *El nuevo mundo* (Adans. S.A., 1981; Girol Books, 1983), *El ex-alumno* (CEAL, 1982), *Historia de una estatua. Lavalle* (Paralelo 32, 1983), *Teatro Completo* (MCBA, 1988, 6 vol.)

Poco antes de morir fundó el Teatro de la Campana en el sótano del Teatro del Pueblo, junto con Roberto Cossa, José Bove, Rubens Correa, Osvaldo Dragún y Raúl Serrano. La obra de Carlos Somigliana se ubica en la primera fase del realismo reflexivo y su nombre, junto con Roberto Cossa, Ricardo Halac y Germán Rozenmacher, forma parte de la denominada generación del sesenta.

RICARDO TALESNIK

Nació en Buenos Aires en 1935. Su carrera como escritor comenzó con su labor para la televisión, entre los años 1964 y 1966, destacándose su aporte a “Historia de jóvenes”. Pero es en el año 1967, con el estreno de su primera obra, *La fiaca*, cuando su nombre alcanza una definitiva afirmación en el campo intelectual. Su carrera como dramaturgo continúa con el estreno de los siguientes textos: *El avión negro* (1970) en colaboración con Roberto Cossa, Germán Rozenmacher y Carlos Somigliana, *Cien veces no debo* (1970), *Los japoneses no esperan* (1972), *Solita y sola* (1972), *Traylesnik* (1973), *Cómo ser una buena madre* (1972-1977), *El chucho, una historieta musical* (1976), *Jugando a juzgar* (1977), *Yo la escribo y yo la vendo* (1979), *Casi un hombre* (1979), *El juicio perdió el juicio* (1982), *El teatro del matrimonio* (1983), *Talesnik en camiseta* (1986), *Recitalesnik* (1988).

También participó en la escritura de guiones cinematográficos; entre ellos, la adaptación de *La fiaca* (1968), *La guita* (1969), *La gran ruta* (1971), *Las venganzas de Beto Sánchez* (1972), *Las aventuras de Brígida* (1975), *El poder del miedo* (1977), *Yo también tengo fiaca*

(1977), *Flor de nene* (1978), *Gran valor* (1979). Paralelamente a su labor en cine y teatro, continuó escribiendo guiones televisivos.

Publicación de sus obras: *La fiaca* (Talía, 1967), *Cien veces no debo* (Talía, 1972), *El avión negro* (Talía, 1970; La Habana, 1970), *La fiaca* y *Cien veces no debo* (Canadá, Girol Books, 1980)

Recibió los siguientes premios: Argentores Mejor Comedia por *La fiaca*, y mención especial Premio Casa de las Américas; Argentores: Mejor comedia por *Los japoneses no esperan*, Argentores: Mejor Comedia cinematográfica por *Cien veces no debo*, Argentores: Mejor Comedia cinematográfica por *La guita*, Premio de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, Mejor película de comedia por *Las venganzas de Beto Sánchez*, Argentores: Mejor Comedia cinematográfica por *Yo también tengo fiaca*, Premio de Honor Teatro 2002- Argentores.

La obra de Ricardo Talesnik tiene una importancia relevante para la evolución del realismo reflexivo en la transición entre el período de ruptura y la polémica al intercambio de procedimientos. Sus textos introducen una serie de procedimientos que dinamiza las convenciones dentro del subsistema, determinando el nacimiento de la segunda versión del realismo reflexivo.

EL AVIÓN NEGRO

El avión negro forma parte del denominado “teatro paródico al intertexto político”, que fue una forma muy peculiar de realismo reflexivo como modelo en variación, que incluye textos dados a conocer entre 1970 y 1972, con una relación intensa con el campo intelectual y el contexto social de ese tiempo. Se trata de la revalorización revisionista del peronismo histórico desde la “nueva” izquierda y de un cuestionamiento creciente del autoritarismo del gobierno militar. Y, más que nada, de un sentimiento, de la creencia de que la denominada “liberación nacional” estaba cercana. Su vigencia se estableció con el fracaso y caída del gobierno de Juan Carlos Onganía en 1969, y terminó con el advenimiento del peronismo al poder y su progresiva derechización.

A partir del estreno de esta obra, en la que se hacía aparecer en escena a la masa peronista, cobijada bajo el objeto (que da título a la obra) que tantas veces se tomara como metáfora del retorno de su líder, comenzó a darse en la década de los setenta una serie de textos concretados alrededor de la alegoría, con clara intertextualidad brechtiana, expresionista y del café concert, practicando una suerte de revisionismo histórico de la realidad nacional de los últimos años, desde el prisma deformante de la parodia.

El avión negro propone la novedad de un modelo con actancias que incluyen en el sujeto a un grupo o sector social, la masa peronista -Lucho, la murga- y en el papel de oponentes a factores de poder -los políticos liberales y peronistas, los sindicalistas, las clases media

y alta. El fantasma de Perón es ambivalente: es el objeto de deseo de Lucho y de la murga popular, ya que para ellos significa la justicia social y la venganza, pero al mismo tiempo un oponente a estos hechos, por sus actitudes pendulares y su idea bonapartista del poder. Es evidente que los autores del texto manejaban la teoría de “los dos Perón”, que ya había visualizado la revista *Contorno*: el líder de una masa popular que deseaba cambios en las relaciones de poder, y el político burgués que quería que “algo cambiara para que todo siguiera igual”.

Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Ricardo Talesnik y Carlos Somigliana -integrantes de la generación del sesenta y autores de los textos paradigmáticos de la primera fase del realismo reflexivo- intentaban con *El avión negro* modificar al espectador, volverlo políticamente activo, participante en un proceso de transformación de la realidad que potencia al teatro como práctica social. El teatro paródico al intertexto político -al que pertenece esta obra- fue una corriente romántica y mesiánica e intentaba rectificar la historia oficial. En realidad, procuraba convertir al dramaturgo en un “historiador”, en un “irradiador” de verdades más o menos acalladas. Era contenidista, se atenia más al mensaje que a la estructuración de un discurso dramático. Se planteaba la parodia como una sátira con propósitos didácticos o moralizantes. Se oponía a los valores criticados y proponía un sistema “coherente” de contravalores. Fue una tendencia reformista, moderna, por esa razón tomaba partido por “lo nuevo”: la parodia no alcanzaba al pueblo peronista ni a los militantes de izquierda. Planteaba un compromiso político.

EL AVIÓN NEGRO**ROBERTO COSSA⁴⁶, GERMÁN ROZENMACHER, CARLOS SOMIGLIANA, RICARDO TALESNIK**

PERSONAJES: M (5) / F (3):

LUCHO
 SEÑORA
 SEÑOR
 LA SIRVIENTA
 SECRETARÍA
 DIRIGENTE
 DI SALVO
 AFILIADO
 GÓNZALEZ
 GRABADOR
 MÓNICA
 POTTER
 FUNCIONARIO
 HOMBRE
 GALLEGO
 TANO
 RUSO
 DENTISTA
 LA PACIENTE
 VIEJO (I, II)
 ROSATO
 OBISPO
 GENERAL
 HOMBRE DE TRAJE GRIS
 HOMBRE EN MANGAS DE CAMISA
 HOMBRE DESNUDO
 HIJA
 PADRE
 MADRE
 MANIFESTANTE (I, II)
 HIJO
 BUENO
 MALO
 ENFERMERO

1.

Pieza típica de un conventillo. Lucho, tirado en la cama, mira fijamente hacia una ventana cuadrada por donde entra una luz pálida. Un instante después, la luz de la ventanita se apaga, cosa que moviliza a Lucho. Se pone de pie sin hacer mucho ruido, se acerca a la ventanita y mira un instante hacia fuera. Luego, en puntas de pie se dirige hacia el ropero de donde saca un gran envoltorio. Mirando hacia uno y otro lado, saca la funda del envoltorio, y aparece el bombo. Retira luego dos palos que están cubiertos con guantes de box, para amortiguar los golpes. Se sienta sobre la cama, coloca el bombo sobre las piernas, escucha un instante si no hay ruidos exteriores y luego, muy despacio, comienza a hacerlo sonar. Simultáneamente con la boca, hace el ruido de la multitud. Se detiene un momento, escucha y vuelve a comenzar, siempre despacio, como si convocara a alguien. De pronto, se pone de pie y se dirige a “alguien” que está sentado frente a sí, en una silla de paja bastante rota.

LUCHO

Buenas noches, mi general. Tardé un poco hoy porque los de enfrente no apagaban la luz nunca... No, no se dieron cuenta. A veces se duermen un poco más tarde. (Se acerca a la silla) ¡Cuidado con la chaquetilla, mi general! Se le puede enganchar... Pst... Me da no sé qué recibirlo así. (Pausa breve) Ya sé... Se lo digo todas las noches y usted se ríe. Pero, ¿sabe lo que pasa? Yo lo vi en el salón dorado una vez. ¿Ya se lo conté, no? Así quiero verlo, mi general, rodeado de todo ese lujo, con las arañas que se caían de pesadas y esa alfombra roja... ¡Qué pinta tenía usted! No, la sigue teniendo... Si está igual. Pero, ¡qué se yo! En el salón aquel era distinto. ¡Ese es su lugar, mi general! Me acuerdo que usted nos hizo sentar en esos sillones de embajadores... ¡Pa! Como en mi casa... (Se detiene) Está bien, mi general. Empecemos. ¿Hoy tendríamos que hacer el día que nacionalizamos los ferrocarriles, no? Bueno, está bien: el día que ganamos las elecciones por segunda vez. (Se prepara) Espere un segundito... ¡Vamos! (Lucho comienza a imitar el ruido de una multitud coreando el nombre del general) Ahora usted saluda, general. (Rugido aumenta. Luego corea: “Si este no es el pueblo, el pueblo dónde está”) ¡Métale al discurso! (Lucho hace señas a “la masa” para que se calle. Luego “escucha” religiosamente. De pronto estalla en una ovación y luego en silbidos) “Ni yanquis, ni marxistas, peronistas.” (Comienza a entusiasmarse y golpea el bombo más fuerte. Se oyen golpes en la pared que provienen del vecino. Lucho se detiene un instante) No le dé pelota, general... Si supiera quién está acá me iba a golpear la pared... Está bien, general, seguimos más bajito. Dele ahora a los curas... Ya sé que esa vez usted no dijo nada de los curas, pero deles igual... (Ríe, evidentemente satisfecho) “Los curas al convento”, “Los curas al convento”. (Excitado). A los oligarcas, ahora. ¡A los oligarcas! (Con entusiasmo creciente. Rugido de multitud) “Mañana es San Perón, que trabaje el patrón”. Mañana es San Perón, ¿eh? ¡Dígalos! (“Ovación”, golpea fuerte el bombo y el vecino vuelve a golpear la pared) ¡Qué golpeás! ¡Mordisquito! (Se vuelve hacia la silla) No hay problema, general. Seguimos bajito. Lo que pasa es que lo oigo hablar y... Sí, ya sé, mi general... Pero son quince años, así. Usted y yo solos aquí adentro, como dos chorros... Perdón, no quise decir... ¡Pero así no tiene gracia, general! ¿Se acuerda cómo era antes? Usted se debe acordar mejor que yo... Usted en el

balcón y yo debajo. ¡Y yo le daba con todo al bombo! (Pega al bombo con fuerza) ¡Ma sí, que se despierten! Y cuando yo más le daba, usted más se entusiasmaba y dos millones de negros gritando atrás. ¡Qué fiesta! ¿Se acuerda? “Aquí están, estos son, los muchachos de Perón”. ¡Que los parió! (Nuevos golpes en la pared. Lucho se calla un momento y se sienta en la cama, derrotado; “hace” el rugido nostálgico, bajito, sin mirar hacia la silla) Ningún problema, mi general. Yo lo puedo escuchar siempre, se lo prometo. Pero, ¿y los muchachos? ¡Los muchachos están podridos, mi general! ¡Podridos! Quieren salir... No se quieren morir de viejos. (Con entusiasmo) ¿Se imagina, mi general? Yo salgo con el bombo y vienen todos detrás. Como hacía antes. ¿Quién le llevaba la gente a la plaza, mi general? ¡El susodicho! Salía a las seis de la mañana, solo, con el bombo y empezaba en la puerta de casa... ¡y dale, y dale! (Golpea el bombo) Y todos venían detrás. Y al final éramos dos millones. Como los monos en las películas de Tarzán, ¿no vio? ¿Y la cara de los oligarcas cuando nos veían pasar? (Ríe) Era nuestra fiesta, general. ¡Esa no la olvidarnos más! ¡Salgamos y le hacernos otro diecisiete, yo y el bombo! ¡Salgamos, mi general! ¡Métale pa delante que los cagamos! (Se pone de pie y empieza a hacer sonar más fuerte el bombo, cada vez más fuerte, también suenan los golpes en la pared) ¡Los cagamos, mi general! ¡Los cagamos!

El fantasma y la pieza desaparecen de golpe. Lucho queda solo, en medio del escenario, bajo una luz que le da una presencia intemporal, casi irreal. Comienza a tocar el bombo despacio y a cantar solo, los primeros versos de la primera canción. De entre las sombras van apareciendo los restantes miembros de la marcha y se juntan a él para cantar. En un momento quedan todos apretados bajo el haz de luz, cantando bajo. La luz se va abriendo y la marcha canta cada vez más fuerte y se contorsiona con alegría.

Canción del Nuevo Diecisiete

Aparece la murga y canta, con la música de “Ahí va la bruja montada en una escoba...”

Vamos a hacer
un nuevo diecisiete
como una fiesta
con pitos y cohetes.

Todos en orden
como una procesión
a ver abrirse
de nuevo aquel balcón.

Con esta murga
va a ser un festival
frente al Cabildo

y ante la Catedral.

Va a haber reparto
de panchos y empanadas,
café caliente,
cerveza bien helada.
Y si queremos
bañarnos en la fuente
habrá permiso
del nuevo presidente.

Hasta la noche
tendremos diversión
porque mañana
trabajaré el patrón.

Vamos a hacer
un nuevo diecisiete
como una fiesta
con pitos y cohetes.

2.

La Sirvienta

Ambiente de clase media alta. El Señor y la Señora están sentados para desayunar; el señor pasa las páginas del diario.

SEÑOR
El diario no dice nada...

SEÑORA
Habrá empezado hoy. Poné la radio.

SEÑOR
De golpe va a empezar... Estas cosas no empiezan así. (Termina de hojear el diario y vuelve a la primera página) Acá no dice una sola palabra.

SEÑORA
¡Pero yo los vi! ¿Qué me importa lo que dice el diario? Iban gritando como locos. Todos los que estábamos en el mercado los vimos.

SEÑOR

Yo no digo que vos mientas. Pero me parece que le das mucha importancia. Por unos cuantos locos que gritan...

SEÑORA

¿Unos cuantos? Eran como cinco mil.

SEÑOR

¡Cinco mil! Cada vez son más. Cuando viniste de la calle dijiste que eran tres mil. Ahora son cinco. Oíme, dame el café y dejate de pavadas.

SEÑORA

No sé... A mí me parecieron cinco mil. Y cantaban y se reían. ¿Eso no te dice nada?

SEÑOR

Oíme, eso no es cosa mía, sino de la policía y del gobierno. Lo que quiero decirte es que no hay que alarmarse. Y ya se me está haciendo tarde. Decile a Emilia que me sirva el café.

SEÑORA

¿Vas a salir? ¿Con los líos que hay?

SEÑOR

¿Qué estás diciendo? Tengo que ir a trabajar. (La mira) ¿Qué te agarró? (Se levanta molesto; hacia afuera) Emilia, ¿me sirve el café?

SEÑORA

(Luego de un silencio) El chico del mercado se fue con ellos.

SEÑOR

¿Qué?

SEÑORA

El chico del mercado. El que siempre trae las cosas acá. Cuando los vio pasar, tiró la canasta y se fue con la manifestación.

SEÑOR

Pero... ¿Y eso qué?

SEÑORA

¿No te das cuenta? Era un chico tranquilo, educado.

SEÑOR

Oíme, eso es cosa de él.

SEÑORA

Parece que no entendés. Según contaron, de una obra en construcción se fueron todos. ¡Iba un cartero, con la bolsa, y tiraba las cartas al aire!

SEÑOR

¡Y eso a mí qué me importa! Yo tengo mi trabajo.

Entra la Sirvienta con el café.

Y no voy a preocuparme porque cuatro negros de mierda decidieron no trabajar. O porque un cartero se volvió loco.

La Sirvienta sale.

Además, querida, si en este país, cada vez que...

Suena el teléfono y Señora va a atender.

SEÑORA

Hola... Sí, mamá... ¡Por tu casa también! (Señas al marido con gran excitación) ¿Cuántos? ¡Diez mil!... Por acá igual... ¡Sí, también!... El chico del mercado, el morochito, se fue con ellos (Gesto de horror). ¡Por lo de Chacha también! ¡Pobre Chacha, ella que es tan delicada! ... Oíme, mamá, por favor no salgas... ¡Para nada! No salgas ni le abras la puerta a nadie. Te llamo. Chau. (Cuelga) ¡Dios mío! ¿Oíste?

SEÑOR

(Comenzando a admitirlo) Por lo de tu madre también...

SEÑORA

¡Diez mil! Y por lo de Chacha. Están en todos lados.

SEÑOR

Entonces la cosa es seria... Decime, ¿cómo era lo que cantaban?

SEÑORA

Te dije, que iban a Plaza de Mayo a escucharlo otra vez... y que se iban a lavar las patas en la fuente... (Gesto de asco) ¡Qué sé yo! ¡Yo no sé nada de política!

SEÑOR

Pero, entonces... Si estos salieron es porque... ¿Iban alegres, me dijiste?

SEÑORA

¡Enloquecidos! No sabés la tristeza que me dio cuando los vi tan alegres.

SEÑOR

Debían saber algo... Estos no salen así porque sí... ¿A escucharlo otra vez, decían?

SEÑORA

¡Pero sí! Ah, y además... Que mañana trabaje el patrón.

SEÑOR

¿Eso? ¿Eso cantaban?

SEÑORA

¡Yo lo escuché! Te lo dije cuando volví del mercado.

SEÑOR

Eso es grave... No se atreverían a decirlo si no... (Pausa larga; tensa) ¿Habrá... vuelto?

SEÑORA

(Lanza grito ahogado; mano a la garganta) Querés decir que él en persona... Lo dirían...

SEÑOR

O estará por volver... Puede ser una maniobra. Juntar la gente primero... Como hicieron aquella vez.

SEÑORA

(Recordando la canción) “El nuevo diecisiete...”

SEÑOR

¿Qué?

SEÑORA

Eso cantaban... Vamos a hacer un nuevo diecisiete

SEÑOR

¿Estás segura?

SEÑORA

¡Por Dios! ¿Te creés que soy sorda?

SEÑOR

Ahí está la cosa... El nuevo diecisiete. Es eso. (Mira a la mujer) Volvió.

SEÑORA

¿Cómo volvió?

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

SEÑOR

(Lloroso) Volvió.

SEÑORA

Pero así... de golpe.

SEÑOR

(Sigue lloroso) Y sí... Ya me parecía que iba a volver. (Se seca las lágrimas) Desde que se fue que lo supe (Pausa larga).

SEÑORA

¿Y ahora? ¿Qué va a pasar?

SEÑOR

Va a ser como antes.

Mientras el hombre habla, la mujer comienza a cerrar puertas y ventanas.

Los colectivos atestados... El mal olor... El diario Época... Esos titulares grandes...

SEÑORA

Está haciendo frío.

SEÑOR

Los tipos con bigotito en los ministerios... Los sainetes en el Colón... Las camisas... Los retratos...

Entra Emilia y su presencia los sobrecoge.

EMILIA

(Con naturalidad) ¿Retiro el café, señora?

SEÑORA

Eh... Sí, sí...

Emilia saca una parte del servicio y sale. El matrimonio se mira un instante.

Esta se cree más que una.

SEÑOR

Dejá, no le digas nada.

SEÑORA

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

¿Pero te creés que puedo aguantar que me mire así?

SEÑOR

Qué vas a hacerle... Si le decís algo se va a trabajar a una fábrica. Ahora ganan más de obreras. (Bajando la voz) Además, no conviene tenerla en contra. Puede decir por ahí que nosotros no somos... Tendríamos un lío. Hacé un esfuerzo, ¿eh? No te olvides -que está por salir la licitación del ministerio.

Entra Emilia. Señor excesivamente amable.

Adelante, Emilia.

Emilia comienza a colocar las cosas sobre una bandeja. Señor le hace un gesto a Señora.

SEÑORA

Déjeme que la ayude, querida.

3.

Compañero

Despacho del Dirigente gremial. Este, en camisa, está tomando café con leche con medialunas. Come groseramente, mojando las medialunas y masticando con la boca abierta. Entra la Secretaria.

SECRETARIA

Señor, está el arquitecto Di Salvo.

DIRIGENTE

(Con la boca llena) Hágalo pasar. (Guarda presurosamente la taza y el plato en un cajón de su escritorio y se pone el saco).

Sale la secretaria. Entra el arquitecto con una maqueta que representa un campo con una gran cruz.

DI SALVO

Aquí tiene la maqueta para el hall.

DIRIGENTE

(Tomándola emocionado) El primer cementerio sindical de Sudamérica... (Lo apoya sobre la mesa y lo contempla) Sobrio y sencillo como para un trabajador...

DI SALVO

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

Mañana terminan los pintores, así que...

DIRIGENTE

¡Ah, muy bien!... Afortunadamente, creo que podremos inaugurarlo esta semana, si Dios quiere. Un afiliado se cayó de un andamio y está... (Un gesto contenido expresando que está al borde de la muerte) Esteeee... ¿Sobró algún material?

DI SALVO

Algo.

DIRIGENTE

A ver si ahora me termina la pileta para los pibes, eh...

DI SALVO

Vamos a tratar.

DIRIGENTE

¡Sabe cómo me tiene la patrona con eso, no!...

DI SALVO

Dígale que este verano se la terminamos.

DIRIGENTE

Macanudo.

DI SALVO

Bueno, ahora me voy un rato al cementerio. Cualquier cosa estoy allí.

DIRIGENTE

Muy bien.

DI SALVO

Hasta luego (Se dirige hacia la puerta).

DIRIGENTE

¡Ah!... Mi señora le agradece mucho las flores.

DI SALVO

No, ¡por favor! ... Dele saludos.

DIRIGENTE

Gracias, hasta luego.

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

Sale Di Salvo. El dirigente va a sacar el café con leche del cajón cuando oye ruidos en la antesala.

VOZ DE SECRETARIA

¡Espere, compañero, que lo anuncio!

El dirigente se detiene, mira a quien viene, se quita rápidamente el saco y lo mete en otro cajón del escritorio. Entra afiliado.

DIRIGENTE

¡Adelante, compañero! ¡Adelante! (Anticipándose) No me diga nada, compañero. Yo conozco los problemas del gremio.

AFILIADO

No, compañero, yo vengo porque...

DIRIGENTE

Tengo una buena noticia para usted. Prácticamente, la tenemos ganada. El ocho por ciento está a la firma.

AFILIADO

No, yo vine a buscarlo porque los muchachos...

DIRIGENTE

Quédense tranquilos. La patronal va a ceder nuevamente.

AFILIADO

¡Pero no, compañero!... ¡Los muchachos están en la calle!

DIRIGENTE

(Solemnemente indignado) ¡Los echaron!

AFILIADO

¡No, salimos a la calle!

DIRIGENTE

(Nervioso). ¡Cómo!

AFILIADO

¡Venimos a buscarlo a usted, compañero!

DIRIGENTE

¿A mí...? ¿Para qué?

AFILIADO

¡Para que venga con nosotros! ¡Estamos en la calle, compañero!

El dirigente lo mira un momento y va hacia la ventana. Abre. Se oye súbitamente el rugido de los manifestantes. Cierra presurosamente y el sonido se corta de golpe, se vuelve aterrado, con la espalda apoyada contra la ventana y los brazos en cruz.

DIRIGENTE

¡Pelotudos! ¿Qué me hicieron?

AFILIADO

No, ¡estos no son todos! ¡Vienen más! ¡Muchos más! ¡Vienen de todas partes!

DIRIGENTE

(Trémulo) De todas partes... (Muy excitado) ¿Pero... quién dio la orden?

AFILIADO

(Orgullosa) ¡El general!

DIRIGENTE

(Desconcertado, cauteloso) ¿Cuál general?

AFILIADO

(Descontando de quién se trata) ¡El general!

DIRIGENTE

(Asegurándose, muy impresionado) ¿El general?

AFILIADO

(Eufórico) ¡El general!

DIRIGENTE

(Asombrado, para sí) El general... ¿A quién le dio la orden?

AFILIADO

No sé.

DIRIGENTE

¿Vino una carta?

AFILIADO

No sé.

DIRIGENTE
¿Una cinta?

AFILIADO
No sé.

DIRIGENTE
(Ofuscado) ¡No sabés nada y me sacás la gente a la calle!

AFILIADO
¡Yo no los saqué! ¡Salimos todos juntos!... ¡Vamos, compañero! ¡Venga con nosotros! ¡Los muchachos lo están esperando para que se ponga a la cabeza! ¡Vamos!

DIRIGENTE
¿A la cabeza?... ¡Sí, sí, claro!... ¡Enseguida!... ¡Andá, andá saliendo que ahora voy!... ¡Yo hablo un minuto con el secretariado y enseguida bajo!... ¡Andá!

AFILIADO
¡Lo esperamos, compañero, eh!... (Sale cantando “Vamos a hacer un nuevo diecisiete”).

DIRIGENTE
(Llamando por el intercomunicador) Señorita, me da con el ministerio.

4.
El inversor

*Despacho del empresario González. Este desarrolla una gran actividad.
Sobre el escritorio hay un grabador en funcionamiento.*

GRABADOR
...Pero para decir: “Ahí está el contrato”, usamos “there....The-re”. Decimos, entonces, “there is the contract”.

GONZÁLEZ
(Deletrea con mala pronunciación) “There is the contract... There is the contract”...

GRABADOR
Una vez dicho esto, extendemos el contrato y podemos decir: “Take the pen, mister...” y el nombre del interesado.

GONZÁLEZ

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

Potter... Mister Potter...

GRABADOR
“Ta-ke-the-pen, mis-ter...” Es decir, tome la lapicera, señor...

GONZÁLEZ
Take the pen, mister Potter... Take the pen, mister Potter...

GRABADOR
Una vez firmado el contrato, se puede utilizar una expresión familiar. “That’s all mister...” y el nombre del interesado. “That’s all...” que quiere decir “Eso es todo”. En caso de que el empresario sea norteamericano... González se detiene y presta atención especial) ...puede haber una expresión jocosa, una broma. Por ejemplo, al darle la mano después de la firma del contrato, se puede acompañar con una juiciosa palmada en la espalda y decir: “This is like Tom Mix and Martín Fierro riding the same horse”, que quiere decir “Esto es como si Tom Mix y Martín Fierro cabalgaran en el mismo caballo”. “Executive men” aconseja estas expresiones folklóricas que, en general, son bien recibidas por...

González corta el grabador.

GONZÁLEZ
(Por el intercomunicador) Señorita Mónica... (Sigue arreglando papeles mientras habla mecánicamente) “This is like Tom Mix and Martín Fierro...and Martín Fierro...”

Entra Mónica típica secretaria de ejecutivo.

MÓNICA
Señor González...

GONZÁLEZ
No encuentro la copia del contrato en inglés.

MÓNICA
La puse en el segundo cajón de su escritorio.

González la encuentra.

Es esa.

GONZÁLEZ
¿La revisó?

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

MÓNICA

Sí, señor. (Pausa) Son las once, señor.

GONZÁLEZ

(Mientras hojea la carpeta) Sí... Sí... ¿Está todo?

MÓNICA

Todo, señor.

GONZÁLEZ

¡Recuerde, Mónica! Es importante que usted reciba a mister Potter en la entrada. ¿Se acuerda cómo lo ensayamos?

MÓNICA

Por supuesto, señor. ¿Qué otra cosa?

Se escucha como un murmullo lejano.

GONZÁLEZ

¿Qué es eso?

MÓNICA

¿El qué, señor? No oigo nada.

GONZÁLEZ

Como un murmullo...

Ahora se escucha algo mejor.

MÓNICA

Ahora sí...

GONZÁLEZ

(Se acerca a la ventana) Ahí va la policía. ¿Será un incendio? Averigüe, Mónica.

MÓNICA

(Al salir) ¡Qué día! ¿No, señor González?

GONZÁLEZ

(Da los últimos toques al escenario donde se va a firmar el contrato)
"There is the contract, mister Potter... There is the contract, mister

Potter... Dame los cien mil dólares, mister Potter... Y después te vas al carajo, mister Potter... (Mira hacia ambos lados para comprobar si no lo oyeron).

De pronto, suena una bomba de gas muy cerca. El murmullo se hace más fuerte. Se oyen gritos y corridas. Espantado.

¡Señorita Mónica!

MÓNICA

(Que entra en ese momento al despacho) ¿Oyó, señor?

GONZÁLEZ

¿Qué es esto? ¿Qué está pasando?

MÓNICA

No sé... Hay gente por todos lados... Gritan...

GONZÁLEZ

¿Dónde?

MÓNICA

Aquí abajo... En la puerta.

GONZÁLEZ

Pero... ¿Quiénes? ¿Dónde?

MÓNICA

En la puerta del edificio, señor...

GONZÁLEZ

En la... puerta... (Se lanza hacia la ventana y la abre mientras susurra)
Mister Potter... Mister Potter...*Al abrir la ventana llega desde la calle el rugido de la multitud.*

¿Qué es esto? (Se queda mirando, alelado).

Mónica se acerca a él.

MÓNICA

¡Cuidado, señor González!

GONZÁLEZ

(Sin querer creerlo). ¡Pero qué es esto! En la puerta de mi oficina...

Se escuchan algunas detonaciones de bombas de gas.

MÓNICA

Están tirando gases. Cierre la ventana, señor González.

GONZÁLEZ

No puede ser... No puede ser...

MÓNICA

Se me irritan los ojos...

GONZÁLEZ

(Se vuelve hacia el escritorio) ¿Por qué aquí...? ¿Por qué hoy...?

MÓNICA

(Que ha permanecido asomada) ¡El auto de mister Potter!

GONZÁLEZ

¡Mister Potter! (Se asoma nuevamente al balcón) ¿Dónde?

MÓNICA

Ahí... ¿Lo ve? Estacionó en el edificio de al lado.

POTTER

(Señalando la ventana) I want to see.

MÓNICA

Dice que quiere ver.

GONZÁLEZ

(Algo desesperado) No... No... Caca, mister Potter.

Otra explosión.

POTTER

But... what's that? ¿Bombas?

MÓNICA

Pregunta si son bombas...

GONZÁLEZ

¡Oh, no!... No... Cohetes, petardos...

MÓNICA

(A Potter) Rockets... Petards...

POTTER

(Algo desconfiado) ¿Rockets? ¿Petards...?

GONZÁLEZ

Yes...! Yes...! (Castañetea los dedos) Fiesta... Fiesta... Castañeta.

POTTER

Fiesta... Today?

GONZÁLEZ

Yes... Yes...!

POTTER

Oh. Fiesta. Okey. I want to go.

MÓNICA

(Con pánico) Dice que quiere ir.

GONZÁLEZ

Doppo, mister Potter... The contract... (Busca) The pen... ¿Dónde carajo puse the pen? Después fiesta, ¿eh? Mucha fiesta. Lindas señoritas...

Otra explosión. Potter se sacude.

(Enloquecido) ¡Fiesta! ¡luuuupiii! ¡Fiesta! ¡Pipical!

Comienza a tararear un tango. "El escondite de Hernando" o cosa parecida y lo empieza a bailar con Mónica que, asombrada, no atina a resistirse.

Macanudo, mister Potter... This is the tango argentino... Yes... Churos...

MÓNICA

Señor González... (Se desprende).

POTTER

(A Mónica) What happens? Is he crazy?

GONZÁLEZ

The contract... The contract... (Se lo acerca a Potter) Firm... Firm...

POTTER
But. This man is crazy.

MÓNICA
No, es así, alegre... Merry, joyfull...

POTTER
No, say him that no contract.

GONZÁLEZ
(En un último esfuerzo, le pega un fuerte golpe en la espalda a Potter)
This is like Tom Mix... and... Martín Fierro... (Se desespera) Martín Fierro... (Mira a Mónica para que lo ayude pero ésta no entiende. Finalmente explota) Firmá, ¡gauchito!

POTTER
No, contract.. Oh, no... There is no peace, no security... No contract... no... (Sale).

MÓNICA
(Saliendo detrás de Potter) ¡Come back, mister Potter!

*González cae derrotado en una silla y se toma la cabeza con las manos.
Mónica vuelve.*

Se fue...

GONZÁLEZ
(Luego de una pausa) Se fue... Me duele por el país.

Apagón.

5.
Esta marcha se formó...

Aparece la murga y canta con la música de "A nuestro Director le duele la cabeza... "

Esta marcha se formó
de tristeza y sufrimiento,
de promesas no cumplidas,
de bronca y resentimiento.
De recuerdos del pasado
y amarguras del presente,

de pan dulce apollado,
panza hueca y palo fuerte.
Hoy salimos a mostrar
que aquí está el pueblo argentino
a las señoras pitucas
y a los turcos con Torino.
Hoy salimos a decir
que callar no es estar mudos,
que una cosa es ser pacientes
y otra cosa es ser boludo...

6.
El orden

FUNCIONARIO
¿Pero usted estaba en la manifestación?

HOMBRE
¡No, señor...! ¡Ya le expliqué! Yo pasaba por allí de casualidad... ¡No sabía nada! De repente, me vi rodeado por todos lados, mezclado con esa gente, y... No sé, me detuvieron

FUNCIONARIO
Sin embargo, usted gritó: "¡Viva...!"

HOMBRE
(Lo interrumpe) ¡No, yo no grité nada! Mire, yo respeto las opiniones de todos. Cada uno tiene derecho a pensar lo que quiere. (Tratando de ser persuasivo) ¡Yo creo en la democracia!

FUNCIONARIO
(Pensativo) Ah, usted cree en la democracia...

HOMBRE
¡Sí, sí, por supuesto!

FUNCIONARIO
¿Usted está contra los totalitarismos? ¿Contra todos los totalitarismos?

HOMBRE
¡Claro!

FUNCIONARIO

Quiere decir que usted añora las elecciones, los partidos políticos, los diputados, los senadores, todo eso... (Suspica) “Militares al cuartel”, ¿no? ¿Eso gritó?

HOMBRE

(Cada vez más atemorizado) ¡No, no, quizás me expresé mal! ¡Yo respeto a las Fuerzas Armadas!

FUNCIONARIO

Como usted dijo...

HOMBRE

Sí, pero hay momentos de crisis, ¿no? Momentos en los que es necesario que los... (Vacila) los señores generales tomen el timón, ¿no? ¿Para qué están las Fuerzas Armadas? ¿Para impedir el caos y la subversión! ¿Para defender al país de las presiones a las que tratan de someterlo! ¿Para preservar nuestro patrimonio material y espiritual...!

FUNCIONARIO

(Lo interrumpe) En una palabra... ¿Usted es nacionalista?

HOMBRE

(Desconcertado) Bueno, en cierto sentido, sí.

FUNCIONARIO

¿Usted está contra el imperialismo? ¿Contra todos los imperialismos?

HOMBRE

¡Claro!

FUNCIONARIO

Quiere decir que usted está contra las maniobras militares conjuntas, contra la radicación de capitales, contra la Alianza para el Progreso...

(Suspica) “¡Go home, yanquis!”, ¿no...? ¿Eso gritó?

HOMBRE

(Cada vez más angustiado) ¡No, no, escúcheme...! Yo me debo haber expresado mal...

FUNCIONARIO

Como usted dijo...

HOMBRE

Sí, sí, pero entiendo perfectamente que se formen bloques de naciones... Hay ideales comunes... intereses comunes... Y, entonces, es lógico que haya una nación rectora, ¿no?, que influya, que determine, que dirija...

FUNCIONARIO

(Asombrado) ¿Usted me está defendiendo la invasión rusa a Checoslovaquia?

HOMBRE

(Desesperado, aúlla) ¡No...! ¡No, usted me entiende mal! ¡Lloré tres días seguidos por lo de Checoslovaquia...! ¡Me puse luto...!

FUNCIONARIO

¿Por qué?

HOMBRE

(Vencido, al cabo de sus fuerzas) Jan Palach... Los tanques rusos... John F. Kennedy...

FUNCIONARIO

(Asintiendo suavemente). Bien... Bien...

HOMBRE

Juan XXIII...

El funcionario hace un gesto como dudando del acierto de la mención. El hombre lo percibe y se corrige casi instantáneamente.

¡Paulo VI!

FUNCIONARIO

Bien...

HOMBRE

La gente en las calles, defendiendo sus ideales... Con palos y piedras, contra las ametralladoras...

FUNCIONARIO

(Comprensivo) ¿Usted critica la represión?

HOMBRE

¡Bestial! ¡Me parece bestial! ¡Criminal!

FUNCIONARIO

(Luego de una pausa) Entonces... ¿Usted estaba en la manifestación?

HOMBRE

¡Allá...! ¡Yo digo allá! ¡Acá es distinto! (Pausa) Mire, si usted me diera una ayudita...

FUNCIONARIO

(Escéptico) ¿Usted cree?

HOMBRE

¡Yo no creo nada! ¡Soy casado! ¡Tengo tres hijos! ¡Ya cumplí 35 años! ¡A fin de año me van a ascender a jefe de sección! ¡Soy de Argentinos Juniors! ¡No me meto con nadie!

FUNCIONARIO

¡El caso típico del “no te metás”! ¿Y la responsabilidad cívica?

HOMBRE

(Muy asustado) Yo soy un ciudadano responsable. Lo que quiero decir... (Con el valor que da la desesperación) ¡Usted me está confundiendo deliberadamente!

FUNCIONARIO

(Levantándose) ¿Cómo dice?

HOMBRE

Yo... (Rompe a llorar) ¡Tengo un primo que es suboficial de Aeronáutica...! ¡Él le puede decir quién soy...! ¡Lo único que le estoy pidiendo es una ayudita...!

FUNCIONARIO

(Aplacado). Está bien, le voy a dar una ayudita. (Pausa) Mire, la cuestión es esta... Nosotros somos revolucionarios, ¿entiende?, porque las estructuras, ¿no...? Pero, al mismo tiempo, somos democráticos, porque nuestro estilo de vida... ¿Está claro? Cristianos, profundamente cristianos, por supuesto que sin exageraciones ni desviaciones... Imbuidos de un sano nacionalismo. Sano, ¿me comprende? ¿Usted sabe lo que quiere decir sano? (Pausa) Una filosofía liberal, sin caer en los vicios propios... (Pausa) Cooperación internacional, dentro de los límites... (Pausa) Autodeterminación, salvo en los casos... (Pausa) Y, por encima de todo, los ideales... ¿Comprende?

HOMBRE

(Ansiosamente) ¡Sí, sí, comprendo perfectamente!

FUNCIONARIO

(Toca un timbre) Bien. En realidad, eso no tiene importancia. Lo importante no es entender, sino obedecer.

Entra el Funcionario 2do.

Páselo al calabozo.

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

HOMBRE

(Espantado) ¿Yo...? ¿Pero por qué...? ¿Por qué...?

FUNCIONARIO

Por las dudas...

7.

Comité Central

Un despacho polvoriento. Libros de vieja encuadernación, varios cuadros de tipos antiguos, bigotudos. Un lugar oscuro, lleno de moho. Una mesa y sillas destartadas. Una estufa a querosén tubular. Ruso, tano y gallego están sentados alrededor de la mesa. Se cubren con echarpes, usan boinas y cada uno tiene a su lado una lata para escupir. Pasan los setenta años cada uno.

GALLEGO

¡Coño, pero tenemos que decir algo!

TANO

En eso estamos, compañero... en eso estamos. El problema es que dechimo.

RUSO

Es complicado... (Suspira) En 1906, cuando el levantamiento de Vladivostok...

TANO

¿Qué va a compará, compañero!

RUSO

No comparo... Pero sirve. En Vladivostok, Lenin llamó levantamiento de los soldados y los campesinos. Yo vivía en Varenik, un pueblito de campesinos, cerca de Vladivostok y mi padre nos leía los discursos de Lenin. Nos sentábamos alrededor de la mesa, papá leía y después todos cantábamos Ruso comienza a tararear una canción nostálgica, pensando en su lejana niñez.

GALLEGO

Compañero...

Ruso sigue.

¡Compañero!

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

Ruso se detiene.

Compañeros seamos sensatos. Las masas están esperando nuestra palabra. Miles de trabajadores quieren conocer el pensamiento del Partido. No podemos permanecer en silencio un minuto más.

TANO

(A Ruso) Usté, compañero... ¿recuerda bien lo de Vladivostok?

RUSO

Era muy chico, consultemos la bibliografía (Se levanta lentamente y va a buscar un libro).

GALLEGO

(A Tano) Lo fundamental es no abandonar la línea de la unidad.

TANO

Ma sí... ¿Pero unidad con quién? Es un problema de clase, querido. Nosotros no podemos pactar con el fascismo. Lo justo en este momento es fortalecer la alianza obrero-campesina, como en Italia, después de la derrota del fascismo.

GALLEGO

¡Coño, llamar ahora mismo al alzamiento campesino! ¡De una vez por todas!

RUSO

(Volviendo con el libro) Calma... Veamos qué decía Lenin a fines de 1914: "La transformación de la actual guerra imperialista en guerra civil es la única consigna proletaria justa, indicada por la experiencia de la Comuna, señalada por el acuerdo de Basilea de 1912 y que se deriva de todas las condiciones de la guerra imperialista entre los países burgueses altamente desarrollados. Por muy grandes que parezcan las dificultades de semejante transformación en un momento dado, los socialistas no abandonarán nunca un trabajo en esa dirección, ya que la guerra es un hecho".

La última frase los deja casi paralizados. Se miran un instante.

GALLEGO

Era la guerra... ¡qué joder!

TANO

(Luego de una pausa)Ma, pero ahí no dice nada del levantamiento de lo campesino.

RUSO

Tampoco fue Vladivostok. Pero sirve.

TANO

Ma, indudable.

RUSO

Lo de Vladivostok no pude encontrarlo (Sigue hojeando el libro).

GALLEGO

Pero digo yo... ¿Qué problema hay con llamar al alzamiento de los campesinos ahora?

TANO

Hay que estudiar la situación, querido compañero, no se puede alzar a lo campesino así porque sí.

RUSO

Sería una masacre.

GALLEGO

¡Coño, es por el bien de ellos! ¿O es que el millón de españoles muertos no cuenta ya?

RUSO

Por favor, compañero... Sí. Y los seis millones de judíos y los veinte millones de soviéticos. Todos cuentan. Son nuestros muertos. Murieron por nosotros.

GALLEGO

Y por los campesinos argentinos también.

RUSO

Claro... Y ellos lo saben. Lo saben muy bien. Porque nuestro partido se los ha enseñado.

TANO

Tanta coja ha enseñado nuestro partido... ¡Si le hemo dicho del fascismo!

RUSO

El campesinado sigue siendo nuestra reserva revolucionaria, compañeros. Pero no olvidemos que la vanguardia es el proletariado. El proletariado conduce el proceso...

GALLEGO

El proletariado ya está; no hay duda, hombre. Pero qué hacemos con la revolución en las ciudades si el campo lo controla la burguesía. ¡Respóndame a eso, coño!

TANO

Planteado así...

GALLEGO

¡Hemos descuidado el campo y es hora que lo reconozcamos! (Pausa prolongada).

TANO

La reforma agraria la hemo planteado siempre. (Gesto de gallego)Ma, está bien. El partido es débil en el campo. No lo podemos negar. Tenemos que ser autocrítico.

RUSO

Yo lo dije ya... ¡Tenemos que llevar nuestra voz al campo! Puf.... Me he cansado.

TANO

Ma, pero tampoco hay que magnificar la cosa... Presente hemo estado. Nuestro periódico llegan... hay bueno militante... E' ma un problema de organización... En el campo nosotros no controlamos el proceso, pero estamos presentes. Y eso es lo importante. Ma, compañero, lo que se plantea hoy es distinto. La masa están en la calle y nuestro partido debe tomar una decisión. Nosotros somos la vanguardia revolucionaria. (Ataque de tos) Tenemos que decir algo, ¿no? (Pausa).

GALLEGO

(Con algo de timidez) Un llamamiento.

TANO

Sí, pero a qué.

GALLEGO

¡Coño! ¡A la lucha antifascista!

TANO

Contra el fascismo... Ma... No olvidemos que esto que están en la calle... Tenemos que explicar.

RUSO

Yo lo dejaría así: contra el fascismo. Las masas entienden. Tienen madurez.

TANO

Entonces decimos que la masa salieron para luchar contra el fascismo.

GALLEGO

Y contra el franquismo, convendría aclarar.

RUSO

Nazifascismo, diría yo. Es más preciso.

TANO

Está bien (Se levanta pesadamente y lentamente, vacilante se dirige hacia el armario).

GALLEGO

¡Coño, pero que se entienda que también salen para luchar contra el franquismo! (A Ruso) Ahora que España que está a punto de ser liberada...

TANO

¿Dónde están, lo formulario de declaración? ¿Usamos el tre?

GALLEGO

El que es acción de masas.

RUSO

¿No convendría más el siete? Habla de la paz, también.

TANO

Ese lo podemos dejar para mañana. Si esto sigue vamos a tener mucha actividad. (Trae un formulario y se lo tiende a Gallego) Métale usted, compañero, que escribe castellano.

GALLEGO

(Se pone los anteojos y lee) "Una vez más el pueblo argentino ha salido a la calle para..."

TANO

Do punto. Ponga repudiar al fascismo, al nazismo y al franquismo. (Gallego anota).

GALLEGO

(Lee) "Llamamos a la unidad de..."

TANO

Todo el pueblo. Do punto. Obrero, campesino, estudiante...

RUSO

Comerciantes...

TANO

Comerciante... Pequeño propietario.

GALLEGO

Espere, compañero. Co-mer-cian-tes.

TANO

Pequeño propietario... Militare patriota.

GALLEGO

Mi-li-ta-res pa-trio-tas. ¿Soldados?

TANO

Soldado... Empresario... Sacherdote progresista...

GALLEGO

Intelectuales...

TANO

Intelectuale ...

RUSO

¿Obreros pusimos?

GALLEGO

Arriba de todo (Pausa).

Se miran como diciendo "Qué más".

RUSO

...Y todos los argentinos honestos.

TANO

Eco. Tiene que ser un frente amplio.

GALLEGO

Honestos y democráticos.

TANO

E redundante... ¿no? Ma póngalo. Conviene aclarar siempre. ¿Qué sigue?

GALLEGO

Los saludos... Viva el glorioso... Viva la unidad de... Viva la amistad de... etcétera.

TANO

De fórmula. Eso lo pone la empleada. Podemos mandarlo.

Los tres se miran un instante entre sí, satisfechos.

GALLEGO

¡Coño que le hemos dao duro!

RUSO

Tuvimos que hacerlo, compañero. Los revolucionarios tenemos que ser duros a veces.

TANO

¡En fin! Ahora a esperar lo acontecimiento.

8.

El dentista

El supuesto consultorio es un ámbito muy estrecho que ocupa una porción muy reducida del escenario. Una ventana pequeña. Un sillón profesional, el torno y la bandeja con algunos instrumentos. El Dentista está preparando una inyección con cierta impaciencia. La Paciente mira aprensivamente.

DENTISTA

Ay, m'hijita, ni que fuera una criatura...

PACIENTE

Perdone, doctor, pero no soporto el torno... Prefiero el pinchazo.

DENTISTA

Está bien, está bien, perdemos tiempo los dos pero... (La inyección está lista. Se acerca a la Paciente) Abra bien la boca... Abra más... ¡Más!

PACIENTE

(Quiere decir "no doy más") ¡O oí má!

DENTISTA

Baje la cabeza.... ¡No tanto!... (Impaciente) ¡Pero no me cierre la boca!

PACIENTE

(Quiere preguntar "así") ¡Ají?

DENTISTA

Eso es... Quietita (Le clava la aguja).

La Paciente manifiesta su dolor con un movimiento. Sin importarle, rutinario.

¿Dolió?

La Paciente hace un gesto con la mano significando que le dolió mucho.

DENTISTA

Quietita... Falta muy poquito... (Le hunde más la aguja) ¡Listo! (Apoya la jeringa sobre la bandeja y ya prepara el torno).

PACIENTE

(Temerosa de que no dé tiempo a la acción de la anestesia, quiere decirle “no, todavía no”) ¡O, oavía o!

DENTISTA

¡Quédese tranquilita y cierre la boca mejor!

Se comienza a oír el rumor de la manifestación. El Dentista escucha extrañado. La Paciente se incorpora un poco con curiosidad, escuchando. Deja el torno y se dirige a la ventana.

¿Qué es eso?

La Paciente también quiere ir e intenta levantarse.

(Autoritario) ¡Usted se queda sentada!

La Paciente obedece. El Dentista mira a través de la ventana. Se oye claramente el bombo y algún estribillo.

(Impresionado, desconcertado) ¡No puede ser!... (Alarmado) ¡Qué barbaridad!... ¡Es increíble!

La Paciente, sin animarse a ponerse de pie, agita el puño en algo con alegría y entusiasmo, festejando. El Dentista advierte el movimiento y se vuelve hacia ella muy nervioso.

¿Qué hace?

PACIENTE

(Sentada pero eufórica, quiere decir “¡Perón, Perón, Perón!... Vuelve... Perón”, pero por el efecto de la anestesia le sale) ¡Eón, eón, eón!... ¡Uele eón!...

DENTISTA

(Asustado, agresivo) ¡No se mueva!

PACIENTE

¡Ele, otor, ele! ¡Etalé o el torno!

DENTISTA

¿Está apurada ahora?

PACIENTE

¡lero ir a lo uchacho!

DENTISTA

(Con odio contenido, dirigiéndose al torno) Quiere ir con los muchachos...

PACIENTE

(Con orgullo) ¡I, otor!

DENTISTA

Mire qué bien. (Se dispone a aplicarle el torno) Permítame...

PACIENTE

Ele, otor (Abre la boca).

DENTISTA

(Aplica el torno) ¿Así que empiezan a joder otra vez, eh?...

La Paciente hace gestos indicando que le duele, trata de moverse, pero es inútil. El torno produce un ruido exagerado.

(Escarbando con furor y entonando “Los muchachos peronistas”) Los muchachos lalalila ¿eh?... Qué grande sos, ¿eh? (Empujando el torno con el ritmo de la marcha) ¡Sos-el-pri-mer-tra-ba-ja-dor!

La paciente emite sonidos guturales de dolor. Completamente fuera de sí. ¡Veinte años arreglando bocas podridas!... ¡Veinte años!... ¡Me rompí el alma para recibirme!... ¡Sangre me costó!... ¡Este consultorio es mío!... ¡El ultrasónico, el teléfono, el guardapolvo!... ¡Todo mío!... ¡Nadie me regaló nada! ¡Todo me lo gané curando bocas podridas! ¡Me paso la vida curando bocas podridas!... ¡Yo no soy un animal, soy un hombre culto! ¡Voy al teatro todos los sábados! ¡Entiendo las películas de Bergman!... ¡Leo la Prensa!... (Comienza a tararear la novena de Beethoven con la mirada alucinada, fija en un punto remoto, hundiéndose más y más el torno).

La Paciente va dejando de moverse y finalmente queda inmóvil.

(El Dentista continúa unos instantes tarareando y aplicando el torno hasta que advierte que la Paciente ha muerto. Deja, de cantar, detiene el torno y lo aparta. Horrorizado) ¡Muévase!... ¡Puede moverse!... (Furioso) ¡Le digo que se mueva! (Desesperado, histérico) ¡Fue sin querer! ¡Yo no tengo la culpa!... ¡Son ustedes! ¡Me ponen nervioso!... ¡Gritan,

gritan, gritan!... (Comienza a oscurecerse la escena) ¡Se juntan y gritan! ¡Salen de todas partes, cantan, insultan, se ríen! ... ¡Yo soy un profesional! ¡Tengo mi casa, mi coche, mi torno!... (Chillando, ridículamente digno) ¡Soy un profesional!... (Una pausa. Luego, rabioso, asustado y puerilmente feroz) ¡Negros de mierda!

Este es el pueblo...

Aparece la murga y canta, con la música de: "Sí, sí, señores, yo soy de Boca..."

Este es el pueblo, que está de farra
y agarra viaje, si le dan paz,
pero si hay guerra, también agarra,
porque a este pueblo ya no lo paran más.
Hemos salido por el regreso,
pero con eso, no va a alcanzar.
¡Larguen el queso, guárdense el hueso
porque a este pueblo ya no lo paran más!

Si está temblando la oligarquía
es que presiente lo que vendrá.
Sabe que somos la mayoría
y que a este pueblo ya no lo paran más.

No nos asustan esos matones
que son tan machos con una Pam
porque aprendimos a moretones
y a cicatrices que no nos paran más.

Este es el pueblo que está de farra
y agarra viaje si le dan paz,
pero si hay guerra, también agarra
porque a este pueblo, ya no lo paran más.

9.
Los gorilas

Una azotea, una bohardilla o un ámbito que se encuentre en un lugar elevado y suponga un excelente punto de observación. Rosato, aspecto distinguido, bien vestido, controla armas, manoplas de hierro, cachiporras, etc. Viejo 1, muy viejo, débil, achacado, tembloroso, también de saco y corbata, con una manta sobre las rodillas, habla sentado en un sillón de ruedas.

VIEJO 1

¡No!... ¡Jamás!... ¡No lo permitiremos!... ¡El tirano depuesto nunca más pisará este suelo!... ¡Ese ex dictador prófugo que sumió a nuestra patria en el oprobio y la vergüenza...!

Rosato ha comenzado a practicar ruidosamente el paso de ganso alrededor del Viejo y no se oye lo que este sigue diciendo. Rosato se detiene y practica algunos golpes. Completa la frase que no se oye.

¡Infames!... Nuestro estilo de vida, las instituciones que nos han legado nuestros mayores, el espíritu que debe privar sobre la materia... (Se duerme).

ROSATO

(Después de unos instantes advierte al Viejo durmiendo) Señor...

El Viejo no se despierta.

(Lo sacude respetuosamente). ¡Señor!

VIEJO 1

¡Eh! ¿Qué pasa?... ¡Ah, sí!... Nuevamente llegó el momento de ponernos de pie y armar nuestro brazo...

Mientras habla el Viejo, Rosato saca de algún lugar un muñeco tentempié del tamaño de un hombre y que reproduce exactamente la figura de un "descamisado". Lo apoya o coloca en algún rincón.

...la defensa de los valores fundamentales... ¡Nosotros, la gente decente, debemos dar hasta la última gota de sangre para impedir que la Argentina retorne a épocas nefastas felizmente superadas!...

VIEJO 2

(Entrando) ¡Bien dicho!...

Viene tendido en una camilla empujada por una Enfermera que sostiene un frasco con suero que le es suministrado continuamente al

Viejo 2

Éste, a pesar de estar más cerca de la tumba, tiene voz más energética y vigorosa.

VIEJO 1

(Emocionado) ¡Zabaleta!

VIEJO 2

¡Salud, Recaredo!

Viejo 1 se desplaza en la silla al encuentro de Viejo 2. Éste le pide a la enfermera, con gestos severos, que lo empuje. Se encuentran con aire trascendental y heroico e intentan un histórico abrazo. Viejo 1 inclina el tronco hasta donde le da y no llega. Viejo 2 trata, penosamente, de incorporar medio cuerpo, acompañado en el movimiento por la Enfermera con el suero. Manotean el aire sin alcanzarse. Viejo 1, en el intento, se va al suelo. Rosato, que asistía feliz y conmovido al encuentro, se apresura a levantarlo y ponerlo en la silla. (Enérgico pero natural).

¿Un poco de suero, Recaredo?

VIEJO 1

¡No, no, está bien!... Gracias. (Tomando resuello) No esperaba su presencia, Zabaleta. Creía que ya.... (Calma, prudente).

VIEJO 2

(Que igual se dio cuenta, orgulloso) ¡A mí no me llevan así nomás!... ¡Ni la muerte ni nadie!

VIEJO 1

¡Qué gusto escucharlo y tenerlo con nosotros otra vez!

VIEJO 2

No podía estar ausente en esta circunstancia. El deber de... (Sufre un súbito ahogo, se lleva una mano a la garganta, revolea los ojos).

La Enfermera lo auxilia, le apoya la cabeza en la camilla y prepara una inyección que le aplica inmediatamente. Rosato sostiene el frasco ante el requerimiento de la Enfermera.

VIEJO 1

¡Ánimo, Zabaleta!... ¡No se me vaya justo ahora!... ¡No afloje que lo necesitamos!... ¡No se deje, Zabaleta, no se deje!...

Viejo 2, con una mano, hace gestos de “ya va”.

¡La gente decente nos espera, Zabaleta!

VIEJO 2: (Hablando con dificultad). ¡Ahí vengo, Recaredo, ahí vengo!...

La enfermera vuelve a sostener el frasco. Rosato se queda a la expectativa. Recuperándose progresivamente.

¡A mí no me llevan así nomás!... Todavía tengo que prestarle muchos servicios al país!...

VIEJO 1

¡Así se habla!

VIEJO 2

(Más recuperado) ¿Cómo marchan las cosas?

VIEJO 1

¡Espléndidamente, Zabaleta!... Ya está todo organizado. La gente se está portando muy bien y las armas nos llegan con gran facilidad, como siempre. No hay problemas... Algunos no están, pero hay mucha gente nueva, como Rosato, ¡dispuestos a jugarse por la causa!... ¿No es así, muchacho?

ROSATO

Sí, señor Recaredo.

VIEJO 2

¡Bravo, muchacho!

VIEJO 1

Hijo de inmigrantes modestos, desde chico quiso ser una persona decente. Siempre esperó su oportunidad sin que lo acompañara la suerte. En el 63 estaba desocupado... (Remarcando) ¡Pero votó a nuestro partido!

ROSATO

(Sonriente, orgulloso) ¡Yo fui uno de los mil que lo votaron!... ¡Éramos pocos, pero toda gente muy bien!

VIEJO 1

¡Tardó dos años en conseguir trabajo!...

ROSATO

(Igual que antes, con los dedos) ¡Dos años!

VIEJO 1

¡Pero le llegó su oportunidad!... Su fe en los valores tradicionales tuvo la recompensa que merecía: ¡ahora vende zapatos!

ROSATO

Botticelli, calzado fino para caballeros. Carísimo. Viene gente muy bien. Tengo sueldo y comisión... ¡Ya me compré el 600!

VIEJO 1

(Sugestivo) Él quiere defender el lugar que ocupa, ¿no es cierto, Rosato?

ROSATO

(Muy serio). Sí, señor Recaredo.

VIEJO 1

Fíjese bien, Zabaleta...

A Rosato, por el muñeco, azuzándolo como a un animal para que se eche sobre la presa.

¡Al descamisado, Rosato, al descamisado!

Rosato, transformado en una bestia sanguinaria se abalanza sobre el muñeco, le pega, lo escupe, lo pateo, lo ametralla, lo estrangula, le salta encima, le mete los dedos en los ojos, lo levanta en vilo y lo arroja violentamente contra el piso, se echa encima y lo muerde. Viejo 2 lo mira con asombro. Viejo 1 lo observa con satisfacción pero con cierto desagrado por el exceso.

Muy bien, Rosato, suficiente...

Rosato no lo oye y prosigue comiéndose al muñeco.

(Más alto) ¡Basta, Rosato!

Rosato prosigue sin oír.

(Desgañitándose). ¡Basta, animal!

Rosato se detiene. Se pone de pie. Transfigurado y jadeante, arreglándose la ropa.

ROSATO

(Para sí, todavía con ofuscación) Cada uno en su lugar, cada uno en su lugar...

VIEJO 2

¡Es impresionante!

VIEJO 1

(A Rosato, por el muñeco). ¡Guardalo!

Rosato, obedece.

(A Viejo 2) ¿Qué le parece?

VIEJO 2

(Admirado) ¡Muy bueno, muy bueno!... ¡Un odio extraordinario!

VIEJO 1

Y hay muchos como Rosato. ¡Podemos estar tranquilas mientras haya muchachos como él!...

ROSATO

(Volviendo de guardar el muñeco. Como los boxeadores estropeados que hablan solos) Cada uno en su lugar, cada uno en su lugar...

VIEJO 1

La verdadera Argentina, la Argentina inmutable, no cambiará mientras...

El ruido del bombo y la manifestación lo interrumpen. Se mira con los otros. Rosato corre a la ventana. Balcón, borde de la azotea o lo que fuere y mira hacia abajo. ¿Son ellos?

ROSATO

(Muy alterado y ansioso por entrar en acción).

VIEJO 1

¡Adelante, Rosato! ¡Llegó el momento!...

Rosato va a buscar unas escarapelas que reparte y todos se colocan mientras Viejo 1 sigue hablando.

¡Llegó la hora de proteger las vidas y los intereses de los ciudadanos de bien! ¡La hora de impedir el retorno de la infamia, el caos, la demagogia, la injusticia y el mal gusto!...

Terminan de colocarse las escarapelas.¡La hora de luchar por la libertad!... ¡Viva la libertad, señores!...
(Comienza a entonar algunas estrofas de La Marsellesa).Acompañado enseguida por los demás. Cantan con unción y fervor.
¡A sus puestos!...*Rosato apunta hacia abajo con la ametralladora, esperando la orden de fuego.*

VIEJO 2

(A los hombres) ¡Un arma! ¡Un arma!...

Rosato está concentrado en lo suyo y Viejo 1 se coloca a su lado para dar las órdenes.

(A la Enfermera). ¡Un arma!...

La Enfermera trata de apaciguarlo.

VIEJO 1

(Sacando sorprendentemente de la parte posterior de la silla un sable que mantendrá enarbolado durante la arenga) ¡Por nuestro estilo de vida!... ¡Por nuestras tradiciones!... ¡Por nuestros campos!... ¡Por nuestras industrias!... ¡Nuestras casas!... ¡Nuestras familias!... (Cada vez más histérico y chillón) ¡Nuestros créditos!... ¡Nuestras inversiones!... ¡Nuestros cuadros!... ¡Nuestras alfombras!... ¡Nuestros obreros!... ¡Nuestros empleados!... ¡Nuestras sirvientas!... ¡Nuestras prostitutas!... ¡Por todo lo nuestro!... (Bajando el sable) ¡Fuego!

Rosato comienza a tirar enloquecidamente. Viejo 1 toma un arma y dispara. Viejo 2, que se cansó de pedir un arma, le quita el frasco de suero a la Enfermera y lo tira como una granada. El apagón coincide con la supuesta explosión del frasco.

10.

Compañero (II)

Un grupo de trabajadores está en escena.

UNO DEL GRUPO

Ahí está, ahí viene...

Por lateral derecho entra el Compañero, decidido y sonriente en apariencia; en realidad, está nervioso.

COMPAÑERO

(Alzando los brazos) ¡Compañeros...

GRUPO

(Al verlo, la indecisión e incertidumbre desaparecen y gritan entusiasmados) ¡Bien!

COMPAÑERO

(Parando la aclamación y tranquilizándose) Compañeros...

GRUPO

(Canta, acercándose a él y rodeándolo) Que viva el dirigente -lará, lará lará- que viene con nosotros -lará, lará, lará-.

El grupo levanta en andas a Compañero y recorre el escenario mientras canta.

Se puso a la cabeza -lará, lará, lará- y hará la gran limpieza -lará, lará, lará...

UNO DEL GRUPO

¿Y vamos?

COMPAÑERO

(Alza los brazos, deteniéndolos) Po, po, po, po, po... ¡Momento!

Los integrantes del grupo lo miran interrogativamente y esa mirada inquieta al Compañero.

(El Compañero salta al suelo) En nombre del general...

El grupo prorrumpe en un rugido.

En nombre del general, les doy las gracias a todos por esta espontánea demostración de lealtad... Porque la oligarquía... (Lo interrumpen chiflidos atronadores) ya no puede ignorar este clamor... (Pausa) ¿Quién vive a costa de nuestra miseria? (Camina) Ya no se puede más compañeros, ustedes lo saben. Todo aumenta, los emolumentos no alcanzan, los humildes estamos cada vez mas sumergidos. ¿Hasta cuándo vamos a seguir esperando? ¿Y esperando qué?

GRUPO

(Enardecido) ¡Vamos, vamos!...

COMPAÑERO

¡Epa, momento...! Hoy les dimos una lección, compañeros... Una tremenda lección que nunca olvidarán... Hoy les hemos demostrado que los trabajadores, cuando quieren, son imparables...

GRUPO

(En un rugido que termina en estribillo) ¡A la plaza, a la plaza!

COMPAÑERO

Todo se hará, todo se hará, a su debido tiempo... (Dramático, saca un papel del bolsillo) ¿Saben qué tengo aquí?

Pausa expectante del grupo.

Una carta del general...

UNO DEL GRUPO

¿Y qué dice...?

OTRO DEL GRUPO

¡Que la muestre...!

COMPAÑERO

Para mí es un honor... (Pausa) Como en aquel glorioso día, la orden es simple y sencilla...

Simplemente dice... (Pausa y gran silencio)

“Desensillar hasta que aclare...”

Murmullos y desconcierto. Compañero detecta nerviosamente la reacción sorprendida y desfavorable.

Nadie duda, compañeros, que hoy obtuvimos una gran victoria que ellos nunca olvidarán...

GRUPO

(Escéptico) Uuuhhh...

COMPAÑERO

¿Qué pasa, compañeros?

UNO DEL GRUPO

¿Dice eso la carta...?

COMPAÑERO

¡Cuidado con los infiltrados, compañeros, cuidado con los provocadores...! Confíen en mí, compañeros... ¿Soy o no soy astilla del mismo palo? Faltaba más, compañeros... ¿Ahora se duda de mí? ¿Acaso no me jugué?

Lejanamente comienza a oírse el murmullo de la marcha y el bombo que se acerca.

Ahora, cada cual a su casa, que este partido lo juego yo... El grupo duda y un murmullo sube, pero no hay clara decisión de enfrentar a compañero.

Por lateral izquierdo entra Lucho con su bombo y la murga. Compañero se envalentona y exalta, levantando los brazos para recibir a los nuevos manifestantes y arengarlos.

¡Compañeros...!

La murga. Con Lucho a la cabeza, avanza sin contemplaciones y le pasa prácticamente por encima, pisándolo, arrastrando consigo al grupo de trabajadores, mientras todos ¡uníos cantan...!

Aquí están,
estos son,
los que vienen del montón.
Los que llegan de la orilla,
de la mugre, de las villas.

11.

Fantasma (II)

La murga sale y Lucho queda bajo un haz de luz, aislado, en el medio del escenario, irreal.

LUCHO

¡General! (Golpea el bombo convocándolo) ¡General! Estamos en la calle. Somos millones otra vez. (Vuelve a golpear el bombo) Venga a verlos... ¡Son los muchachos! Venga, general. ¿No le dije que le hacíamos otro l7? Venga, que quedamos los mejores. Nosotros y usted solos, por fin. ¡General! (Golpea el bombo) ¡General! ¡Somos nosotros, los grasas! (Golpea frenéticamente hasta que fija la mirada en un punto de escenario) General... ¿Vio a los muchachos? Lo están esperando, general. Tenemos que preparar las cosas para cuando hagamos la gran fiesta. Ya le dije a los muchachos, tenemos que conseguir aquel caballo blanco de pintitas... ¿se acuerda? ¡Ese! Y cuando usted aparezca en el balcón y diga... “compañeros”. ¡Sabe lo que va a ser...! Tenemos que ensayarlo, general. A ver... diga, compañeros... (Se prepara para darle con todo al bombo, pero pega un golpe suave, con desilusión) Y... No es lo mismo. Pero no importa, general, le ponemos micrófonos y va a ver. Uno de esos parlantes grandes y... ¡Pero no importa! La cosa es que usted aparezca en el balcón y empiece a firmar decretos. ¡En el balcón, claro! ¡Delante del pueblo! Meta decretos... ¿Quiere que lo ensayemos? ¡Dele! (Comienza a imitar el rugido de la multitud y a golpear el bombo, como en el primer cuadro) ¡Métale, general! ¡Déle a los decretos! (Hace el rugido y luego pide silencio a la “multitud”) ¡Decreto número uno: aumento de sueldos para todo el mundo! ¡Bien! (Toca el bombo y grita) ¿Cuánto? No... es poco. Más. ¡Cincuenta por ciento! ¡Bien! (Corea el nombre de Perón imitando a la multitud, la hace callar) Decreto número dos: aguinaldo para todos los trabajadores... ¡Bien! (Se detiene) Pero eso ya está, general. Otra cosa: Decreto número dos... vacaciones pagas... También está. A ver, a ver... Piense. Decreto número dos: los ferrocarriles ya los compramos, ¿no se acuerda? Derecho por enfermedad, también. Indemnización por despido, también... Eso también lo tenemos por el sindicato. Y no... Todo eso está. Sí, pero... ¿y? Vacaciones pagas... ¡Sí! Yo veraneo en la pieza del gordo de enfrente, porque le pega el sol. Aguinaldo... Después que pago lo que debo me compro medio kilo de pasas de uvas y una soda. Así festejé la Navidad del año pasado. Indemnización... ¡Ma qué indemnización! Hay que hacer una ley pa que le den laburo, no pa que lo echen. No, general. Tiene que pensar. Tenemos que hacer una ley grande para los muchachos; una sola, pero grande... (Abre las manos y marca algo “grande”. Luego marca como si fuera en letras de molde) “Queda

prohibido joder a los negros". ¿Eh? Después usted le da la forma. Pero la idea es esa. Y al que jode a un negro, a uno solo, va en cana. Y, general... si no van en cana ellos, vamos en cana nosotros. No hay vuelta. Las cárceles no están mal, todo depende de quién está adentro. Si ellos están afuera, nosotros estamos adentro. ¡Póngale la firma! Todos afuera no cabemos. ¿Me entiende, general? Hay que hacer una ley grande, una ley para siempre. ¡A partir de hoy... los negros están bien! ¡Se acabó! Y al que no le guste... va, va... A la Banda Oriental. ¡Déjeme... déjeme a mí! Ley de protección a los muchachos... Artículo primero: cada trabajador tiene la obligación de comer todos los días, empilchase bien, tener un sobretodo y dos pares de zapatos. ¡Mínimo! Artículo segundo: cada trabajador tiene la obligación de tener una casa de material, sin goteras y con bañera, aunque la usen para refrescar vino cuando hacen asado. Ya van a aprender. Artículo tercero: todos los pibes tienen que ir al colegio, donde aparte de leer y escribir tienen que aprender a jugar fútbol ofensivo. Artículo cuarto: hospitales gratis para el pueblo. Ah... ¿son gratis? Bueno, entonces, sanatorios gratis para el pueblo. Artículo quinto y último: cada trabajador tendrá un fierro en la mano para dárselo por la cabeza al que esté contra esta ley. Archívese, métansela en el culo, firmado: el general. ¡Y chau! ¡Esto es ley y para siempre!

Sobre estas palabras de Lucho comienza a escucharse a la murga que canta.

¡Ahí están los muchachos, general!

El fantasma ha desaparecido.

¡General! No se vaya ahora. ¿Ahora se va a ir? No nos deje solos.

La murga entra cantando y no percibe a Lucho. Este, en un último esfuerzo llama al general. Luego se vuelve y se coloca al frente de la murga golpeando el bombo con todas sus fuerzas.

Aquí están, éstos son...

Aquí están,
estos son,
los que vienen del montón.

Los que llegan de la orilla,
de la mugre, de las villas.
Los que calzan alpargata,
los que viven como ratas.

Los que saben que el invierno
por decreto se hace eterno.
Los que miran la función

sin tener invitación.

Los que sufren, los que yugan,
los que cinchan, los que sudan.
Aquí están, estos son,
los que vienen del montón.

Aunque muchos dicen ser
solo son los que aquí ven.
No queremos a los otros,
ni nos quieren a nosotros.
Ni políticos, ni artistas,
ni milicos, ni dentistas,
ni tenderos, ni industriales,
ni dirigentes gremiales,

ni personas honorables,
yiros finos, tragasables,

abogados, lenguaraces,
ex-ministros, capataces.

Aquí están, estos son,
los que vienen del montón.

Los que nunca se achicaron
aunque muchos los cagaron.

Los que a nadie se vendieron
aunque siempre los jodieron.

Los que empiezan a cansarse
de romperse y de jugarse.
Los que empiezan a pensar
que no hay nada que esperar.
Aquí están,
estos son,
los que vienen del montón.

12.
Las perchas

Por lateral izquierdo aparece el obispo, da unos pasos en actitud meditativa y luego se dirige al público.

OBISPO

¿A dónde nos conduce la violencia, hermanos? ¿A dónde nos arrastra este torbellino de incompreensión y soberbia? (Pausa) Por encima de las facciones que dividen al pueblo argentino y sobre las que, desde luego, no abriré juicio, creo que si eleváramos los ojos al cielo conseguiríamos olvidar nuestras rencillas fratricidas y advertiríamos la pequeñez e insignificancia de nuestros enfrentamientos... (Con absoluta calma, el obispo se despoja de su sotana, que cuelga en una percha, y aparece vestido de general).

GENERAL

No se debe confundir paciencia con debilidad. El gobierno controla perfectamente la situación y asegura el orden público, pero advierte que no tolerará la gimnasia revolucionaria de los grupos de infiltrados que pretenden confundir a la mayoría del pueblo argentino. Cumpliremos inexorablemente los plazos previstos y lograremos la grandeza moral y material de la Nación; pero exigimos orden, responsabilidad y confianza (Con naturalidad, el General se despoja de su chaquetilla, que cuelga en una percha, y queda vestido de correcto traje gris).

HOMBRE DE TRAJE GRIS

Como empresario argentino y hombre de sensibilidad moderna, no puedo sino apoyar los reclamos de quienes aspiran a lograr un justo y discreto bienestar. Pero el problema, planteado objetivamente, consiste en desarrollar primero las empresas, conseguir el despegue económico y la estabilidad monetaria que todos ansiamos, y luego pensar en la distribución de los beneficios. Lo que significa, dicho de manera vulgar, que para repartir la torta, primero hay que agrandarla (Pausadamente, se quita el saco y el chaleco y los cuelga en una percha. Queda en mangas de camisa, se cala unos anteojos y enfrenta nuevamente al público).

HOMBRE EN MANGAS DE CAMISA:

En el fondo, se trata de un problema técnico y como tal hay que encararlo. Si definimos el producto como la diferencia entre producción y consumo intermedio, y si se descomponen estos dos agregados por sectores de actividad económica de origen y de utilización, respectivamente, puede verse fácilmente que el valor agregado por cada sector está constituido por la remuneración de los asalariados y de la propiedad del capital empleado más las asignaciones por depreciación de bienes del activo fijo (Con tranquilidad, se va desnudando hasta quedar patéticamente desnudo).

HOMBRE DESNUDO

¿Pero de qué se quejan...? Si en este país no morfa el que no quiere...

Si todo el mundo empilcha como duques... Si con lo que sobra en los tachos de basura morfan todos los pibes de Biafra... Si cada vez hay más Fiat 600 en la calle... Si las villas

miseria están repletas de televisores... ¿De qué se quejan, eh? ¿De qué se quejan...?

Apagón.

13.

La familia

El living de la familia. Se oye el rumor de la manifestación. La Hija está mirando por la ventana con gran curiosidad El Padre está terminando de armar su minigolf para calmar sus nervios jugando. El Hijo homosexual, tranquilo e indiferente, juega a las cartas con la Madre, muy preocupada y nerviosa.

HIJA

¡Qué impresionante!... Son muchísimos... Hay bastantes mujeres... (Riendo) ¡Ahí llevan un perrito!

PADRE

Cerrá esa ventana, ¿querés?

HIJA

Esperá, papá. Me gusta mirar.

PADRE

No es una diversión.

HIJA

Sin embargo están contentos. Se ríen.

PADRE

(Alarmado) ¿Se ríen?

MADRE

(Poniéndose de pie, muy nerviosa) ¡Yo guardo la porcelana!

PADRE

¡Calmate, por favor!... ¿No está todo cerrado?

MADRE

Sí.

PADRE

¡Y bueno!... No hay por qué asustarse. Está todo con llave. No pueden entrar. (Nada seguro)

Aquí estamos seguros.

HIJO

(Con aire aburrido). Dale, mamá, jugá. Te toca a vos.

La Madre se sienta sin que se haya atenuado su temo).

HIJA

¡Cuántos muchachos jóvenes!

HIJO

(Se pone de pie y se dirige a la ventana con interés) A ver... (Mira y se vuelve, despectivo) Son horribles (Se sienta).

PADRE

(Comenzando a jugar) Vamos a practicar un ratito...

HIJA

Che, papá, ¿de dónde salió toda esta gente? ¿Dónde estaban antes?

PADRE

En su lugar, nena, en su lugar... ¡Trabajando!

HIJA

Me gustan. Tienen ritmo. (Imita, bailando y cantando como si fuera una inofensiva canción de moda) Y cinco por uno, no va a quedar ninguno, y cinco por uno, no va a quedar ninguno...

El Padre, la Madre y el Hijo dejan de jugar y la miran fijamente.

PADRE

Eso es por nosotros.

HIJA

(Le cuesta creerlo) ¿Por nosotros? (Mira hacia afuera con expresión perpleja).

MADRE

(Poniéndose de pie y saliendo apresuradamente) ¡Yo guardo la porcelana!

El Hijo se levanta con un gesto de fastidio y se acerca a la ventana. Mira y comenta con la hermana.

HIJO

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

En Brasil es mucho más divertido... ¡Ah, es una locura!... Bailan y bailan sin parar. Es algo... ¡Y qué cuerpos!... Estos son una porquería. Ni negros del todo son... Allá es otra cosa. Hay más alegría, más... ¡es otra cosa! (Volviendo a la mesa de juego) ¡Ay, qué país aburrido!

HIJA

¿Papá, por qué cantan eso del cinco por uno?

PADRE

¡Porque son unos salvajes, unas bestias! ¡Son como animales!... ¡Y cómo nos tienen envidia...!

HIJA

¿Y adónde van ahora?

PADRE

¡Vaya uno a saber!... Con ellos en la calle se acabó la tranquilidad...

HIJO

(Comenzando a hacer un solitario) A ver si me sale...

PADRE

Pero ya van a recibir lo que se merecen. Ahora no es como antes. No se la van a llevar de arriba... Seguro que no.

Súbitamente aparece en la ventana Manifestante 1.

MANIFESTANTE 1

(Tironeando del brazo de la Hija) ¡Vení nena! ¡Vení con papá a la plaza!

HIJA

(Horrorizada) ¡No! ¡Suélteme! ¡Suélteme!

PADRE

(Sigue jugando al mismo tiempo que le echa miradas de reojo y le habla con suave tono reprensivo) ¿Ves lo que te pasa por estar en la ventana?

MANIFESTANTE 1

¡No te asustés, chiquita! ¡No te voy a hacer nada!

HIJA

¡Déjeme, por favor! ¡Déjeme!... ¡Papá!

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

HIJO

(Reaccionando histéricamente) ¿Se quieren callar de una vez? ¿No ven que así no puedo?

MANIFESTANTE 1

¡Te vas a lastimar sola!

HIJA

¡Suélteme, porquería!

PADRE

Ahora ya es tarde, querida. No ganás nada con resistirte. ¿Querías estar en la ventana? Bueno, te diste el gusto... Andá, andá con el señor...

Hijo deja las cartas y resopla, muy fastidiado.

MANIFESTANTE 1

¡Hacéle caso a tu viejo!

HIJA

(Al padre) ¡Es horrible! ¡Está sucio, transpirado! ¡Tiene olor a vino!

MANIFESTANTE 1

(Al Padre, forcejeando, sonriendo) Parece que no le gusto.

PADRE

Es una chiquilina. Insista.

MANIFESTANTE 1

(Tironeando) ¡Vení!

HIJA

(Resistiendo) ¡No voy nada!

MANIFESTANTE 1

(Brutal) ¡Vení, carajo!

HIJA

¡No!

Entra la Madre, reprime su terror y se dirige al Padre con la máxima naturalidad que le permiten sus nervios.

MADRE

¿Y ese joven?

PADRE

Quiere salir con Mónica.

HIJA

¡Por favor, mamá, ayudame!

MADRE

Está bien, andá nomás... pero no vuelvas tarde, ¿eh?

HIJA

No quiero, mamá, ¡no me gusta!

Entra Manifestante 2 por el mismo lugar de donde vino la Madre. Trae la puerta de calle.

MANIFESTANTE 2

(Apoyando la puerta en una pared) Buenas, patrona. ¿Hay algo de comer?

MADRE

(Muy asustada) ¿Eh?

MANIFESTANTE 2

Alguna cosita para picar. Algo sencillito.

Triunfa Manifestante 1 y se lleva a Mónica.

VOZ DE MÓNICA

(Alejándose) ¡No me gusta, mamá, no me gusta...!

MADRE

(Disimulando su preocupación, como comentando una ingenua picardía) ¡Estos chicos...!

MANIFESTANTE 2

(Que también se distrajo un momento mirando hacia la ventana muy divertido). ¿Y? ¿Tiene algo?

MADRE

(Por el Hijo) Está el nene, pero no sé si usted...

PADRE

El señor quiere algo para comer.

MADRE

¡Ah, sí!... ¿Le gustaría unos tallarincitos con...?

MANIFESTANTE 2

Estoy podrido de pasta.

PADRE

Llevá al señor a la cocina y que elija lo que le guste. Vaya, señor, vaya. Está en su casa.

MANIFESTANTE 2

(A la Madre) ¡Vamos, métale!

Salen. El Hijo tira las cartas sobre la mesa, malhumorado.

HIJO

¡Será posible que no pueda hacer un solitario tranquilo!

PADRE

(Abandona el juego y se acerca sigilosamente al Hijo) Voy a poner la puerta. Cerrá la ventana. (Sale llevándose la puerta de calle).

El Hijo se encoge de hombros, indiferente. Con un gesto nervioso demuestra impaciencia y hartazgo.

HIJO

¡Qué país aburrido!... (Mira la ventana distraídamente. Se le ocurre con qué entretenerse. Se cerciora de que no viene nadie y se asoma a la ventana) ¡Mi pueblo querido! ¡Mis descalzitos!... ¡Dios me ha encomendado la sagrada misión de guiarles!... Los conduciré hacia la meta que es razón de mis afanes: prosperidad, felicidad y justicia para todos. ¡Mi pobre pueblito, mis morochitos!... ¡Yo seré vuestra estrella, vuestra guía, la luz que iluminará el camino! (Vuelve la cara un momento, tentado, se contiene y prosigue) ¡No daré paz a mi cuerpo hasta que hayamos triunfado...!

Entra Manifestante 2 comiendo un sandwich y abrazando familiarmente a la Madre. El Hijo no los advierte.

HIJO

Yo soy lo que ustedes siempre han necesitado: ¡una reina! ¡Una joven y hermosísima reina! (Levantando los brazos) ¡Viva la reina!

VOZ DE MANIFESTANTE 3

(Ronco, brutal) ¡Tiren al comilón!

Manifestante 2 empuja al Hijo por la ventana con aire indiferente y sin dejar de comer. La Madre contiene una exclamación. Entra el Padre.

PADRE

¿Y Marcelo?

MADRE

Salió.

PADRE

Ah. (Al Manifestante) ¿Qué tal? ¿Está rico?

El Manifestante asiente con un gruñido de aprobación, masticando. Con un movimiento de la cabeza le indica a la Madre que lo acompañe. Esta vacila, se mira con el marido.

MANIFESTANTE 2

(Impaciente) ¡Y vamos!

La Madre obedece. El Manifestante sale con ella, apoyándole una mano en las nalgas. Apenas salen, el Padre se apresura a cerrar la ventana y a asegurar todas las cerraduras que se puedan. Apaga la luz.

PADRE

(Agitado, temeroso) Así se creen que no hay nadie.

Comienza a desplazarse el carro sobre el que está montada la escenografía. Lo están arrastrando los de la murga que se llevan el living con Padre adentro mientras cantan un estribillo de la última canción escuchada.

Canción de las profanaciones

Aparece la murga y canta con la música del "Chupe-chupe".

Y chupe, chupe, chupe,
no deje de chupar.
Los palos que nos pegan
los tienen que pagar.

Preparen las maderas,
la nafta, el alquitrán,
que a todo el Barrio Norte
lo vamos a incendiar.
El Jockey Club primero,

después el Plaza Hotel.
Será una cruz de fuego
Callao y Santa Fe.

Y chupe, chupe, chupe,
no deje de chupar.
Las balas que nos tiran
las van a lamentar.

Enciendan los faroles
y empiecen a alumbrar
a todos los bacanes
que vamos a colgar.

Y vayan concentrando
en la avenida Alvear
a todas las pitucas
que vamos a voltear.

Y chupe, chupe, chupe,
no deje de chupar.
Los muertos que nos matan
los tienen que llorar.

La quema, quema, quema,
la vamos a mudar
porque en Palermo Chico
se tiene que instalar.
La quema, quema, quema
cien años arderá
con toda la basura
que tiene que quemar.

Y chupe, chupe, chupe,
no deje de chupar.
El odio que cultivan
lo van a cosechar...

14.
Las torturas

Cuando se ilumina el escenario hay un enfermero con una pala y una escoba que está

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

limpiando algunos restos acercándose hacia foro. Hay una camilla y dos hombres sentados en sendas sillas; uno con guardapolvo y gorro blanco, el otro con elegante chomba negra. Ambos parecen estar muy agotados.

BUENO
(Se estira y bosteza rascándose luego la cabeza como si recién se levantara) Ay... estoy molido... ¿che, cuántos quedan?

ENFERMERO
Una cola bárbara.

BUENO
Qué día... qué laburo hoy...

MALO
No se termina más...

BUENO
Si al menos pagaran las horas extras.

MALO
De nosotros sí que nadie tiene lástima.

BUENO
Vamos, vamos a laburar así nos vamos temprano. (A Enfermero) Dale, el que sigue.

ENFERMERO
(Va hacia foro y le dice a alguien) Vení. (Pausa). Y dale, vertí. (Pausa y con cierto asombro) ¿Qué, sos sordo?

Bueno y Malo se miran.

BUENO
¿A quién le toca hacer de bueno ahora?

MALO
A vos... si recién hice yo...

ENFERMERO
(Algo impaciente a foro) Y movete...

BUENO
(Resopla abrumado de cansancio cerrando los ojos para reabrirlos con una máscara de

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

abuelo bondadoso y plácido en la cara y pregunta suavemente hacia foro) ¿Qué pasa ahí...?

MALO

(Asumiendo plenamente su rol ruge) ¡Qué pasa ahí!

ENFERMERO

(Sorprendido mira hacia el foro y luego a ellos) No quiere venir.

MALO

¡Ah, no quiere venir! (Se levanta amenazante).

BUENO

¿Pero qué te pasa? (Se levanta) Yo lo traigo. (A foro, dulce) Vení...

Pausa. Enfermero y Bueno se miran y luego salen. Enseguida vuelven cargando dificultosamente con el muñeco, que es exactamente el mismo descamisado del sketch de los gorilas o su facsimil. Lo colocan en medio del escenario.

MALO

(Ruge) ¡Luz!

Un reflector da agresivamente en plena cara al muñeco. Enfermero sale de escena.

Nombre.

Pausa y el Malo se pone sombrío.

BUENO

(Se lo lleva al Malo y lo sienta en una silla. A su vez el Bueno se sienta también y lee).

¡Ahá! (Mira al muñeco) Así que estabas en Lavalle y Junín. Pleno lío. (Lee) "Actitudes sospechosas, resistencia a la autoridad y desacato". (Levanta la vista y mira al Malo) Buena persona, ¿eh? (A muñeco) ¿Nombre? (Pausa).

MALO

Este es de los que no hablan.

BUENO

(Se para y se acerca al muñeco. Le guiña el ojo y hasta le da un golpecito paternal en la espalda preguntado sin entonación interrogativa, en actitud casi cómplice) ¿Cómo te llamás...?

MALO

Ya va a decir el nombre, el apellido... y todo.

BUENO

(A muñeco, campechano) Bué... yo te voy a decir negro, no te ofendés, ¿no? (Lo palmea) Bueno, negro. (Con una sonrisa casi pícara) ¿Qué estabas haciendo ahí, justamente ahí? ¿Esperando a una mina? (En sorpresiva transición a tono frío y cortante y en voz algo más baja) ¿Quién es el del bombo...?

MALO

(Grita) ¡Hablá, carajo!

BUENO

Pará, Octavio. (Lo apacigua como a un caballo) Sh... (A muñeco) Cuidado con este. (Como una confesión llevándose el dedo a la sien) Este es muy nervioso. (Haciendo sonar los dedos) Bueno, negro, decí lo que sabés... así te vas rápido, sonso... si yo también quiero irme a casa. (Abrupto) ¿Quién es el del bombo? ¿Un agente chino? ¿Amigo tuyo, lo conocés? (Inapelable) La semana pasada te vi en los 36 Billares hablando raro con él. (Sonrisa) O lo vas a negar...

MALO

(Se acerca como una tromba) Yo te tengo fichado a vos... ¿Vos organizaste todo? No nos podés engafiar, ¡vos organizaste todo!

BUENO

Pero no, Octavio, salí... el negro es bueno... cómo va a organizar él... a él lo llevaron... lo llevaron engañado. (A muñeco) ¿Y ahora? Los otros se rajaron y vos estás acá. (Remeda ampuloso) ¡Pero claro! ¡Vos sos un héroe, muy bien! ¡Yo no hablo, yo no digo nada, en esta boca no entran moscas! Después me van a dar la medalla, y los muchachos te felicitan en la calle. Te vas a hacer famoso en el café. (Transición) Pero, ¿no pensaste que para llegar al café tenés que salir de acá? (Pausa).

MALO

¡Dejámelo a mí...!

BUENO

Mirá negro que yo quiero hablar... (Pierde algo de su control) ¿Quién dio la orden? (Pausa y Bueno pierde aún más el control) ¡Vos orinaste en la vía pública, rompiste, robaste, quemaste, te metiste en las casas!... (Se enloquece). ¡Violaste!, ¿no?

MALO

¿Qué hacés? (A Bueno) Sos el bueno, pará...

BUENO

(Se relaja) No me digas que tu querido general está de acuerdo con eso. (Pausa) ¡Bueno,

basta! ¡No podemos esperar más! ¿Quién es el del bombo, quién dio la orden? (Mira impaciente el reloj) Vamos, vamos...

El Malo se acerca al muñeco y lo toma del brazo arrastrándolo hacia la camilla, pero el Bueno no se resigna, se interpone. Agarra al muñeco tomándolo amistosamente por el hombro y se lo lleva a la camilla.

Un diálogo es de dos... hay que hablar, hay que hablar... ¡Hay cosas que no andan acá! (Se para y mantiene su brazo) ¡Si soy el primero en reconocértelo! Pero la fuerza bruta no conduce a nada, ¿comprendés?

¡No va a ninguna parte!... (Le golpea con un dedo la frente) Hay que hacerlo de otra manera, ¡metétele acá! (Pausa y espera respuesta).

MALO

(Pone violentamente al muñeco sobre la camilla) ¡Ahora vas a hablar! (Saca un destornillador del bolsillo) ¡Nosotros te vamos a enseñar...!

BUENO

(Lo aparta con algo de desesperación al Malo hablándole al muñeco en la camilla) Claro... de otro modo nos perjudicamos todos... después a fin de mes no te pagan y vas a preguntar por qué. ¡Y, negro! También ustedes... pararon la ciudad, ¿no? (Se agacha sobre el muñeco y le habla casi a la cara de éste) ¿Y para qué? (Abrupto) ¿Quién está detrás de todo? (Breve pausa y con tono de amabilidad exasperada) Negro, mirá todo tiene un límite aquí... ¡Yo te hablo como a una persona educada, porque yo sí creo en el diálogo! (Casi quejoso) ¡No aguanto la violencia, me hace daño!

Malo intenta apartar al Bueno que se resiste y entonces tiene que alejarlo de un empujón. Increpa en una advertencia casi sollozante.

Negro, ¡no quiero que te pase esto!

Malo termina de apartarlo y Bueno cierra los ojos y se pone de espaldas a la camilla.

No quiero ver, no quiero ver... pero ustedes aparecen por todas partes. ¿Qué pasa aquí? ¿Otra vez se les subieron los humos a la cabeza? ¿Y a dónde piensan llegar ahora? ¿Se creen que van a hacer lo que se les cante? Y por qué así, ¿por qué sin nosotros?

Durante este último parlamento del Bueno, pronunciado con los ojos cerrados, el Malo estuvo manoseando el cuerpo del muñeco, manipulándolo lentamente con el destornillador y, luego de probar en varias partes, se concentra en la cabeza y al final del parlamento, la pausa es cortada por el suspiro de alivio del Malo.

MALO

Ya está (Saca la cabeza y se la pasa al Bueno, que al recibirla abre los ojos).

BUENO

(La toma y le grita a la oreja de la cabeza) ¿No te das cuenta que te queremos hacer participar de las cosas? (Le golpea con el dedo en la frente recomendando) ¡Cuidado con los infiltrados! ¡Ojo con los delirios de grandeza! (Camina dolorido con la cabeza en la mano) ¿Qué cosas te metieron acá? ¿Qué te enseñaron en la escuela? Te hicimos estudiar, ¿y de qué te sirvió? (Obsesivo y didáctico) Cada uno tiene su lugar, cada uno cumple su papel. (Inapelable) ¡Entendeme, aquí no va a haber caos... te pusieron en ese cuerpo para pensar! ¡Pero pensar bien! ¡Y si hubieras pensado no estarías aquí ahora!

Mientras la tira agarra los brazos que, entretanto, el Malo saca del muñeco. Ahora el Bueno agarra un brazo en cada mano y hace que una de las manos del muñeco se acerque a su propio cuerpo).

Sh... (La aparta hablándole) ¡Se mira y no se toca...! ¡Pero qué pasa con ustedes! ¡Agarrar lo que no es de uno! ¡No! ¡Al tomo, al tomo, a la fragua! (Da vuelta vertiginosamente un brazo mientras tira otro y le habla al bíceps) ¡Al deporte! ¡Al trabajo sano! (Toca amorosamente los bíceps) ¡Dejen que nosotros los llevemos adelante! ¡Esta fuerza tiene que aplicarse a un trabajo útil! ¿Qué sería de ustedes sin nosotros? ¿Qué harían si no les dijéramos qué hacer? Serían fuerza inútil, perversa, malgastada, suicida... ¡Caerían en la molición, en los placeres, en el pecado, en la sensualidad, en la pereza!

El Malo le pasa las piernas y entonces el Bueno arroja el brazo y extiende sus manos como para recibir a un bebé y entonces el Bueno hamaca las piernas del muñeco, y como en un arroyo les susurra.

De casa al trabajo... ¿No te lo explicaron mil veces? ¿Y ves, lo que pasó porque un solo día te dejaste llevar para otro lado? ¿Qué sería de todos nosotros si todos los pies de repente dejaran de caminar hacia donde deben?

El Malo le tira el tronco y, tras arrojar las piernas, el Bueno se lo recibe.

¿A dónde podemos ir a parar? (Levanta el tronco y a la altura del estómago pregunta) ¿Qué comerías, estómago, si nosotros no te diéramos el sustento y qué sería de vos si nosotros no pensáramos cómo conseguírtelo? (Arranca algo de la entrepierna y mientras sostiene el tronco en una mano alza el puño cerrado y le habla) Y ni quiero pensar a dónde serían capaces de ir ustedes si yo no les mostrara el buen camino. (Alza el puño como un trofeo) ¡Pero estamos aquí y no habrá descarriados y ahora las ovejas sin dueños volverán al redil de la obediencia! (Mirando el puño) ¡Creced y multiplicaos, hermosos sementales, pero nada más, no hagan locuras porque entonces las vamos a arrancar de un solo tajo y para siempre...! (Ya enloquecido abre la mano y tira, como liberándose de los invisibles testículos y en un arranque de furia abre el tronco y arranca el corazón, un enorme

corazón y lo alza) Porque, querido mío (Arroja el tronco) ¡somos una comunidad y hay que entenderlo! ¿Y qué nos pasaría si las cosas cambiaran de lugar? (Le habla directamente al corazón paseando alucinado por la escena) ¡Todo sería al revés; y el sol saldría de noche y las manos querrían comer y el estómago cantar! ¡Y no se puede...! Las cosas cambiarían de sitio, y las cosas no pueden cambiar de sitio, así fueron hechas y así deben quedar y hay un dios que nos mira y él nos puso sobre ustedes para siempre, y yo sé que sufrís, mi pobre corazón, pero tenés que mirar para arriba, hallar consolación donde se debe, buscar siempre el olvido en buenos sentimientos, fe, esperanza, caridad, porque hay otro mundo, corazón, donde ser libres, y no somos los primeros ni los últimos, querido corazón, que vimos cataclismos y puebladas y revoluciones, pero las cosas deben seguir siendo siempre como son, inmutables, eternas, querido corazón. (Lo acaricia).

Mientras entra el Enfermero con los implementos de limpieza.

¡Nosotros somos tu corazón y aun tu estómago! ¡Desde antes, desde ahora y para siempre!

Empieza a oírse el bombo rítmicamente, como el latido de un corazón y eso enardece aún más al Bueno.

Porque el asunto es muy sencillo...

El sonido crece rítmico.

Aquí no va a haber caos, ni previsión, ni inmoralidad, ni libertinaje, ni subversión, ni facciones, ni inmundicias, ni insolencias toleradas, ni suspiros fuera de hora, ni puebladas, ni violencia... (Llega a un violento clímax tratando de superar al redoble) ¡Ni nada, de nada, de nada! Porque aquí, les guste o no les guste, habrá paz, habrá leyes, habrá caridad, y habrá amor, mucho amor, mucha fe y no habrá otra salida que el diálogo. (Desaforado al corazón, a la platea) ¡Hay que hablar, hay que hablar!

El ruido del bombo ahora sigue creciendo con el ritmo que se escuchó a través de toda la obra; crece e inunda la sala hasta hacerse ensordecedor, insoportable.

FIN

SUSANA TORRES MOLINA

JORGE DUBATTI

Universidad Nacional de Buenos Aires

Susana Torres Molina (Buenos Aires, 1946) es teatrera: combina en su formación y en su actividad creadora los saberes y las tareas de actriz (especialmente en los comienzos de su trayectoria), dramaturga, docente de dramaturgos y directora. Estudió estructura dramática con Alberto Ure y

Roberto Villanueva; dramaturgismo con Dieter Welke; actuación con Beatriz Matar, Lito Cruz y Carlos Gandolfo; performance con Lindsay Kemp; dirección, con David Amitín, Eugenio Barba y Augusto Fernandes⁴⁷.

Cuenta con una de las producciones dramáticas más ricas y sólidas del teatro argentino actual, que detallamos según fechas de estreno: *Extraño juguete* (1977), *Y a otra cosa mariposa* (1981), *Soles* (1982), *Inventario* (Teatro Abierto 1983, en colaboración con Carlos Somigliana, Peñarol Mendes y Hebe Serebrinsky), *Espiral de fuego* (1985), *Amantísima* (1988), *Unio mystica* (1991), *Canto de sirenas* (1995), *Ensayo* (monólogo incluido en el espectáculo *A corazón abierto* (1996), *Paraísos perdidos* (1997), *No sé tú* (1999), *Nada entre los dientes* (monólogo, 1999), *Cero* (versión corta) y *Hormigas en el bidet* (ambas piezas incluidas en *Combinatoria de 8 en base 4*, con otros textos de Javier Daulte, Alfredo Megna y Patricia Zangaro, 1999), *Como si nada* (texto incluido en *La mayor, la menor y el del medio*, con obras de Susana Gutiérrez Posse, Lucía Laragione, Susana Poujol y Víctor Winer, 2000), *Sorteo* (Teatroxlaidentidad, 2001), *Azul metalizado* (2001), *Turning point* (2002), *Cero* (2003), *Azul Metalizado* (nueva versión más extensa, 2003), *Punto de viraje* (Ciclo Exilios, 2004), *Lo que no se nombra* (2004), *Ella* (2005), *El Manjar* (2006), *Derrame* (2007), *Manifiesto vs. Manifiesto* (2007). Como dramaturga, integra desde 1997 un grupo de trabajo y discusión con Susana Gutiérrez Posse, Jorge Huertas, Lucía Laragione, Susana Poujol y Víctor Winer. Ha escrito además numerosas otras obras aún no estrenadas. A partir de los cuentos de su libro *Dueña y Señora*, Antonio Célido y el grupo El Baldío montaron el espectáculo *Fría como azulejo de cocina* (2001).

Entre sus trabajos como actriz cabe destacar sus dos participaciones en el Instituto Di Tella con *Libertad y otras intoxicaciones* (dir. Mario Trejo, 1967) y *Señor Frankenstein* (creación colectiva, 1968). Más tarde formaría parte del elenco de *El baño de los pájaros* (dir. Beatriz Matar, 1977, Teatro Bambalinas), *Extraño juguete* (dir. Norma Aleandro, 1979, durante su exilio en España) y *Boda blanca* (dir. Laura Yusem, 1981, Buenos Aires).

Su trabajo de directora es también rico y sostenido. Ha dirigido los estrenos de muchos de sus textos (*Y a otra cosa mariposa*, *Soles*, *Espiral de fuego*, *Amantísima*, *Unio mystica*, *Canto de sirenas*, *Paraísos perdidos*, *Nada entre los dientes*, *Turning point*, *Punto de viraje*, *Ella*, *Manifiesto vs. Manifiesto*, esta última con Marcelo Mangone). También ha

⁴⁷ Torres Molina se formó además en cine, y ha realizado cortometrajes premiados. Véase al respecto Victoria Eandi, estudio epilógico al volumen *Obras premiadas Concurso Colihue Teatro 2008*, que recoge *Manifiesto vs Manifiesto* de Torres Molina, Buenos Aires, Colihue, 2008, pp. 111-137.

dirigido obras de otros autores, entre ellas *Matando horas* de Rodrigo García (1994) y *La tierra sabe lo que hace cuando tiembla* de María Mascheroni (Teatroxlaidentidad, 2001). Como directora participó además en los colectivos de dirección de los espectáculos *Sexo, Droga y Rock n´roll* (co-dirección con Emilio Alfaro, Julio Ordano y Rubén Szuchmacher, 1993) y *A corazón abierto* (con los directores Emilio Alfaro, Julio Ordano y Jorge Petraglia, 1996). Es destacable su intervención como directora en *Tango Butoh*, con Gustavo Collini Sartor, 1998, con el que participa en festivales de Danza Butoh en Estados Unidos y Canadá. Su ductilidad como directora le permite también dirigir espectáculos de cantantes y músicos (Marilina Ross, Sergio Denis, Julia Zenko, Alejandro Lerner, entre otros).

Ha recibido numerosos premios, destaquemos los relacionados con su obra dramática: Primer Premio Concurso de Obras Teatrales Inéditas del Fondo Nacional de las Artes por *Ella* (2001); Primera Mención del Premio Casa de América-Festival Escena Contemporánea, Madrid, por *Estática* (2003); Primer Premio del Concurso Nacional de Dramaturgia Nexo por *Privacidad* (2004); Premio Trinidad Guevara en Dramaturgia, CABA, por *Ella* (2006); Premio Faena (Teatro) de Concurso de Proyectos organizado por el Departamento del Laboratorio de Experimentación Artística (LEA) por *Manifiesto vs. Manifiesto* (2006); Primer Premio Concurso Colihue Teatro por *Manifiesto vs. Manifiesto* (2008).

Ganó por concurso la Beca a la Creación (Dramaturgia) destinada a figuras relevantes del quehacer teatral del Instituto Nacional de Teatro en 2004.

Cabe destacar además su labor en gestión. Integró la Comisión Directiva de Proteatro (2002-2004). Desde 2004 forma parte de la Comisión de Cultura de Argentores. Desde 2001 dirige con el actor Arturo Goetz una editorial de textos dramáticos: Teatro Vivo.

La obra dramática de Susana Torres Molina es una de las más originales del teatro argentino de los últimos treinta años, especialmente por la singular subjetividad de lo femenino que la articula. Como ha señalado Mauricio Kartun, la dramaturgia argentina de la postdictadura marca la consolidación de la presencia, en calidad y cantidad, de las voces femeninas, que incluyen miradas de la realidad, campos temáticos y poéticos novedosos. La dramaturga Susana Pujol, que integra con Torres Molina el mencionado grupo de dramaturgos, ha señalado la existencia de una “escena femenina” en la Argentina, con rasgos singulares: “Considero que la dramaturgia escrita por mujeres se construye a partir de algunos ejes fundamentales: el cuerpo como lugar de representación, y el erotismo estrechamente ligado a él; la parodia de los mitos de la mujer y sobre la mujer, que a través de la ironía descentra el mito y lo hace tambalear; nuestra historia como memoria, patria o identidad, lugar de interrogación sobre el origen, generadora de temas y personajes; el fantasma de la madre, asociado al espacio-tiempo de la infancia, y que es la primera de las leyendas; la propia escritura dialogando con otros saberes o textos, o bien el propio texto inserto en una tradición de teatralidad y artificio; la violencia social, la crueldad y la sumisión, muchas veces asociadas a la ley del padre y al poder patriarcal; la conciencia de borde o marginalidad que transitan en muchas ocasiones los personajes femeninos”⁴⁸.

48 Susana Pujol, “Una escena femenina. Una lectura de dramaturgia escrita por mujeres. *Tiempo de aguas de Patricia Zangaro*” (inédito).

Con motivo del Premio Colihue Dramaturgia 2008, Susana Torres Molina señaló sobre la pieza recogida en este volumen, *Manifiesto vs. Manifiesto*: “La génesis de mi primer manifiesto apócrifo -que se llamaba así, *Manifiesto*-, fue a partir de una nota en la revista *La maga* donde hablaban y mostraban fotos de un artista austriaco, Rudolf Schwarzkogler, que formaba parte de los accionistas vieneses (1965-1970) y las imágenes que mostraban eran de una impresionante contundencia: cuerpos vendados, en posición fetal, instrumentos quirúrgicos que surgían de las vendas, y también la imagen de una auto-mutilación. Esa nota decía que Rudolf había realizado su acción final, y que había convocado a un fotógrafo para que la documentara. Y que luego de esa acción y debido a la misma él había muerto dejando un manifiesto escrito, que daba cuenta de su postura estética y existencial. Una de las fotos de la revista correspondía a esa acción final. También la nota decía que las fotos estaban en exhibición en los más importantes centros de arte contemporáneo, como Documenta, en Alemania. El impacto fue tan fuerte, me resultó tan incomprensible la ‘experiencia estética’ y el rol del fotógrafo registrando ese horror, que con el fin de exorcizar las imágenes y sin mayores cavilaciones de por medio, necesité imaginar y ponerme a escribir el Manifiesto de Rudolf S., supongo que con la idea de poder otorgarle un sentido a lo terrible, aunque ese sentido fuera tan solo para mí. Así apareció la primera versión. En esa instancia eran dos personajes, Rudolf y el Fotógrafo. En un momento lo ensayé, dirigiéndolo, pero se ve que percibí, con buen tino, que la atmósfera era demasiado claustrofóbica, densa, y opté por no seguir adelante. Efectivamente, los cuatro bloques que aparecen como ‘manifiestos’ provienen de la versión anterior. Recorté los fragmentos que me parecía se acoplaban mejor a la nueva estructura”⁴⁹.

Manifiesto vs. Manifiesto, texto heredero de la postvanguardia⁵⁰, trabaja sobre el cruce de tres series temáticas-poéticas: el cuerpo, el arte, la muerte, que resultan metateatrales, es decir, iluminadoras de la sustancia del acontecimiento teatral y su misteriosa liminalidad con la vida. Se trata de un texto postescénico, heteroestructurado por la literaturidad y la teatralidad, resultado de la notación de la experiencia de la puesta en escena y de la incorporación de materiales ficcionales aportados por los actores Patricio Abadi, Federico Pavlovsky (hijo de Susana) y Eduardo Misch. *Manifiesto vs. Manifiesto* es tal vez el texto más representativo del carácter de teatrística (antes señalado) de su autora: Susana Torres Molina inscribe en su escritura una experiencia temporal (rítmico-musical), espacial, corporal y semiótica específica de la escena y que excede la dimensión del texto literario, a la vez que conquista para el teatro una nueva presencia en los territorios de las letras. Señalemos la presencia del contramodelo del espectador diseñado por el texto, y su función satírica, en el Dr. Máximo Segura (Escena 25), médico psiquiatra para quien “No tengo ninguna duda de que cada una de sus producciones artísticas [de Rudolf Schwarzkogler] fueron parte o una expresión de su psicología delirante” (ed. citada, p. 37). Torres Molina piensa un espectador más cercano a la incertidumbre y la problematicidad

49 Entrevista incluida en el estudio de Victoria Eandi citado en nota 47.

50 Sobre “postvanguardia”, véase J. Dubatti, *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires, Colihue, Cap. V (en prensa).

que enuncia Theodor Adorno en su *Teoría Estética*: “Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia”⁵¹. De las tres series finalmente se impone la corporal: “El cuerpo es la intención, el proceso, el resultado”, no solo como base de la teatralidad sino como la zona menos conocida de nuestro vínculo con la realidad y el mundo. La enigmática afirmación final proyectada en pantalla, que se diferencia de los discursos de la Iglesia, la Ciencia, la Publicidad y el Arte, propone el mayor jeroglífico de la pieza: “El cuerpo dice: yo soy una fiesta” (ed. citada, p. 40).

Bibliografía (selección):

Extraño juguete, Buenos Aires, Búsqueda, 1978.

Dueña y señora, Buenos Aires, La Campana, 1982. Cuentos.

Y a otra cosa mariposa, Buenos Aires, Búsqueda, 1988. También en *Voces en Escena*.

Antología de Dramaturgas Latinoamericanas, Nora Eidelberg y María Mercedes Jaramillo eds, Medellín (Colombia), Universidad de Antioquía, 1991; *Theaterstücke des lateinamerikanischen Exils. (Teatro Latinoamericano escrito en el exilio)*, Heidrun Adler, Adrian Herr, eds., Frankfurt (Alemania), Vervuert, 2002.

“Nada entre los dientes”, en *Monólogos de dos continentes*, Buenos Aires, Corregidor, 1999.

Una noche cualquiera, Sevilla (España), Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla.

Primer Premio Hermanos Machado, 2000.

Sorteo, en *Teatroxla Identidad*, Buenos Aires, Eudeba, 2001.

Espiral de fuego y Canto de sirenas, Buenos Aires, Teatro Vivo, 2002.

Lo que no se nombra, en *La noticia del día*, Madrid, La Avispa, 2002. También en 4º Concurso Nacional de Obras Breves, Edición del Instituto Nacional de Teatro, 2002.

Ella, en *Nuevo Teatro Argentino*, Jorge Dubatti ed, Buenos Aires, Interzona, 2003.

También en *Argentina / Dramaturgas*, Graciela González de Díaz Araujo ed., Buenos Aires, La Abeja, 2003.

Estática, Madrid, Casa de América, 2003.

Punto de viraje, en *Exilios*, Buenos Aires, Unión Latina/Editorial Biblos, 2003.

Ella y Cero, Buenos Aires, Teatro Vivo, 2005.

Seven plays by Argentine Playwright Susana Torres Molina, trad. María Claudia André y Barbara Younoszai, New York, Edwin Mellen Press, 2006.

51 Theodor Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980, p. 9.

MANIFIESTO VS. MANIFIESTO

SUSANA TORRES MOLINA

* Proyecto ganador del Premio F a las Artes. Teatro. Faena Art District (2006); Nominación Premio Clarín Mejor Autora 2007; Nominación Premio Trinidad Guevara, Mejor Autora 2007; Premio Florencio Sánchez, Mejor Autora 2007; 1º Premio Concurso Colihue (Dramaturgia) 2008. Se estrenó en la Sala Beckett el 26 de mayo del 2007, bajo la dirección de la autora y de Marcelo Mangone. Sus intérpretes son: Patricio Abadi, Eduardo Misch y Federico Pavlovsky. Edición del texto “En Obras premiadas. Concurso Colihue Teatro 2008”. Ediciones Colihue Teatro.

PERSONAJES: M (3) / F (0):

FEDERICO

PATRICIO / PRESENTADOR

EDUARDO / RUDOLF S.

*A Federico Pavlovsky,
impulsor del Manifiesto.*

*Posibilidad privilegiada
de compartir una intensa
experiencia creativa con un hijo.*

Sobre la puesta:

“Durante el espectáculo las imágenes de video proyectadas en una pantalla o televisor, adquieren un fuerte co-protagonismo. Hay videos documentales sobre los accionistas vieneses. Y sobre los dibujos de Rudolf S. Hay videos creados especialmente para la obra como: Acción N° 7: “Un rasguño en la piel y brota la música”, Acción N° 8: “Algo imprevisto sucedió camino a casa”, Acción N° 9: “Hasta perder los límites”. También aparecen textos en la pantalla. Algunos textos y situaciones partieron de improvisaciones con los actores, y sus aportes creativos han sido sumamente valiosos y significativos. Lo mismo ha sucedido con las situaciones creadas por el co-director. Cada uno desde su rol, pero todos usmando para que el espectáculo lograra la potencia y rigurosidad anheladas. Mi profundo agradecimiento a todos ellos. Sonido de metrónomo”.

Susana Torres Molina

FEDERICO

Definición: Cuerpo: del latín “corpus”. Cualquier porción de materia. Ej: Veo un cuerpo flotando en el río. Se ha metido en el ojo un cuerpo extraño. Cuerpo del delito. Cuerpo

diplomático, a cuerpo de rey, cuerpo a cuerpo, cuerpo a tierra, en cuerpo y alma, ir de cuerpo...

Patricio toca el silbato.

FEDERICO, EDUARDO Y PATRICIO

- A. Abdomen, antebrazo, asentaderas, ano.
- B. Barriga, boca, brazo, barba y bigote.
- C. Cabeza, cadera, cara, cintura, codo, cuello, costilla, culo.
- D. Dedos, dientes.
- E. Empeine, entrepiernas, escote, espalda.
- F. Feto.
- G. Genitales, grasa, gases.
- H. Hombro.
- I. Ingle...
- J....jeta (Silbato).
- K....caca (Silbato).
- L. labio, lóbulo.
- M. Mandíbula, mano, muslo, muñeca.
- N. Nariz, nalgas, nuca.
- O. Oído, ojo, ombligo, oreja.
- P. Panza, párpado, pecho, pelvis, pierna, pubis, pestaña, pelo, pene.
- Q....culo (Silbato).
- R. Riñones, rodilla.
- S. Seno, sien, sangre.
- T. Talle, talón, teta, tobillo, tripa, testículo.
- U. Uña.
- V. Vientre, vulva, verruga, vena, víscera.
- Z....zejas (Silbato).

FEDERICO

Presentación:

Manifiesto versus Manifiesto.

El cuerpo es la intención, el proceso y el resultado.

Dicen que el primer gesto de los bebés es manotear en el aire, como buscando a alguien.

Dicen que al final de sus días los ancianos mueren queriendo alzar los brazos, también como buscando a alguien.

Pareciera que a eso se reduce todo. Un viaje entre dos aleteos.

Video de los accionistas vieneses.

PRESENTADOR / PATRICIO

El cuerpo y el Arte se unen en el Body Art. Y la línea más transgresora y violenta de esos

movimientos, fue el accionismo vienés desarrollado entre 1965 y 1970. Lo protagonizaron un grupo de artistas casi todos austríacos, los más importantes fueron Gunther Brus, Otto Muhl, Hermann Nitsch y... Rudolf Schwarzkogler. (Señala a Eduardo) Lo que los distinguía era el uso del propio cuerpo como soporte y los materiales que utilizaban eran sobretodo los fluidos del cuerpo. Sangre, orina, heces, semen. Sus acciones exploraban las zonas prohibidas. Por medio de comportamientos violentos buscaban la revolución total de los sentidos en el público, a través de la animalidad y del dolor.

Rudolf Schwarzkogler, de todos ellos, fue el único que tuvo un fin trágico. Saltó de la ventana de su dormitorio del cuarto piso. ¿Se suicidó o se cayó?

RUDOLF S. / EDUARDO

¿Me suicidé o me caí?

PRESENTADOR

Ni los más íntimos lo saben. Estaba mal psíquicamente...

RUDOLF S.

Y le tenía terror a los psiquiatras. No quería que me trataran, tenía miedo de que me anularan la creatividad.

PRESENTADOR

A un amigo le avisaron de su muerte y fue inmediatamente a la casa y cuando vio la cama, todavía estaba la marca de su cuerpo en la sábana, como un rígido capullo de gusano de seda. Rudolf definía el cuerpo humano como "purgatorio de los sentidos". Creó imágenes. El cuerpo claustrofóbico, solitario en primer plano.

Video: fotos creadas por Rudolf S. y fotos de Eduardo como modelo, de estilo similar.

Él fue el punto de partida de esta propuesta.

Aquí su Manifiesto.

Se ve en la pantalla "Manifiesto 1".

RUDOLF S. / EDUARDO

"Esta es una época triste.

Finalmente ganaron los idiotas.

Muñecos de arena, día y noche conectados entre sí al vacío

guardando la secreta esperanza de tener el control sobre algo por el solo hecho

de apretar botones, botones.

Idiotas, de cuerpos perfectos, que nada contienen.

Incapaces de una sola idea original.
 De apasionarse por algo.
 Estrategas de lo efímero.
 Voraces en la repartija de los restos.
 Asco. Asco. Asco.
 Convivo con esta sensación de asco permanente.
 Los pliegues de la condición humana exhalan un hedor paralizante
 y ya he permanecido demasiado tiempo impotente
 ante los gases de este nuevo campo de exterminio.
 En la calle veo cuerpos tirados
 con sus caras reventadas contra el asfalto
 después de haberse inyectado droga hasta en las venas de los ojos.
 (Con voz en falsete)
 Los maniqués, los muñequitos de arena,
 saltan y esquivan los bultos con temor al contagio
 a mancharse el terciopelo de sus zapatos azules.
 Quieren correr, levantar vuelo,
 pero les pesan sus controles remotos.
 Me da risa verlos,
 con el ceño fruncido y palpitaciones
 llamando a sus mujeres, a sus mamás,
 avisando que van a llegar tarde
 porque algo imprevisto sucedió camino a casa.
 (Con su voz normal)
 Y algo imprevisto va a suceder
 en la vida de ustedes.
 Pero no en la mía.
 Porque yo soy el oficiante de esta ceremonia
 y soy al mismo tiempo
 el artista y su obra maestra.

FEDERICO

¿Arte?
 ¿Cualquier cosa puede ser una obra de arte?
 ¿Es solo el contexto en el que aparece lo que permite verla como tal?
 ¿Si vamos a una galería o a un museo sabemos que vamos a ver una obra de arte solo
 porque está expuesta ahí?
 ¿Y si en un escenario vemos a un hombre que se corta el pecho y se masturba, porque
 lo hace ahí, con público, lo vuelve una expresión artística? ¿Y si lo hace en la calle? ¿Lo
 internan?
 ¿Y si una artista hace jabones con la grasa de su lipoaspiración?
 ¿Se transforma en un objeto de arte que vale miles de dólares solo porque lo hizo esa
 artista?

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

¿Y si filma sus propias cirugias estéticas y las muestra y comercializa como películas? ¿Entra
 en el área médica? ¿En la psiquiátrica? ¿En lo audiovisual?
 ¿Cuál es el límite? ¿Hay un límite? ¿Tendría que haberlo?
 ¿Y si un actor expone sus experiencias en primera persona, eso también es un manifiesto?

En la pantalla: "Uno se hace artista para insulta a la familia (Gunther Brus)"

PATRICIO

Firmeza.

Soy un poco Introverso. Salí con algunas chicas pero cuando había que abordar,
 concretar...

Conocí a Úrsula. Los primeros cinco meses casi no tuvimos contacto físico. Sí, besitos,
 alguna caricia. Yo estaba conforme con eso. No necesitaba más.

Una noche estamos solos en mi casa, en mi cuarto Ursu se había tomado una birra de litro
 y empieza a decir que me desea y que quiere estar conmigo. Yo le digo: *a mí también
 me gusta mucho estar con vos*. Ahí mismo se me tira encima. Me da miedo. Me empieza
 a acariciar todo el cuerpo. Con los dedos va y viene rápido, como una araña. Me besa y
 me mete la lengua hasta la campanilla. No me gusta, quiero cerrar la boca pero me clava
 las uñas en los brazos. Después me mete la lengua en el oído, ahí la empujo. Un poco.
 Comprendo que necesita sexo. Pienso, está bien, voy a acceder. Es algo normal.

Trato de seguirle la corriente, le digo que apague la luz. Me saca la ropa a los manotazos y
 la tira al piso. ¡No me gusta nada que haga eso con mi ropa! pero, me controlo. No le digo
 nada. Ahí desnudo no sé muy bien qué hacer. Todo me parece extraño. Noto que cuando
 me acaricia la zona de la ingle es distinto. Ahí dejo de pensar tanto. Le toco las nalgas, me
 dice: *más fuerte*. La agarro fuerte, le gusta. -En el sexo parece que hay que tener firmeza-.
 Subo a sus senos. Me dice: *las nalgas*. Le digo: *ya te las toqué bastante*. Repite más alto:
¡las nalgas!

No le hago caso, voy a quitarle el corpiño y me clava las uñas en la espalda. No le quito
 el corpiño. Ella se saca una teta afuera: *Tocame fuerte, más fuerte*. La toco. La estrujo.
 Tengo una erección. ¡Por fin!

Por fin voy a entrar al estadio Monumental, a la cancha de River. Ella se aprieta contra mi
 pecho, no me deja espacio para tocarle la otra.

No puedo respirar: *Me estoy ahogando*. Ella afloja un poco. Yo aprovecho para tocarle la
 otra teta. Y ahí noto que es mucho más chica, como la cuarta parte de la otra. No me
 toqués ahí, me dice.

Siento pudor y un poco de asco. Me dice: *vení encima mío. Agarrame fuerte. ¡Galopá
 galopá galopá!* Me da chirlos en la cola. Cuando finalmente a los empujones logro ingresar
 al estadio, entre el papel picado y los gritos de la hinchada me viene la imagen de la teta
 grande y de la teta enana, y la erección se me va. Se ve que ella cree que me tiene que
 estimular más y mientras sigue con los chirlos me empieza a morder. La oreja, el cuello, el
 hombro. Al principio la dejo porque pienso que le hace bien, que descarga, pero me duele
 mucho.

Pará, pará, tranquilizate, ¿por qué no nos tomamos un té? Plaf, una cachetada. Y otra.

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

Y otra. Me mira fijo y me escupe. Se levanta, se viste y se va. Yo rápidamente levanto mi ropa del piso, y sin querer siento un alivio raro, como de felicidad.

FEDERICO

Metal.

Hay un sonido que se parece mucho a un ronquido pero es más dramático. Es un estertor disarmónico. Está entre un timbre metálico y un silencio misterioso, maligno. Es como la pesadilla de un ronquido. Se suele dar en las personas que están medicamente muertas, pero para los familiares todavía no. Se confunden porque el cuerpo emite sonidos. Los médicos saben que esa persona está muerta, y esa respiración es impresionante, Es lo último que queda del cuerpo de una persona que ya no está. Esa ilusión nos permite despedirnos. Es un momento bien construido. Cumple un rol.

Ayuda a mucha gente. Los hospitales y las clínicas tienen un extraño sentido de solidaridad y buenaventuranza con los que se están por morir. Hay dos momentos de consideración, de silencio, de respeto. En los partos, y en las partidas.

Sonido de ronquido, silencio, sonido de ronquido, silencio, sonido de ronquido.

Lo que más engaña en ese momento de inconciencia total es que la temperatura del cuerpo es perfectamente normal y parece que la persona está dormida y ronca. La gente alrededor se despide, hay largos discursos, reproches, disculpas, bromas: *“el viernes me pediste prestado guita y ahora a quien le voy a...”*

Es el sonido más metálico que algo no metálico pueda producir. Tan profundo que es artificial. No rítmico. Llega al mismo centro del cuerpo.

En ese momento en esa habitación hay inmovilidad general. Tubos por todos lados. Vías, enfermeras que cambian de turno. Colonias baratas. Todo esto puede durar una hora. Dos horas. Hasta tres horas. Es atormentante. Y progresivamente va cediendo, de a poco, y ya sabemos que se pasa de ese estado más arcaico a morir, 21 gramos. Una persona que está viva y muere pierde 21 gramos. Y ese cuerpo que respiraba de ese modo artificial, extraño, una vez que muere pasa a tener una frialdad que debe ser de las cosas más horrosas porque es algo inesperado. Que uno no cree posible que suceda con ese cuerpo conocido, querido, que uno toca y no puede entender, y se produce algo de lo cual no estamos preparados. Nunca estamos preparados. Y ese cuerpo que es de uno comienza a ser ajeno. Qué raro. Empieza a ser ajeno dentro tuyo.

Mi saliva escupida dentro de un vaso me la trago y me da asco.

Pero dentro de mi boca no. Es algo parecido.

Temperatura y ronquido.

EDUARDO

Despedida.

Era una despedida de soltero. Estabamos con tres amigos. A Patricio que era el que se casaba lo pusimos en bolas en el baúl abierto. Íbamos paseando con el auto por los lagos de Palermo. En una de las vueltas vemos adelante nuestro un coche parado y un tipo que

deja a una mina. El auto arranca, la chica se queda quieta, mirando el piso y nosotros nos acercamos. Yo bajo del auto. Está llorando. No para de llorar. La abrazo. Ella se deja y luego me abraza también. Abrazados, miro a los muchachos. Hay un rápido enganche de miradas. Yo empiezo a caminar hacia el auto, ella no mira, se deja llevar, y vamos donde está Patricio, en el baúl del coche, y la siento ahí. Cuando levanta la cara me mira a mí como diciendo “perdón” y sonríe. Esa sonrisa Patricio la toma como aceptación y la empieza a tocar. Ella tiene una minifalda y una musculosa. Yo también la toco. Le saco la minifalda. La bombacha. Patricio va primero. Es su día. Su festejo. Es extraño pero nadie pasa por ahí. Después voy yo. Con cariño. Todo se está dando bien. Aparece Fede, la toma de los brazos, la pone boca abajo y le da duro. No sé si alguno saca fotos. Después la acostamos en el asiento de atrás. Y era muy muy linda. Cuando Fede termina Patricio juega un rato más. Ya todos estamos cansados y la bajamos del coche. Está muy floja. La siento contra un árbol. Le pongo la ropa al costado y nos vamos. Nunca supimos su nombre. No se resistió. No hablé, no dijo nada.

Tal vez se dejó de ese modo porque era una venganza con el tipo que la había plantado. Algo de ella estaba ahí pero no estaba, algo de ella estaba... como muerto.

PATRICIO, EDUARDO Y FEDERICO

Encuentro.

EDUARDO

Tres tipos dentro del baúl con la mina. El baúl se comunica con el asiento de atrás. Ella tiene la cabeza en el asiento y la cola en el baúl. No dice nada.

FEDERICO

Clínica, médicos alrededor de la cama, está por morirse, el cuerpo lleno de tubos, pip, pip pip...

EDUARDO

Lo que más me gusta es la cola de ella para acá y la boca para allá.

FEDERICO

No la desconectamos todavía.

EDUARDO

Fede me dice, sigamos dándole.

PATRICIO

La lengua metida hasta el fondo.

FEDERICO

Están desesperados. Gente clase media que vino con la mochila desde el trabajo. Las minas con la pintura corrida. ¿Está viva o no está viva?

EDUARDO
En un momento creí que se ahogaba.

PATRICIO
Aflojá un poco le digo.

FEDERICO
Si no se ahoga la dejamos un momento más.

EDUARDO
Era rubia, ojos claros, tendría unos veintidós años.

PATRICIO
Ojos verdes, pelo negro.

FEDERICO
Treinta y cinco, cuarenta años. Un accidente.

EDUARDO
Sola a la noche por los bosques de Palermo.

PATRICIO
La tuve que empujar.

FEDERICO
Porque cuando se le expanden los pulmones está la fantasía...

EDUARDO
La mina era un ojo con lágrimas.

FEDERICO
La gente se acerca. Está roncando. Vive, va a estar bien.

PATRICIO
Tenía mucha fuerza. No la podía controlar.

EDUARDO
Patricio me dice, ¿la conseguiste para mí, le pagaste?

PATRICIO
Quiere sexo, pensé, bueno, está bien, es algo natural.

FEDERICO
Vos tenés que ver la cara de la gente cuando está pegada al vidrio. Rezan. Hacen promesas. Y a vos te va a tocar. A mí me va a tocar. A nuestros hijos les va a tocar.

EDUARDO
¡Me toca a mí, me toca a mí!, gritaba Patricio.

PATRICIO
Ahí no, me dice, eso no se toca.

FEDERICO
Son caras que no están mirando a alguien, que están ahí, que están atravesando esa situación. Está bien, va a vivir, va a vivir...

PATRICIO
Una pesadilla. Abrí los ojos y era peor que una pesadilla. No me animaba a decirle "andate".

FEDERICO
Qué derecho tienen a que los últimos minutos de vida los pases con personas desconocidas caminando alrededor tuyo.

EDUARDO
Teníamos la libertad de llevarla con nosotros o de dejarla y la dejamos.

PATRICIO
¡Pará con los chirlos!, le dije, quiero que te vayas. Te llamo un radio taxi. ¡No me pisés la ropa!

EDUARDO
Le acomodé la ropita al lado del árbol.

FEDERICO
Es una cosa fascinante. Una puesta en escena. Las caras desencajadas. "No me está pasando a mí. No, no es a mí". Algunos se aprietan las sienes, los ojos, lloran, otros golpean con el puño la pared, se clavan las uñas hasta sangrar.

EDUARDO
Con Patricio limpié los asientos de atrás. Estaba lleno de manchas. Hasta parecía haber sangre, no sé...

PATRICIO
¡A mí me hizo sangrar!... me arañó la cara, la espalda... me mordió la lengua, la oreja, la

cabeza... ¡me clavó los dientes en la yugular!...

FEDERICO

Solo unos segundos.

He sentido placer. Me refiero a chocolate debajo de la lengua.

A transpiración en las manos antes de hacer el amor.

He sentido el cuerpo temblar y he observado los gestos de mis amantes con detenimiento cuando llegaban al orgasmo.

Ese era el momento donde prestaba más atención. No sentía cariño.

Solo curiosidad.

Esos segundos de ausencia.

Los ojos en blanco.

La boca entreabierta.

Los esfinteres relajados.

Sin pudor. Total abandono.

Solo unos segundos.

El cuerpo de Rudolf S.

Mientras el Presentador habla, en la pantalla se ven dibujos de Rudolf S.

PRESENTADOR / P

Rudolf mostraba cuerpos aislados e indefensos frente al poder de la ciencia médica.

Con su propio cuerpo mantenía una relación muy estricta y ascética.

Era vegetariano, hacía ayunos por largos períodos y también seguía curas de purificación extraídas de la medicina oriental.

RUDOLF / E

Purifico los canales de mi cuerpo y por ese camino consigo una sensación que me ayuda a soportar el mundo.

PRESENTADOR / P

Se veía a sí mismo como un sacerdote-artista. Un artista sacerdotal.

En la última etapa de su vida estaba obsesionado con la corrupción y degradación del cuerpo. Buscaba alguna respuesta en el libro Tibetano de los Muertos.

RUDOLF / E

(Lectura del Libro Tiberano de los Muertos) “Continuar existiendo bajo cualquier forma de existencia -aún como dios- es dolor. La existencia significa devenir y el devenir es la sombra del ser, corrupción siempre renovada, deseo nunca satisfecho, aflicción que jamás se sosiega”.

Se ve en la pantalla “Manifiesto 2.”.

RUDOLF / E

La necesidad de la mirada... ha llegado a su fin.

Ha sido la peor de las adicciones.

La más cruel de las amantes.

Siempre insatisfecha

pidiendo más de lo mismo

exigiendo

más... más... intensidad

más surcos en mi cuerpo para romper la inercia.

La indiferencia.

Y aún así

nunca nada parece ser suficiente.

Sí, ha sido la peor de las dependencias

la necesidad de la mirada constante

del testigo.

Lo que permanecerá

cuando yo

no represente nada más que un estremecimiento

un leve estremecimiento

en los recuerdos de alguno que me amó

o creyó amarme.

¿Cómo saberlo?

¿Cómo saberlo?

Yo nunca supe si amé alguna vez

o sólo amé

lo que mi piel despertaba en la otra piel

y que era mío.

Como es mía la capacidad de erotizar

todo lo que toco

todo lo que veo

todo lo que huelo

hasta el final.

FEDERICO

Si la palabra no comunica.

Yo percibí claramente que era el final de la relación cuando una novia me dijo, después de hacer el amor: “Estuvo bien”. Y hablé unas siete horas de reloj tratando de convencerla de lo contrario.

Hablé con los padres, no, miento, con el padre, con la mejor amiga, con el ex novio, lloré, -es muy conmovedor el llanto de un hombre-, lloramos los dos juntos abrazados, fue un momento muy tierno, muy lindo... finalmente, me dejó.

Y yo todo el tiempo sabía, durante las siete horas, que todas las palabras estaban de más.

Lo más interesante de la palabra es la fisura.

En el silencio la comunicación no es delirante.

En la Matanza, prov. de Bs.As. se hizo un estudio entre 104 personas que conocían distintos fiambres y 104 que conocían solo la mortadela. Cuando los llevaron a los que solo conocían la mortadela a un lugar donde habían muchos fiambres diferentes, caros, importados: jamón crudo, jamón cocido, cuartirolo, salchichón, leberwurst, paleta, salame picado fino... tipo milán. Y, ¿adivinen qué eligieron?... Sí, muy bien, ¡mortadela! Excepto uno que había tenido una alergia a la mortadela.

Lo que mi linda ex novia, transmitió con su silencio, ilustrando otra situación, comunicó más que siete horas de ruegos, de súplicas: "Estuvo bien".

Con esto quiero decir que se puede pensar en la mortadela pero se puede pensar en otros fiambres también.

Música Chemical Brothers. Eduardo, Federico y Patricio bailan hasta el agotamiento. Eduardo con la respiración muy agitada, se sienta.

EDUARDO

Fiesta.

Estoy en una fiesta tomando mucho alcohol y de pronto comienzo a sentirme mal. Lo que me rodea se aleja, se vuelve ajeno. Veo y escucho todo como si estuviera viendo una película. No puedo incluirme. Estoy duro, estático en el sillón. Mis pupilas se abren y cierran, en cada abrir hay un giro de despedida, me despido de todos, no sé si voy a salir de este estado o ahí en este sillón va a terminar mi vida, con la imagen de mi madre con cáncer en una cama de hospital, y la gente baila y baila sin enterarse de mi agujero negro y la cabeza se me cae y el cuello comienza a estirarse, se estira mucho, es increíble la elasticidad que tiene mi cuello. Llega hasta las rodillas. Una voz a lo lejos pregunta si estoy bien, escucho y no puedo contestar, quiero pero no puedo, los labios están cerrados, fundidos, los ojos no me responden. Me siento lejos, lejos, dentro de mi cuerpo. Alguien me levanta del sillón, y me lleva medio arrastrando a un cuarto y me acuesta sobre una cama. Escucho por lo menos a dos personas hablando sobre mí pero no puedo contestar, dicen, *¿qué hacemos? tiene fiebre, está llorando, que está llorando, mirá las lágrimas, ¿me escuchás?, Eduardo, ¿me escuchás? llora y no escucha, una ducha le va a venir bien.* No quiero una ducha, voy a tener frío. Pero no puedo emitir ni un gesto. Intento dar órdenes a los músculos pero es una inmovilidad total, mi cuerpo está muerto y yo estoy preso adentro. Me sacan la ropa y entre dos me llevan a la ducha en calzoncillos. El frío me hace crujir la piel, sigo llorando en silencio. Lloro mucho. Sin gestos. Sin sonido. Todo se vuelve agua. Yo también soy agua. Me escurro, desaparezco. Me llevan de nuevo a la cama. Lloro un poco más, por fin algo se descomprime y empiezo a salir. Después de un rato me visto, como algo, me fumo un porro y me voy a ver a mi madre al hospital.

PATRICIO

Ataque.

Texto dicho a Federico y Eduardo.

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

Últimamente estoy yendo seguido a las guardias del hospital.

Nada serio

Palpitaciones

Transpiración

Temblores

Sensación de ahogo

De atragantarme

Opresión

Náuseas

Inestabilidad

Nada serio

Mareos

Me siento despersonalizado

También tengo hormigueos por todo el cuerpo

Entumecimientos

Escalofríos

Miedo a morir

A volverme loco

A perder el control...

Sensación de...

FEDERICO

Si la palabra no comunica (2)

Texto dicho a Federico y Eduardo. A modo de ensayo.

¡No, yo no quiero perder el control! ¡No quiero! A ver... (Muestra una foto. Le habla a la imagen) Sé que me querés dejar... no, por favor no lo hagas, sos mi amor... (Se altera) ¡Qué voy a hacer sin vos!...

Los otros dos le hacen señas de que se calme. Respira hondo y vuelve a comenzar.

No, por favor no lo hagas, sos mi amor... qué voy a hacer sin vos... y justo ahora que tengo exámenes, que me acabo de mudar, tengo la casa vacía, (Alterado) ¡¡Para qué quiero una casa si no voy a estar con vos!!

Los otros dos lo frenan. Vuelve a respirar hondo. Recomienza.

Mi amor... qué voy a hacer sin vos... y justo ahora que tengo exámenes, que me acabo de mudar, tengo la casa... vacía, para qué quiero una casa si no voy a estar con vos, no quiero nada, ¿por qué?, ¿qué hice?, decime qué te hice, y a quién le voy a contar mis cosas, me muero, me voy a morir si me dejás, te lo suplico, dame dos semanas de prueba, una

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

semana, todo lo que no te guste lo voy a cambiar, te lo juro, puedo hacerlo, vos sabés que si me lo propongo... ¿Estás con alguien? ¡Estás con alguien! Bueno, no importa, no te voy a decir nada, de verdad, si es así lo acepto, acepto todo, pero, seguí conmigo. No te vayas. Yo sé que podemos estar bien, confía en mí, yo te adoro, dale, vamos al cine, te invito a comer a un Mac Donalds, podemos irnos unos días al mar, Claromecó, Las Toninas, lo que vos quieras, lo que vos quieras, decime, qué querés, hago lo que vos quieras, sí, lo que vos quieras, todo, todo menos dejarte, eso no, no me pidas eso. (Totalmente alterado) ¡¡No te voy a dejar, nunca te voy a dejar, nunca, nunca, nunca, nunca, te voy a dejar!! (Silencio). (Después de unos segundo, a los otros) ¿Y?... ¿Qué tal?... Yo me sentí mejor en la tercera...

PATRICIO

Te falta aplomo.

EDUARDO

¿Aplomo?

FEDERICO

¿Cómo?

PATRICIO

Pulvermix

Texto dicho a público. Y a Federico y Eduardo.

Esta caja torácica que tengo ahora... es gracias al Pulvermix. Hace unos años mirando una foto mía del viaje de egresados me vi muy, muy angosto. Decidí ir al gimnasio. Me metí de lleno en ese mundo que tiene sus códigos.

Un jorobadito que me veía entrenar con ganas se me acercó y me dijo: *Bestia, si querés seguir creciendo tenés que tomar un polvo proteico. Andá a Jujuy al 400. Comprá Pulvermix.* Mis meriendas en esa época: bife a la plancha, pollo, 36 claras de huevo, filet de merluza. En la mochila para las colaciones siempre llevaba latas de atún. Una vez salió una oferta en el super y me compré 300 latas de un saque. Me gasté 400 pesos, toda la mensualidad en atún. El Pulvermix + los Fernet Vittone de tres pesos que tomaba en los boliches me empezaron a distanciar de mucha gente. Se ve que la mezcla me pegaba mal. ¡Estaba siempre muy sacado! Y cuando me dejó mi novia, ahí sí, muy angustiado me fui a hacer ver. Tenía granitos por todos lados, y casi ningún amigo. Me dieron las transaminasas altísimas y encontraron el hígado hiperproteico. Analizaron el polvo, que no era el Weight Protein, made in USA, sino el de Jujuy al 400, y le encontraron anabólicos. Enseguida lo dejé y normalicé mi dieta. Recuperé algunos amigos, pero a mi novia no. Todavía conservo cierto afecto por el Pulvermix, porque aunque me separó de todos, hizo que por primera vez en la vida estuviera muy unido a mi cuerpo. Me destruyó el hígado... pero me dio una buena base.

En la pantalla Acción N° 7 (Rudolf S.): "Un rasguño en la piel y brota la música". Video en pantalla. Coreografía con música de Chemical Brothers de un ritmo muy intenso. Eduardo con el torso desnudo baila frenéticamente. En el centro del espacio hay un tubo de oxígeno. En cierto momento se coloca la máscara sobre nariz y boca. Respira profundamente varias veces sin dejar de bailar. Continúa con el mismo ritmo vertiginoso, la máscara en la mano. Cada tanto toma oxígeno. Hasta que agotado y sin aire se deja deslizar al piso. A pesar del agotamiento su mano continúa acompañando el ritmo. Cuando la imagen se va a negro solo permanece el audio con un par de prolongadas respiraciones.

FEDERICO, EDUARDO Y PATRICIO

¿Arte?

FEDERICO

Un artista chileno presentó su última obra e invitó a un grupo de amigos, los sentó a la mesa y les sirvió unas albóndigas cocidas en grasa de su propio cuerpo: Damas y caballeros, bon apetit y que dios los bendiga. Y mientras servía las albondigas les dijo: La cuestión es, si comer o no comer carne humana es más importante que el resultado. Uno no es caníbal si come arte.

PATRICIO

Como el alemán... el que puso un aviso en internet buscando gente que quisiera ser comida. Se ofrecieron varios.

FEDERICO

Eso fue de mutuo acuerdo. Un acto de comunión.

PATRICIO

Los accionistas vieneses no llegaron a tanto. ¿El canibalismo es un hecho artístico?

EDUARDO

A propósito...

FEDERICO

¿Nunca tuviste ganas de comerte a alguien?

PATRICIO

No... Sí...

FEDERICO

¿Quién dice qué es arte y qué no?

PATRICIO

¿El que hace el catálogo?

FEDERICO

Un italiano fabricó 90 latas con 30 gramos de sus propios excrementos. Merda d'artista, decía la etiqueta. Las vendió a todas. Una galería de Londres le compró una lata a 35 mil euros.

EDUARDO

A propósito...

PATRICIO

¿Y eso es arte?

FEDERICO

Y un alemán...

PATRICIO

¿El caníbal?

FEDERICO

No, otro. Hizo una muestra, Los mundos del cuerpo, con cadáveres exhibidos como si fueran esculturas.

PATRICIO

¿Se puede hacer arte con cadáveres?

EDUARDO

A propósito...

FEDERICO

Hay muertos y muertos...

PATRICIO

Pero, ¿eso es arte?

En la pantalla se ve "Manifiesto 3".

RUDOLF Y EDUARDO:

A propósito...

El dolor...

Lo contrario a la dispersión.

Contracción. Concentración.

Un intenso grado de presencia.

De alertidad.

De no poder huir.

No hay distracción posible.

El cuerpo frágil y limitado
se exhibe en su vulnerabilidad total.

Como nunca.

Tan sólo un rasguño a través de la piel
y brota la música.

Todavía es... está siendo.

Intenso. Intenso.

Un viaje por los latidos
hasta perder los límites de la piel
y ser uno y todos los cuerpos.

Síntesis.

Lugar sagrado

donde algunos se inician

y otros se agusanan

sin tener siquiera que tomarse el trabajo
de morir.

FEDERICO

Para la foto.

Texto dicho a Eduardo y Patricio.

Me acerqué por la izquierda del ataúd... que es la derecha de ella. El costado derecho de mi abuela. Nunca antes había visto un muerto, quiero decir que nunca antes había visto muerto a alguien que había visto muchas veces vivo. Un muerto cercano. Un familiar. Tenía los labios pegados con gotita. Y mirando bien, dentro de los agujeros de la nariz, algodones.

Me acerco más, y pienso enseguida, ¿para qué me acerco más? Lo primero que siento es lo que siente un objeto cuando lo tiran dos fuerzas opuestas. La inercia gana y me acerco más pero no quiero acercarme. Al segundo me arrepiento y para colmo antes de llegar me penetra ese olor a las flores que le ponen a los muertos. Me penetra el cerebro. Es como formol. Esas flores se ve que tapan olores. Le veo mejor los labios pegados con gotita. ¡Es gracioso! porque es, era, una mujer que hablaba mucho. Que daba consejos. Que se reía a carcajadas. Que siempre tenía algo para decir.

Pienso, voy a darle un beso para que los demás vean como la quiero aunque esté muerta. Me siento como el arquero que se tira para atajar el gol, de modo exagerado, solo para la foto. Lo mío es un gesto exagerado. Quedo preso de la foto. Cuando le doy el beso en la frente mis labios sienten un frío, un frío... Me asusto mucho. Ya nada es normal. Me quiero ir. Siento en mi cabeza como una continuidad de labios, saliva, olor, frío, foto, flores, muerte, saliva...

EDUARDO
Círculo vicioso.

Texto dicho a Patricio y Federico.

Sangre... mi tío Carlos tenía los dos testículos muy hinchados. Y todos lo cargaban por la mala leche. Acudió a los médicos. Parece que se le acumulaba la sangre. Él siempre le echaba la culpa a su mujer: *Estoy así por tu culpa*. Le pesaban mucho, casi no podía caminar, no podía sentarse.

Hacele lugar al huevón, le decían. El tema era como mejorar la situación. Lo primero que hicieron los médicos fue ponerle un cateter ahí abajo, para que le succionara la mala sangre. No disminuía el volumen pero estaban más flácidos. Igual seguía siendo muy molesto. Lo que decidieron después fue sacarle uno. Quedó más aliviado. El que le sacaron lo metieron en un vaso de formol y era mala sangre en serio, sangre coagulada, azul, oscura.

Así que iba todas las semanas a vaciar su único testículo. El tío desnudo, las piernas abiertas, rodeado de extraños, que le sacaban la mala sangre y él con todo eso puteaba, se volvía loco de bronca, de humillación, y se hacía más mala sangre. Era un círculo vicioso. Todo lo que salía, al instante volvía a entrar.

¡Salía la mala sangre!
¡Entraba la mala sangre!
¡Salía la mala sangre!
¡Entraba la mala sangre!
¡Salía la mala sangre!
¡Entraba!
¡Salía!
¡Entraba...!

PATRICIO
Olimpiadas.

Texto dicho a Eduardo y Federico.

¿Y qué?... ¡Yo era asmático y fumaba! (Instante de desconcierto). ¡Tres vueltas a la pista olímpica! Los otros que corrían conmigo eran profesionales, musculosa, shorcito con orejas, zapatillas Nike. Pibes que se dedicaban a eso. Yo técnica cero y topper blancas de lona. Suena el silbato. Empiezo a correr pero no talón planta punta. No, empiezo a correr para adelante como Forest Gump. Termina la primera vuelta. Voy primero. Es una sensación única, aunque sea por un momento, sentirse el número uno en algo. Nadie entiende nada. ¡Mirá el flaquito con patas de tero y escoliosis va primero! Un profe me grita: ¡Regulá! Pienso, si paro me muero. Sigo, sigo, sigo, sigo. Siento que se acerca uno, lo escucho cada vez más cerca. Me esfuerzo más y sigo. Sigo. Sigo. Cuando percibo que ya está a punto de

pasarme caigo desmayado. Me asfixié. Me quedé sin aire. Nunca supe quién ganó. Hasta que tuve conciencia el que iba primero era yo. ¡Mi cuerpo eligió desplomarse justo antes de presenciar su derrota!

EDUARDO
Un cuerpo... digno.

PATRICIO
Sí, muy digno.

FEDUARDO Y FEDERICO
Paralelas.

Los textos son dichos simultáneamente y dirigidos a distintas áreas del público.

EDUARDO
Mi fantasía es agarrar la alfombrita, esa planta carnívora que está cerrada. La tomo de acá, estiro de allá, y de a poco meto la nariz, luego el mentón, la frente, toda la cara adentro y contengo la respiración. Hago más fuerza todavía y de un empujón meto el cuello y me sumergo hasta los hombros. Sigo conteniendo la respiración. Abro los ojos, observo bien la cuevita aunque está muy oscuro y cuando ya no tengo más aire salgo tratando de que los dientes al cerrarse no me lastimen. Ya sé que si le arranco un diente, sale otro. Así que lo mejor siempre es limarlos. Y que no te agarre una carie. Debe ser por eso que el sillón del ginecólogo es parecido al del odontólogo.

FEDERICO
Me da asco y odio cuando alguien me habla muy cerca. Esa gente que es muy afectuosa, confianzuda. Pienso en lo que comió. En el olor. Le miro sus dientes. Por eso nunca voy a fiestas. El odio hace que se me inflamen las encías, eso es lo primero que pasa. La lengua se mueve adentro de la boca, los músculos de la cara se ponen tensos como la cuerda de un arco. Me muerdo el labio. Siento el gusto de la sangre. Me cebo. La sangre me la trago, no la escupo, no soy un puto, y ahí me doy cuenta que si pego con la derecha pego con la mano de la contradicción, con la izquierda pego y no tengo culpa pero la derecha es más fuerte. Me trago la sangre y entreno con la izquierda.

Acción 8. (Rudolf S.)

“Algo imprevisto sucedió camino a casa”. En la pantalla, vemos en primer plano a un hombre de unos cincuenta años, y a pie de imagen vemos que figura como: Dr. Máximo Segura. Médico Psiquiatra. “Rudolf estaba claramente psicótico, no cabe ninguna duda de que él tenía una psicosis afectiva: cuerpos fragmentados, imágenes distorsionadas, aislamiento social. No tengo ninguna duda de que cada una de sus producciones artísticas fueron parte o una expresión de su psicología delirante. Además, a mí me resulta francamente inaceptable considerar arte la obra de Rudolf. Yo creo que considerar arte

la obra de Rudolf es no poder diferenciar arte de alienación mental. Esto demuestra claramente el vacío y la decadencia de todos aquellos que se arrojan el derecho de considerar qué es arte y qué no es arte”.

En la pantalla se ve “Manifiesto 4”.

RUDOLF S. / EDUARDO

¿Qué les lleva a ustedes estar fisgoneando ahí detrás?

¿Qué me lleva a mí a estar fisgoneando aquí dentro?

Ese “detrás” o “dentro” ¿implica una postura ideológica?

¿Una ética?

¿Una política?

¿Se puede estar detrás y dentro al mismo tiempo?

¿Es posible?

¿Es posible ser la bella y la bestia al mismo tiempo?

¿Es posible?

Lo bestial tiene su belleza, claro que sí.

Y la belleza su bestialidad.

Lo confirma el avispero de cirujanos trabajando fulltime,

recortando grasas

estirando pliegues

emprolijando bultos

rellenando huecos

emparchando

inyectando

succionando

suturando el tiempo que pasa.

Intentando que en los cuerpos de arena no queden huellas.

Ninguna señal de que alguien ha transitado por esas playas

alguna vez

con sed y con hambre.

Triste época

en vez de sueños solo espejismos.

Espejitos de colores.

Y lo único que identifica a los vivos de los zombis

es la mirada.

La mirada es inmune a cualquier intento de manipulación.

No hay retoque que pueda con ella.

Ilusión. Desilusión. Ilusión. Desilusión.

Siempre se está navegando a dos aguas.

Nada es nunca del todo

excepto la muerte.

¿Será ese el origen de la melancolía?

FEDERICO

¿Cómo es?

¿Cómo es el dolor de un padre?

Lo veo titubear, dudar, pedir ayuda con la mirada.

No puede atarse los zapatos.

Se olvida de lo que estaba diciendo.

Observa con ojos de niño, de desconcierto total, como le tiemblan las manos.

Le cuesta afeitarse y no sangrar.

Se mira poco y nada en los espejos.

Puede quedarse largo rato quieto con los ojos cerrados, como si estuviera practicando.

Come poco. Duerme poco. Habla poco.

Dice: Ya viajé bastante.

Dice: Ya me esforcé demasiado.

Dice: Ya me divertí lo suficiente.

Lo miro y me doy cuenta de que no sé nada sobre su dolor.

Que la distancia entre nuestros cuerpos es infranqueable.

Que su piel, la de mi padre, es ajena. Amenazante.

Que nunca se está preparado para enfrentar la soledad del viaje.

Tomo el pañuelo y le limpio la boca.

Sonríe, como pidiéndome disculpas.

Quiero preguntarle cómo es, pero me quedo callado.

Acción N° 9 (Rudolf S.): “Hasta perder los límites”.

En la pantalla vemos la imagen de Eduardo, acostado sobre una cama, lleva puesto solo un slip. Primeros planos de su rostro. De su ojos. De partes de su cuerpo. A esa imagen se superpone la de un feto de varios meses visto desde una ecografía. El pequeñísimo cuerpo moviéndose epasmódicamente. Luego se ven las señales gráficas de un cardiograma. Y el sonido rítmico de un metrónomo. La imagen queda fija. Se escucha el metrónomo en escena.

En la pantalla se ven las siguientes frases. Van apareciendo de a una.

La iglesia dice: El cuerpo es una culpa.

La ciencia dice: El cuerpo es una máquina.

La publicidad dice: El cuerpo es un negocio.

PATRICIO

Yo pregunto... ¿el cuerpo es arte? (Toca el silbato).

EDUARDO, FEDERICO Y PATRICIO

A. Abdomen, antebrazo

B. Barriga, boca, brazo
 C. Cabeza, cadera, cara, cintura
 D. Dedos
 E. Empeine, entrepiernas
 F. Feto
 G. Genitales, grasa
 H. Hombro
 I. Ingle
 J. Jeta...
 K. Caca...
 L. Labio, lóbulo
 M. Mandíbula, mano, muslo
 N. Nariz, nalgas
 O. Oído, ojo, ombligo
 P. Panza, párpado, pecho, pelvis
 Q. Culo...
 R.... ¡Rudolf! (Silbato).

Negro.

En la pantalla se ve: El cuerpo dice: yo soy una fiesta. La frase en la pantalla permanece mientras el público vacía la sala.

FIN

DANIEL VERONESE

JORGE DUBATTI

Universidad Nacional de Buenos Aires

Daniel Veronese (Avellaneda, provincia de Buenos Aires, 1955) es teatrista⁵² de múltiples desempeños -dramaturgo, director, titiritero- y entrama en su escritura diferentes experiencias y saberes escénicos, que fue adquiriendo sobre una permanente tarea de investigación, descubrimiento e invención. Desde 1987 y durante más de diez años, Veronese integró como manipulador el Grupo de Titiriteros del Teatro General San Martín, donde se formó bajo la dirección de Ariel Bufano y Adelaida Mangani.

La investigación en el lenguaje de los títeres y los objetos abrió a Veronese una cantera poética incalculable. En los primeros años de la postdictadura Veronese tomó contacto con algunos grandes maestros internacionales, que ampliaron su campo de intereses. En la entrevista de 1993, Veronese recordó el impacto que provocaron en su concepción de la escena las presentaciones en Buenos Aires de Tadeusz Kantor (*Wielopole-Wielopole*, 1984, y *Que revienten los artistas*, 1987), el trabajo con Michael Meschke en el Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín (*El Príncipe de Homburgo*, 1988) y el *Festival Itinerante de la Marioneta Francesa* en 1988: obras de Philippe Genty (*Désirs Parade*), Dominique Houdart (*Le deuxième nuit*), Vélo Théâtre (*Apel d'air*). En una entrevista inédita hecha en 1993, Veronese afirma que: "Las conversaciones entre los titiriteros cambiaron a partir de eso. Vimos algo que no era lo mismo que hacíamos normalmente".

En 1989 Veronese creó el grupo de investigación teatral El Periférico de Objetos junto con Ana Alvarado, Emilio García Wehbi y Paula Nátoli, compañeros del equipo de titiriteros del San Martín. Con el Periférico -al que, poco después de su formación, se integró Román Lamas- Veronese estrenó diez espectáculos de relevante significación en la historia del nuevo teatro argentino: *Ubú Rey* (1990), *Variaciones sobre B...* (1991), *El hombre de arena* (1992), *Cámara Gesell* (1994), *Máquina Hamlet* (1995), *Circonegro* (1996), *Zoedipous* (1998), *M. M. B. Monteverdi Método Bélico* (2000), *El suicidio* (2002), *La última noche de la Humanidad* (2002) y *Manifiesto de niños* (2006, en gira europea, 2007 en Argentina).

En la mecánica grupal del Periférico de Objetos, Veronese fue modificando sus roles de participación: de manipulador-intérprete en *Ubú Rey* (el texto de Alfred Jarry adaptado y dirigido por Emilio García Wehbi) pasó a desempeñarse como autor y director (ya no manipulador) en *Variaciones sobre B...* (Versión libre de motivos y textos beckettianos), *El hombre de arena* (versión del cuento homónimo de E. T. A. Hoffmann, en colaboración con Emilio García Wehbi tanto en lo autoral como en lo directorial), *Cámara Gesell* (pieza original de

⁵² El vocablo "teatrista" se ha impuesto en el campo teatral argentino en los últimos veinte años: define al creador que no se limita a un rol teatral restrictivo (dramaturgia o dirección o actuación o escenografía, etc.) y suma en su actividad el manejo de todos o varios de los oficios del arte del espectáculo.

Veronese, adaptada y co-dirigida con García Wehbi), *Máquina Hamlet* (dramaturgia escénica a partir del texto de Heiner Müller, co-dirigida con Ana Alvarado y Emilio García Wehbi, con la participación del dramaturgista alemán Dieter Welke), *Circonegro* (pieza original de Veronese, co-dirigida con Ana Alvarado), *Zoedipous* (texto de Veronese, Alvarado y García Wehbi, con dirección compartida por los tres) y *M. M. Monteverdi Método Bélico* (texto del Periférico de Objetos y Gabriel Garrido, con dramaturgia de Dieter Welke). En *El suicidio* y *La última noche de la Humanidad* trabaja como co-director y co-dramaturgo junto a Ana Alvarado y Emilio García Wehbi.

En la producción literaria de Veronese, iniciada en 1990 con la pieza *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*, confluyen las categorías de dramaturgia de autor, de director y de grupo. Además de las ocho obras, de su autoría o coautoría, estrenadas con el Periférico, Veronese ha ido desplegando una amplia producción que suma más de veinte títulos.

Muchas de estas piezas fueron estrenadas gracias a la labor de diferentes directores. Omar Grasso llevó a escena *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* (Teatro San Martín, 1992). Rubén Szuchmacher reunió en un mismo programa -bajo el título de *Música rota*- dividido en tres partes las obras *Luz de mañana en un traje marrón*, *Luisa y Señoritas porteñas* (Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, 1994). *Años después*, Szuchmacher incluyó *Women's White Long Sleeve Sports Shirts* en el espectáculo *Reconstrucción del hecho* (Babilonia, 1997), junto a una obra de Rafael Spregelburd y un intermedio musical de Federico Zypce. Rubens Correa y Javier Margulis dirigieron *Del maravilloso mundo de los animales: Conversación nocturna* (Teatro San Martín, 1995) y Claudio Nadie *La terrible opresión de los gestos magnánimos* (Babilonia, 1997). Como directores, Cristina Banegas y Lorenzo Quinteros estrenaron, respectivamente, *Formas de hablar de las madres...* (Sala El Excéntrico de la 18, 1998) y *Equívoca fuga de señorita...* (Teatro El Doble, 1997). Alejandro Tantanian tuvo a su cargo el montaje de *Unos viajeros se mueren* (El Callejón de los Deseos, 1999). En los últimos años las puestas de textos de Veronese se han multiplicado, especialmente en las provincias. Pero es el mismo Veronese quien ha puesto en escena sus propias obras, así como piezas de otros autores. Catorce de las primeras obras de Veronese fueron recogidas en el volumen *Cuerpo de prueba*. Previamente se habían publicado *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* y *Del maravilloso mundo de los animales: Los corderos* en un tomo, y *Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie*. La producción de Veronese posterior a *Cuerpo de prueba* fue reunida en *La deriva*. Véase al respecto la Bibliografía detallada al final de este estudio. Los textos dramáticos de Veronese han sido traducidos al francés, alemán, italiano y portugués. Varias de sus obras han sido editadas y estrenadas en Francia.

Por otra parte, la producción de Veronese es reconocida internacionalmente. El mapa de la presencia argentina en la "globalización teatral real"⁵³ demuestra que el Periférico de

53 Véase sobre este tema nuestro artículo "Buenos Aires, la globalización y el teatro del mundo", Cuadernos de Historia y Teoría Teatral (Universidad de Buenos Aires), n. 3, marzo de 2000, pp. 5-20.

Objetos es una de las compañías nacionales que más ha viajado por el mundo con sus espectáculos.

Ha participado en el I Festival de Teatro Off de Montevideo (Uruguay, 1991), Festival Internacional de Teatro de Londrina (Brasil, 1992 y 1996) y de Campinas (Brasil, 1992), Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (España, 1993 y 1997), Festival de Títeres para Adultos de Estocolmo (Suecia, 1993), Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (Colombia, 1994), Jornadas de Cultura Argentina en México (1994), Festival Internacional Porto Alegre Em Cena (Brasil, 1995 y 1996), Muestra Internacional de Teatro de Montevideo (Uruguay, 1996), Jornadas de Cultura Argentina en Santiago de Chile (1996), Mostra Mercosul Cultural de San Pablo (Brasil, 1996), Internationales Sommertheatre Festival (Hamburgo, Alemania, 1996), International Puppet Theatre Festival (New York, 1996), Festival Internacional de Teatro de Caracas (Venezuela, 1997), Festival de Otoño de Roma (Italia, 1997), Festival de Bayonna (Francia, 1997), Festival de Otoño de Madrid (España, 1997), Kunsten Arts Festival de Bruselas (1998), Festival de Strasburgo (Francia, 1998), Teatro La Bastilla (París, 1998), Festival de Belo Horizonte (Brasil, 1998), Festival Internacional Cervantino (México, 1998), Festival de Porto (Portugal, 1999), Festival Culturgest de Lisboa (Portugal, 1999), Festival de las Américas en Montréal (Canadá, 1999), Festival de Avignon (Francia, 1999) y Festival de Basel (Suiza, 1999), entre muchos. Otro signo de la "internacionalización" del Periférico puede hallarse en el hecho de que la producción de su espectáculo *Monteverdi Método Bélico* pertenece al Kunsten Arts Festival de Bruselas y que esta pieza fue estrenada antes en Europa que en nuestro país. En los últimos años, Veronese ha presentado otros espectáculos bajo su dirección (*La muerte de Marguerite Duras*, *Mujeres soñaron caballos*) en diversos escenarios internacionales.

Téngase en cuenta, además, que Veronese se desempeñó desde 1998 hasta 2005 como integrante del Comité de Selección Artística del Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA).

La trayectoria del autor lo ha ubicado hoy en una posición diversa respecto de sus primeras experiencias como dramaturgo. Veronese es consciente de los cambios que ha incorporado en el devenir de sus prácticas de escritura. Tal como nos lo señaló en una entrevista reciente, hoy concibe su dramaturgia en función de la dirección y la puesta en escena propias, desde el trabajo directo con los actores y sus poéticas en coordenadas espacio-temporales concretas, una visión que ni sospechaba hacia 1990, él afirma escribir ahora solamente "lo que tiene un pie en el escenario"⁵⁴.

Esta idea de reescritura proto-escénica -en los ensayos- de la dramaturgia preescénica, parece ya afianzarse en 1997 con el título que Veronese elige para la compilación de sus textos: "cuerpo de prueba" quiere significar "conjunto de textos para probar en la escena", y "probar" implica la idea de modificar, derivar, descartar, reescribir, componer texto nuevo. "Cuerpo de prueba" instala el concepto de una dramaturgia viva, abierta, no cristalizada, en

54 Entrevista con Daniel Veronese realizada por el autor de esta introducción en marzo de 2005.

permanente transformación, integrada a la actividad escénica como componente de un devenir constante.

DRAMATURGIA(S): DIVERSOS TIPOS DE TEXTOS DRAMATÚRGICOS

Veronese escribe varias de sus primeras obras como textos pre-escénicos, es decir, a priori de la experiencia de dirección y puesta en escena. Trabaja entonces con una dramaturgia de autor, de escritorio. A esta modalidad de relación entre texto y escena responden seis piezas: *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* (1990), la primera y la segunda parte de *Del maravilloso mundo de los animales: Los corderos* y *Conversación nocturna* (ambas de 1992), *Luz de mañana en un traje marrón*, *Luisa* y *Señoritas porteñas* (las tres escritas en 1993). Las seis obras son resultado de escritura individual, en soledad, sin intervención de equipo teatral, de acuerdo con el modelo de escritura “literaria” aprendido en los talleres de Kartun y Cossa.

Sin embargo, dentro de El Periférico de Objetos Veronese escribe directamente sobre la escena, en colaboración con el grupo, esto prefigura y sienta germinalmente las bases de su concepto actual de dramaturgia de dirección. Así surgen *Variaciones sobre B...* (1991), *El hombre de arena* (coautoría con Emilio García Wehbi, 1992) y especialmente la técnica mixta de dramaturgia de autor y de director que está en la génesis de *Cámara Gesell* (1993-1994). Esta puntualización cronológica demuestra que en Veronese conviven, desde 1991, es decir prácticamente desde el primer momento, diferentes conceptos y prácticas de la escritura dramática.

Veronese radicalizará su vínculo con la escritura escénica con textos como el de *El líquido táctil* (estrenado en 1997 en el Teatro Nacional Cervantes), surgido del trabajo de improvisación con los actores desde noviembre de 1996 hasta agosto de 1997. Veronese señaló en una entrevista con la investigadora Silvana Hernández:

“Partimos de nada, de ver qué hacíamos. Yo tenía tres actores. Había visto *Del chiflete que se filtra*, por los chicos del Grupo de Teatro Doméstico (Beatriz Catani, Alfredo Martín y Federico León) y me había gustado mucho el trabajo de ellos. Empecé entonces a ver qué hacía con ellos, qué hacíamos juntos. Tenía ideas de trabajar algo con un perro y no sabíamos bien cómo... En varias obras trabajé con animales; me interesa esto. No creo tener una razón muy precisa. En su momento el Teatro Nacional Cervantes me ofreció la producción para hacer algo en la Sala Orestes Caviglia. Yo les propuse esto, un trabajo de experimentación con estos chicos, y la gente del Teatro Cervantes aceptó⁵⁵.

En *El líquido táctil* no hay texto pre-escénico, solo un conjunto de estímulos y núcleos de trabajo a desarrollar en el proceso de ensayos: hay por lo tanto texto proto-escénico (escrito en, con y durante los ensayos), texto escénico (el texto dramático que se manifiesta en

55 Entrevista con Daniel Veronese realizada por Silvana Hernández (CIHTT) para un trabajo de investigación en curso sobre la poética de *El líquido táctil*.

el texto espectacular) y texto post-escénico (resultado de la notación a posteriori del texto escénico). Concepción que, como señalamos arriba, ya está afirmada en la elección del título “cuerpo de prueba” (1997) y será acentuada en la compilación del 2000 como “la deriva”, esto es, los textos como resultado del devenir del proceso escénico.

Bibliografía:

- Veronese, Daniel, 1993, *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella, Del maravilloso mundo de los animales: Los corderos*, Buenos Aires, Teatro/Celcit, Col. Dramática Latinoamericana 2. Prólogo de Mauricio Kartun, pp. 4-5.
- 1994, *Cámara Gesell*, primera versión, fotocopia cedida por el autor.
- 1995a, *Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie*, Buenos Aires, Ediciones Florida Blanca.
- 1995b, “A propósito de *Música rota y Máquina Hamlet*” (metatexto), fotocopia cedida por el autor.
- 1995c, “Sobre *Conversación nocturna* para el Teatro Municipal General San Martín” (metatexto), fotocopia cedida por el autor.
- 1997, *Cuerpo de prueba*, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas y Oficina de Publicaciones del CBC. Contiene las obras *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella, Del maravilloso mundo de los animales: Los corderos* y *Conversación nocturna, Luz de mañana en un traje marrón, Luisa, Señoritas porteñas, Cámara Gesell, Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie, Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho, Unos viajeros se mueren, La terrible opresión de los gestos magnánimos, Circonegro, Women’s White Long Sleeve Sport Shirts y Ring-side*.
- 2000a, *La Deriva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora. Contiene las obras *XYZ, El líquido táctil, Eclipse de auto en camino, Sueño de gato, La noche devora a sus hijos, Mujeres soñaron caballos* y el metatexto “Automandamientos”.
- 2000b, “En la mañana”, en AAVV., Teatro argentino, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- 2003, *Ring-side*, en AAVV., *Nuevo teatro argentino*, de varios autores, compilación y prólogo de J. Dubatti, Buenos Aires, Interzona.

Dramaturgia:

- 1990: *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*.
- 1991: *Variaciones sobre B...*
- 1992: *Del maravilloso mundo de los animales: Los corderos. El hombre de arena* (coautoría con Emilio García Wehbi) *Del maravilloso mundo de los animales: Conversación nocturna*.
- 1993: *Luz de mañana en un traje marrón Luisa Señoritas porteñas Breve vida En la mañana* (pieza radiofónica) *Cámara Gesell*.
- 1994: *Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie, Equívoca fuga de señorita, apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho*.
- 1995: *Unos viajeros se mueren La terrible opresión de los gestos magnánimos*.
- 1996: *Circonegro, Women’s White Long Sleeve Sports Shirts Ring-side*.

- 1997: *XYZ, El líquido táctil*.
 1998: *Zoedipous* (coautoría con Ana Alvarado y Emilio García Wehbi) *Eclipse de un auto en camino, Sueño de gato*.
 1999: *La noche devora a sus hijos, Mujeres soñaron caballos*.
 2000: *Monteverdi Método Bélico* (coautoría con Ana Alvarado y Emilio García Wehbi).
 2001: *Open House*.
 2002: *El suicidio. Apócrifo 1* (coautoría con Ana Alvarado), *La última noche de la Humanidad* (coautoría con Ana Alvarado y Emilio García Wehbi a partir del texto de Karl Kraus).
 2003: *La forma que se despliega*.
 2004: *Un hombre que se ahoga* (dramaturgia a partir de Tres Hermanas de Anton Chéjov).
 2006: *Espía a una mujer que se mata* (dramaturgia a partir de El Tío Vania de Anton Chéjov). *Manifiesto de niños* (con el Periférico de Objetos).
 2007: *Teatro para pájaros*.

Dirección (solo se detalla el nombre del autor cuando los textos no pertenecen a Veronese):

- 1991: *Variaciones sobre B...*
 1992: *El hombre de arena*.
 1993: *Cámara Gesell*.
 1994: *Breve vida*.
 1995: *Máquina Hamlet*.
 1996: *Circoneuro*.
 1997: *El líquido táctil*.
 1998: *Zoedipous*.
 2000: *Monteverdi Método Bélico; La muerte de Marguerite Duras* de Eduardo Pavlovsky.
 2001: *Mujeres soñaron caballos; Open House*.
 2002: *El Suicidio. Apócrifo 1; Dramas Breves 2* de Philippe Minyana.
 2003: *La forma que se despliega*.
 2004: *Un hombre que se ahoga* (versión de Tres Hermanas de Anton Chejov); *La niña fría de Marius von Mayenburg; Minyana sobre Francia*, dirección de textos de Philippe Minyana.
 2005: *El método Grönholm* de Jordi Galcerán.
 2006: *Espía a una mujer que se mata*.
 2007: *El túnel*, versión de la novela de Ernesto Sábato (España); *Mujeres soñaron caballos* (nueva versión, España); *Manifiesto de niños* (con el Periférico de Objetos); *Teatro para pájaros*.
 2008: *Gorda de Neil Labute; La noche canta sus canciones* de Jon Fosse.
Actualmente (2008) Veronese trabaja sobre versiones de textos de Henrik Ibsen (*Una casa de muñecas* y *Hedda Gabler*).

Premios y distinciones:

- 1991: Mención especial Concurso Rioplatense de Dramaturgia Alberto Candéu para *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*; Premio Arlequín ACITA (Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de la Argentina) a El Periférico de Objetos por *Variaciones sobre*

- B...
- 1992: Subsidio Anual a la Creación Teatral 1992, otorgado por la Fundación Antorchas, para la realización de *El hombre de arena*; Premio Leónidas Barletta Mejor Obra Dramática (FUNCUN, Fundación Cultural Universitaria) para *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*; Mención Especial del Premio María Guerrero para Nuevas Tendencias Escénicas por *El hombre de arena*; Primer Premio Concurso de Dramaturgia Fondo Nacional de las Artes Bienio 1991-92, Rubro Teatro para Adultos, para *Del maravilloso mundo de los animales: Los corderos*; Terna Mejor Obra Dramática Premio María Guerrero para *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*.
 1993: Tercer Premio Concurso Nacional de Obras Radioteatrales del Instituto Goethe y Radio Clásica, para *En la mañana*; Premio Leónidas Barletta Fundación Cultural Universitaria, para El Periférico de Objetos como Mejor Grupo de Nuevas Tendencias Escénicas; Primer Premio del I Concurso Iberoamericano de Textos Teatrales Hacia una Nueva Dramaturgia, CELCIT, para *Del maravilloso mundo de los animales: Conversación nocturna*; Primer Premio Concurso Patagónico de Escritores, para *Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie*; Mención, en el mismo concurso, para *Del maravilloso mundo de los animales: Conversación nocturna*; Premio Ollantay Experimentación y Nuevos Aportes para El Periférico de Objetos.
 1994: Beca Nacional Fondo Nacional de las Artes en la especialidad Teatro; Terna Premio María Guerrero Mejor Autor de Obra Dramática por *Cámara Gesell*.
 1995: Mención Especial Premio Pepino El 88 al Periférico de Objetos por *Cámara Gesell*; Premio ACE (Asociación Cronistas del Espectáculo) por *Cámara Gesell*.
 1996: Mención Especial Premio María Guerrero por *Máquina Hamlet*; Premio ACE por *Máquina Hamlet*; Mención Fondo Nacional de las Artes por *La terrible opresión de los gestos magnánimos*.
 1997: Segundo Premio Nacional de Drama, Tragedia y Teatro Histórico Producción 1992/95 para *Del maravilloso mundo de los animales: Conversación nocturna*; Beca Antorchas; Premio Teatro XXI por *Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie*.
 1998: Primer Premio Municipal de Dramaturgia, por *Del maravilloso mundo de los animales: Los corderos*; Terna Premio Municipal Directores de Escena.
 1999: Premio Dirección Teatro del Mundo (UBA) por *Zoedipous*; Distinción Especial Premios ACE para el Periférico de Objetos por sus diez años de trayectoria.
 2000: Subsidio de la Fundación Antorchas, Generación Intermedia, para *La muerte de Marguerite Duras*; Primer Premio Nacional de Teatro por *Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie*.
 2001: Premio Teatro del Mundo (UBA) Dramaturgia por *Monteverdi Método Bélico*; Mención Especial Premios Konex al Periférico de Objetos.
 2002: Premio ACE Mejor Director, por *Mujeres soñaron caballos*.
 2004: Premio Konex de Platino Teatro Quinquenio 1999-2003.

LÍQUIDO TÁCTIL

DANIEL VERONESE

PERSONAJES: M (2) / F (1):

MICHAEL EXPÓSITO

PETER EXPÓSITO

NINA HAGĒKEN

1

NINA HAGĒKEN

Michael... El vocablo-raíz Kuan (perro), ¿de dónde viene?

EXPÓSITO 1

No sé.

EXPÓSITO 2

Yo tampoco.

NINA HAGĒKEN

Se presume que fue usado por tribus muy primitivas. Kuan... Kuan... Kuan... Seguramente así llamó el primer hombre al primer perro, ¿no?

EXPÓSITO 2

Puede ser.

NINA HAGĒKEN

Y aparece también en el indoeuropeo Kwon... Kwon... Kwon... (Pausa) Escuchen esto: "Perros de los montes del Cárpatos". La cordillera separa Polonia de Checoslovaquia como una madre a sus cachorros, para que no se mordisqueen. ¿Estuvieron por ahí?

EXPÓSITO 1

No.

EXPÓSITO 2

Tampoco.

NINA HAGĒKEN

No. Yo ya lo sabía.

EXPÓSITO 1

Y para qué preguntas si lo sabías.

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

NINA HAGĒKEN

Lo que ocurre es que esto me recuerda que en numerosas lenguas afroasiáticas también se encuentra el vocablo-raíz Kuan pero como Kjn, casi imposible de pronunciar: K... J... N... O como Kano, Kans, Keng o Kunano, significando siempre perro, perra o ideas afines como lobo, loba o perro salvaje, perra salvaje.

EXPÓSITO 1

¿Y eso?

NINA HAGĒKEN

Es información verdadera. La saqué de un matutino de gran tirada. Ese, sí. Y cuando saltamos a América nos encontramos con antiguas lenguas indígenas en donde Kuen quiere decir zorro y Kuan perro. Las similitudes aparecen también en turco antiguo Kencia, perra. En mongol Keni, perro salvaje. En vasco Koin, significa perros, en chino arcaico Khiwan, también perro. (Larga Pausa) Bueno, y en castellano. (Pausa) ¿Cómo se denomina al perro?

EXPÓSITO 2

(Larga pausa) Can.

NINA HAGĒKEN

Can, sí. ¿Entonces? (Pausa) No van a decirme que la palabra Can no se parece de manera llamativa a Kuan. Can, Kuan... Can, Kuan...

EXPÓSITO 2

Sí, en realidad sí.

NINA HAGĒKEN

(A Expósito 2) Lo que pasa es que para tu hermano es difícil aceptar que las lenguas con las que Shakespeare, Molière o Chéjov escribieron sus obras descendan todas de un mismo dialecto, dialecto que ya utilizaba el hombre primitivo. En cambio yo desde muy chica vivo atormentada por una pregunta: Cómo se acercó, en la antigüedad me refiero, el primer perro al primer hombre, es decir, con qué vocablo llamó ese hombre al primer can, ¿Kuan... Kuon... Kuen... Kjn... Kjn...?

2

NINA HAGĒKEN

(A público) Buenas noches, antes que nada, para quien nunca me vió, yo fui una actriz de teatro muy nombrada en otros tiempos: la gran Nina HagĒken. "Nina" no es mi verdadero nombre, es un apodo de la crítica. Es que durante toda mi carrera solo interpreté personajes rusos. La charla de recién se debió a que tenemos un nuevo perro en la casa: Titán Titanovich. Sí. Lo recogimos de la calle, impulsivamente dice mi marido. Es el que

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

está más cerca. Peter Expósito. Un apasionado del teatro. ¿Un recuerdo? Bueno, cuando nos casamos él me dijo, textualmente: Nina, dejá la escena por mí. Abandoná tu carrera. Sé una estrella pero aquí, en casa, solo para mí. Yo a cambio te daré a ti... -me hablaba de tú porque así se hablaba en las obras de teatro argentino que él leía en ese momento y le parecía más romántico. Te daré a ti la luz que merezcas... Nunca ocurrió. Lo de la luz. (Pausa) Michael es el que se encuentra a su lado. Michael es un poco más tímido, pero... no se puede negar que son hermanos, ¿no? Son idénticos. (Pausa) La cuestión es que en aquellos días en que habíamos recogido a Titán, Michael había venido a visitarnos y sabiendo de nuestros gustos nos había traído presentes. A ver... (Desenvuelve un perro de peluche. Se lo pone entre sus piernas) Es muy bonito. Bueno sucede que a mí me encantan los animales. Y conociendo el problema de Peter -la adicción al tabaco- a él le trajo un medicamento o un líquido que supuestamente curaría el tabaquismo...

EXPÓSITO 1

(Desenvolviendo una botella que contiene un líquido rojo) Sí, un líquido que supuestamente curaría el tabaquismo, pero por favor, no me traten como un enfermo. No es para tanto. Todo el mundo fuma.

NINA HAGËKEN

Expósito, no te pongas a la defensiva. Interesate por lo menos en el producto.

EXPÓSITO 1

No estoy a la defensiva. (A Expósito 2) ¿De dónde sacaste eso?

EXPÓSITO 2

¿Qué te parece? Es muy fino. (Pausa) Es un líquido para poder dejar de fumar.

EXPÓSITO 1

¿Es inyectable? (Intenta prender un cigarrillo).

EXPÓSITO 2

Te vi. Lo ibas a prender. No deberías fumar tanto. (A Nina) Hay una obra de teatro que él me dió para leer: "Sobre el daño que hace el tabaco". Autor ruso. Un solo personaje.

EXPÓSITO 1

Sí, el monólogo de Chéjov.

EXPÓSITO 2

Eso, Chéjov. Tendrías que leerla. Es muy aleccionadora sobre el tema del tabaco.

NINA HAGËKEN

Hacele caso a tu hermano.

EXPÓSITO 1

Pero se nota que no la leyó, si en esa obra el personaje habla de otra cosa, de su familia que lo maltrata, su mujer, su... su vida atormentada... (Intentan darle el líquido) Pero que cómico es todo esto. En realidad no volví a fumar. Mirá... Michael... Está apagado. Es que necesito tener algo entre los dedos. Estoy un poco nervioso, eso es todo.

NINA HAGËKEN

Si alguien necesita un cigarrillo, Expósito, es porque en algún momento adquirió el vicio de fumar. El cigarrillo es una necesidad artificial, de eso no hay duda.

EXPÓSITO 1

Vos tenés que entender, Nina, que tener un perro en la casa también puede ser una necesidad artificial.

NINA HAGËKEN

(A Expósito 2) Ayer por la tardecita estábamos caminando por la plaza, cuando apareció un perro, ¿qué hizo, el cachorro, con toda naturalidad?: se paró moviendo la colita frente a mí. Pedía un poco de afecto.

EXPÓSITO 1

Sí, pero en cambio a mí, que la tenía tomada de la cintura a ella, me empezó a gruñir.

NINA HAGËKEN

Desde el principio le pusiste mala cara.

EXPÓSITO 1

No hice nada, lo juro. Traté de que se me viera tranquilo. De no segregarse adrenalina. Pero me vino gruñendo desde ahí hasta que se metió en el galponcito. Ahora ahí lo tenemos a Titán Titanovich y ni podemos...

NINA HAGËKEN

(A Expósito 2) Con Blanquito también tuvo problemas.

EXPÓSITO 2

¿Blanquito era el anterior?

NINA HAGËKEN

Sí. Blanquito hace unas semanas apareció colgado de una soga. Él dice que el perro estaba solo, parado en una silla, jugando con una soga que colgaba del techo y...

EXPÓSITO 1

Nina, reconocí que era Blanquito el que tenía reacciones agresivas conmigo, yo lo traté con mucho cariño, como traté a cada animal que entró en esta casa.

NINA HAGËKEN

¿Ah, sí? ¿Y con Poncho que pasó entonces?

EXPÓSITO 2

(Larga pausa) ¿Poncho era el anterior a Blanquito?

NINA HAGËKEN

Sí, Poncho estaba en la vereda jugando, frente al garaje. Tu hermano saca el coche marcha atrás, sin mirar por el espejito.

EXPÓSITO 1

Bueno, no había mucha luz, y tenía roto el espejito de la puerta...

NINA HAGËKEN

¿Y con Ringo? (A Expósito 2) Ringo era un perro muy seguro de sí mismo que gustaba de caminar por las cornisas.

EXPÓSITO 1

Y claro, le gustaba caminar por las cornisas, era lógico que un buen día...

NINA HAGËKEN

¿Y con Aristóteles, con Rinti, con Albert, con Sultán, con Pelito, con Sansón, con Pochito, con Brusco...? (Viñeta exagerada y onírica sobre la muerte de los perros. Lucha hocico a hocico).

EXPÓSITO 1

Bueno tampoco tenés por qué enumerar ahora todos los perros que pasaron por esta casa.

NINA HAGËKEN

¿Y yo? ¿Toda la vida voy a tener que privarme de tener un perro? Vos sabés muy bien como me encantan los animales.

3

NINA HAGËKEN

(A Expósito 2) ¿Te gusta bailar? No lo sabía.

EXPÓSITO 1

Mi hermano es una persona con mucha sensibilidad en los pies y en las manos. Yo en cambio pude desarrollar también una sensibilidad maravillosa, pero más en el cuero cabelludo. Michael.

Expósito 2 baila.

Michael sufrió mucho cuando nos separaron. A él lo mandaron a Córdoba. Michael contale por qué te mandaron a Córdoba. (Pausa) Contale lo de tu problemita. (Pausa) Dale, no tengas vergüenza. Si eso ya pasó.

EXPÓSITO 2

Porque tenía una especie de ronquidito en los bronquios.

NINA HAGËKEN

Pobrecito.

EXPÓSITO 1

Pero a mí peor. A mí me mandaron a Goya. Porque una vez, así al pasar, dije que me gustaba tirar piedras al río.

Se abrazan conmovidos por el recuerdo.

Por suerte... ahora... juntos otra vez.

Preparan los detalles de su número: los Xilomano-Xilofón. Expósito 2 falla en la ejecución.

EXPÓSITO 1

¿Qué te pasa?

EXPÓSITO 2

Expósito, en Córdoba, en estos años que estuvimos separados estuve pensando en la posibilidad de, alguna vez, también incursionar en el cine.

EXPÓSITO 1

¿Qué decís?

EXPÓSITO 2

No sé a vos qué te parece...

EXPÓSITO 1

¿Cómo me decís eso, Expósito? ¿Y el teatro independiente? ¿Y las cooperativas? Si ser actores de teatro siempre fue nuestro orgullo.

EXPÓSITO 2

Bueno yo no digo abandonar el teatro...

EXPÓSITO 1

Es que no son actividades compatibles ¿Y los textos? ¿Y Shakespeare... y Molière... y Chéjov? Esos textos, Expósito. Chejov muere en la moviola. Claro, quiero decir que nunca funcionó una obra suya filmada.

NINA HAGĚKEN

(A público) Mi esposo quedó muy traumatizado con el cine cuando de adolescente le obligaron a ver una película impresionante sobre una matanza de aves de corral, con un muchacho sicótico que las perseguía con un hacha. A partir de ese suceso no volvió a pisar una sala y elaboró una teoría dramática bastante fastidiosa e incoherente que, en ciertas ocasiones, intenta explicar. (Pausa) El de Michael, en cambio, es un espíritu menos conservador, más abierto a las nuevas experiencias artísticas. (A Expósito 2) ¿Sabías Michael que en algunas culturas orientales muy ortodoxas, en donde los canes tienen mucha importancia, mucha incidencia en cuestiones sociales, regalar un perro de peluche es tomado como un intento de seducción?

EXPÓSITO 2

(Pausa) No, no lo sabía.

4

NINA HAGĚKEN

A propósito, ¿sabés como se enamoró tu hermano de mí? En la época esa en la que hacía en teatro La Dama del Perrito de Chéjov. Era un espectáculo extraordinario, pero como era un poquito largo me veía forzada a hacer un intervalo. Bueno, resulta que en ese intervalo subía al escenario un joven que, aprovechando el éxito que yo tenía con la obra, hacía un número con su perro. Era... cómo llamarlo... Expósito.

EXPÓSITO 1

Una interesante experiencia visual.

NINA HAGĚKEN

Una interesante experiencia visual. Muy renovador para la época.

EXPÓSITO 2

¿Y cómo era?

NINA HAGĚKEN

¿El número? (Mira a Expósito 1) Bueno...

EXPÓSITO 1

No. Por favor. Contáselo ahora. Ya te dije que...

NINA HAGĚKEN

Se colocaba con su perro detrás de un cortinado de papel traslúcido -papel manteca se llamaba en esa época, no sé ahora- bueno, e iluminados con enormes focos realizaban esos característicos gestos de viejas actrices de cine amaneradas, ¿eh?, doblándose sobre sí, ¿te ubicás?, contorneándose sobre su propio eje; empleando la vieja técnica de los pulichinellas...

EXPÓSITO 1

Polichinellas.

NINA HAGĚKEN

Polichinellas o como se llamen. Él, creo, que venía de Ucrania o...

EXPÓSITO 1

Bulgaria, era búlgaro.

NINA HAGĚKEN

Bulgaria, sí, no recuerdo bien, pero el perro era...

EXPÓSITO 1

Italiano. Era italiano, seguro.

NINA HAGĚKEN

Italiano, eso sí. Spinone Italiano. Robusto, firme, de huesos grandes. Hombros anchos. Mandíbula firme. Entre los dos llegaban a veces a encontrar unas posiciones que realmente... Una experiencia extraordinaria.

EXPÓSITO 1

Sí. Una experiencia extraordinaria y sobretodo novedosa.

NINA HAGĚKEN

Sí. Lo cierto es que, hay que decirlo, como toda experiencia novedosa, ¿no?...

EXPÓSITO 1

No funcionaba con cualquier tipo de público, eso querés decir.

NINA HAGĚKEN

No. No funcionaba con cualquier tipo de público, no. (Pausa. Sonríe) Pero... el muchacho con su perro...

EXPÓSITO 1

¿El muchacho con su perro... qué?

NINA HAGĚKEN

¿Qué?

EXPÓSITO 1

Te causa tanta gracia recordar algo.

NINA HAGËKEN

A vos también.

EXPÓSITO 1

(Gritándole) ¿Pero qué es lo gracioso para vos?

NINA HAGËKEN

Perdoname. No sabía que...

EXPÓSITO 1

No, perdoname vos.

Nina le habla al oído a Expósito 2. Rien en complicidad.

Era bueno en lo suyo, por la forma que lo contás.

NINA HAGËKEN

En lo suyo él, y su perro por supuesto, eran inmejorables.

EXPÓSITO 1

Ajá, y decime... ¿el muchacho también era muy corpulento?

NINA HAGËKEN

No. Si sabés que no. (A Expósito 2) Me pregunta para que te enteres vos. Su cuerpo era muy pequeño, hay que reconocerlo. Y sus manos increíblemente chicas. Las manos de hombre más pequeñas que vi en mi vida.

EXPÓSITO 1

Manos femeninas querés decir.

NINA HAGËKEN

(Visiblemente enojada) Pero qué tontería. A ver si me entendés de una buena vez: Quise decir pequeñas, pero varoniles. (Pausa. Le habla al oído a Expósito 2) Me sonrió cuando lo recuerdo porque... En realidad era un poco entrometido. Siempre decía: querría estar a su lado toda la vida, Nina Hagëken. Le gustaba que lo llame delante de todo el mundo "mi querido, mi querido". Y me miraba a los ojos de un modo franco y viril, como si de pronto, por mi presencia, una masculinidad adormecida despertara en sus entrañas... en su cuerpo... ¿no? (Se para en seco. Pausa. Va a prender un cigarrillo) Bueno, veo que ahora

ni puedo hablar de mis cosas... (Comienza a pasearse por detrás de ellos) ¿Entonces? ¿Qué pasa? (Su malestar crece hasta convertirse en furia. Maldice. Patea la escenografía. Rompe parte de la pared de un puntapie. Arroja el cenicero al piso. Pausa. Se saca los zapatos. Se recuesta en el piso y comienza a realizar ejercicios de respiración para calmarse).

5

EXPÓSITO 2

Sabías que en Estados Unidos los actores de cine ya no pueden ser obligados a fumar si el papel no lo pide. Antes había arreglos entre las compañías tabacaleras y las productoras, entonces los personajes fumaban siempre, sin justificación. Ahora parece que eso se terminó. Claro. ¿A qué se asocia el cigarrillo? Al sexo, al glamour, al poder. ¿Entendés? Entonces el problema que van a tener los directores ahora es cómo presentar estas emociones emparentadas con el placer sin utilizar el cigarrillo.

EXPÓSITO 1

Mirá vos. Yo creo que, de alguna manera, es un avance para el gremio. (Pausa) ¿El líquido ese que trajiste es inyectable?

EXPÓSITO 2

No. Vía oral. Es muy simple: Hay que batir el envase durante unos minutos. Luego hay que llenar al ras esa cuchara sopera que viene adherida al envase y hacérsela tomar al enfermo de tabaquismo. Cuidado. El enfermo no debería ser conciente de que lo está tomando. Se aconseja, entonces, la hora nocturna.

EXPÓSITO 1

Durante la noche.

EXPÓSITO 2

Claro, la noche. Dárselo mientras duerme. ¿Qué va a pasar? Inmediatamente se le produce una revolución estomacal acompañada de vómitos rojos. El vómito rojo será interpretado por el fumador...

EXPÓSITO 1

¿Sangre?

EXPÓSITO 2

No, ahí está el secreto del producto. No es sangre. Lo que va a vomitar es el líquido mismo. Él se despierta vomitando, vomita la sábana, la mesita de luz, la almohada, todo lleno de rojo. ¿Qué va a pensar? Esto es sangre, es una secreción sanguinolenta proveniente de alguna seria herida interna que tengo... Estoy fumando mucho. Entonces el temor a que estas incómodas convulsiones nocturnas se repitan irá paulatinamente actuando en forma negativa en su conciencia hasta la eliminación total del vicio.

Nina respira profundamente. Pausa.

EXPÓSITO 1

(Abandona su cigarrillo. Pausa. Toma otro cigarrillo. Intenta arrojarlo al aire y tomarlo con los labios) En Goya jugaba a mantener un bibliorato sobre la cabeza.

EXPÓSITO 2

¿Un bibliorato?

EXPÓSITO 1

Son libros comerciales. Grandes así, y pesados. Con mis amigos caminábamos alrededor de la mesa del comedor con el libro sobre la cabeza. Después, una vez que lo dominamos, empezamos a caminar más rápido o en puntas de pie. Y en los carnavales nos íbamos a la ribera. (Pausa) En realidad me vino bien porque me sirvió para caminar derecho de adulto.

EXPÓSITO 2

Yo, en un carnaval, cuando vivía en la casa de Córdoba, estaba jugando con unos primos en el patio y por la pared que daba a la casa de la vecina...

EXPÓSITO 1

La medianera.

EXPÓSITO 2

Sí, la medianera, se asoma una careta. Obviamente la sostenía la vecina con un palo desde el otro lado para que no se cayera. La careta cae del lado nuestro. Era una careta de pollo.

EXPÓSITO 1

¿Y?

EXPÓSITO 2

En esos días esa mujer que te conté, a la que me obligaban a llamar abuela, me regaló un pollito de color azul. Les inyectaban algo para que tomaran color y los vendían. Y después se les iba. Bueno, al principio muy simpático el pollito corría por la casa. Pero cuando empezó a crecer se convirtió en un pollo crecido. La abuela entonces me dijo: Michael, ¿por qué no le hacés una jaula a ese pobre animal? Yo era muy chiquito y le obedecí enseguida. Le fabriqué una que le quedó un poco chiquita al animal. Se la pinté también. Bueno, el pobre pollo no podía ni caminar en su jaula. Lo único que hacía todo el santo día era comer. Resultado: engordó tanto que llegó a no poder darse vuelta. Quedó de costado. (Pausa) Un día, la abuela me dice, en voz alta, frente a la jaula: Michael, ¿sabés que voy a hacer mañana? No, abu, ¿qué vas a hacer? Me voy a levantar temprano y le voy a cortar el pescuezo a tu pollo. ¿Cómo? Que le voy a cortar el pescuezo a ese pollo de mierda y no se habla más.

EXPÓSITO 1

(Larga pausa) Sería para comérselo. (Pausa) Por lo general la gente los mata para comérselos.

EXPÓSITO 2

Pero el pollo estaba ahí, el pollo escuchó todo.

Nina respira profundamente. Pausa.

Esa noche no pude dormir. Me levanté a la madrugada para hacerme un mate cosido. Prendí la luz de la cocina. Salgo al patio y lo veo al pollo apretado en su jaula. Los ojos abiertos por la tensión. Él tampoco dormía. Sabía que iba a morir al día siguiente.

(Pausa) Me puse la careta de pollo. Me paré frente a él y... (Pausa) Nadie volvió a mirarme así como ese día.

EXPÓSITO 1

Seguramente estuvo muy agradecido con vos. Necesitaría llevarse algún grato recuerdo. (Larga pausa) Yo no sé si esto que contás del pollo que tu abuela le corta el pescuezo, te pasó a vos o...

EXPÓSITO 2

Me pasó a mí. En Córdoba. En la casa de abuela. El pollo era mío. ¿Por qué?

EXPÓSITO 1

No, está bien. No te enojés. Lo que pasa es que una vez ví una película en donde pasaba algo por el estilo. Me acuerdo muy bien porque fue la última vez que fui al cine. Era sobre una granja, ¿no?, con unos animales que morían... En realidad, no. Era un muchacho que había quedado sicótico, porque de chiquito había sido picoteado por unas gallinas, entonces se disfrazaba con una manta y se ponía algo en la cara, una especie de máscara de pollo, deformada, y asesinaba con un hacha a las aves de corral. Una cosa espantosa. Y muy mal filmada además. Se perdía la noción de conjunto porque eran muchos planos cortos. Claro, estaba filmada en estudios. Faltaban los planos naturales, faltaba el gallinero, faltaba todo.

(Pausa) Bueno, en síntesis, al final lo agarran al muchacho. Cuando intentaba escapar en una furgoneta, por la ruta, de noche, choca en una curva con un camión. Adiviná qué llevaba el camión. Huevos. Llevaba huevos. ¿Qué nos quizo decir el guionista?: ¿Las nuevas generaciones son las que, de alguna manera, vengan a sus muertos y atrapan al asesino? (Pausa) Por lo menos es lo que yo entendí de ese final. (Pausa) No sé vos si la viste o...

EXPÓSITO 2

No te estoy hablando de ninguna película. Lo que te conté fue real. Fue real para el pollo y para mí. Fue en un pueblo de Córdoba. Una madrugada. Yo al menos estoy aquí y puedo contarlo.

EXPÓSITO 1

No, te creo, está bien. Sí, vos al menos estás acá y podés contarlo, ¿no? Se nota además que te conmovió el recuerdo y eso está muy bien, pero bueno... ¿real...?

EXPÓSITO 2

¿Qué pasa?

EXPÓSITO 1

Vos me decís que fue real. Y yo tengo que decirte que no sé si el concepto de realismo es utilizable en el teatro. Por lo pronto el realismo en el teatro es muy distinto al realismo del cine o de la novela.

EXPÓSITO 2

¿Pero de qué realidad me estás hablando, de qué literatura...?

EXPÓSITO 1

A ver. Siempre que hablemos de eso que te pasó, en Córdoba, a la madrugada, como una representación teatral, ¿no?, es desde el vamos una situación no realista que vos te plantes, con una careta, frente a una jaula con un pollo. Y no lo digo porque se trate de tu pollo, por favor, no te ofendas. Lo mismo sucede cuando unas personas se plantan en un escenario, mientras otras están sentadas abajo mirándolas. Y hay autores que constituyen en esto la clave de su dramaturgia: la singularidad del hecho -que nunca podría ocurrir en una sala de cine, obviamente- de que ciertas personas en un escenario representen algo para otras que están ahí. Lo interesante, Michael, es cómo se está trabajando en esos casos con una dramaturgia más vinculada a una situación social, vincular -como es el estar en un teatro- o a una interpretación de esa situación vincular, que a tener que contar con un guión parasitario que no le importa a nadie.

6

NINA HAGËKEN

(Arroja su zapato a la cabeza de Expósito 1. Sonríe) Recapité un poco y me di cuenta de que estuve un poco nerviosa. Hice unas respiraciones y creo que voy a poder seguir con el relato que interrumpí.

EXPÓSITO 1

Por mí está bien.

NINA HAGËKEN

Bueno, en una temporada, el muchacho del que hablaba antes, dado lo escaso de su sueldo, resolvió que no quería seguir trabajando en esas condiciones. Así que renunció. Pero, lo gracioso de todo esto es que su perro se negó a irse con él.

EXPÓSITO 1

¿Se quedó?

NINA HAGËKEN

Sí, se quedó en el teatro, pobrecito. Voy a cantar. Yo cantaba en ruso. (Canta) Así yo cada noche terminaba mi primer acto y ahí hacíamos el intervalo en donde se representaba ese número con el perro. Bueno, para mi sorpresa, el can habituado a las representaciones, ¿qué hacía al escuchar esos acordes?, se seguía subiendo solo al escenario y realizaba su número como si su compañero no hubiera renunciado. Y era imposible hacerlo bajar. Además me enternecía ese patético espíritu de lucha. Así es que decidí incorporarlo a mi versión de "La Dama del perrito".

EXPÓSITO 1

¿Cómo...? ¿Incorporaste un perro al número de Chéjov? Eso yo no lo sabía.

NINA HAGËKEN

Por supuesto que tuve que hacer algunas modificaciones en el monólogo. Pero ese no fue el mayor problema. Lo terrible fue que, obviamente influenciado por mi presencia y mis textos, el perro comenzó a cambiar su carácter. Sí, de repente cayó en una especie de... de lascivia casi incontrolable. Ante mis ojos, ese dócil y hasta romántico cachorro italiano -que yo, equivocadamente, creía conocer, tonta de mí- se manifestaba ahora como una bestia montada en una lujuria incontenible. Comenzó a trabajar intensamente esta zona: boca, lengua -lo que le dió obviamente un ingrediente inesperado a mi número. La gente bramaba en la platea, mientras yo, ahí arriba de ese escenario, temiendo ser víctima de algún mordisco. Cuando me di cuenta ya fue tarde. Había que correr y cuidarse de él. Paso rápido y afectado, como si estuviese bailando, pero una danza manifiestamente trágica. El infierno se hacía presente en la escena. Envuelto en una terrible fascinación ese perro se arrojaba encima mío, adorándome, haciéndome suya. Kjn... Kjn... Qué vergüenza, Dios mío, qué vergüenza, al término de la función me paraba en un banquito en la calle para que me dijeran en la cara todo lo que pensaban de mí: Perra, Kencia, Kiwan, Koin, Kjn, Kjn... (Pausa) ¿Soy una perra...? No, no, soy Nina Hagëken. (Pausa) Ojalá pudiera descansar.

EXPÓSITO 1

(Pausa) ¿Nina, pero qué tengo que entender? ¿Que durante tu monólogo de Chejov, en esos relatos desarrollados en un tranquilo ambiente burgués, en el que reina la monotonía, el abandono y la dificultad de los personajes para despertar a la vida, vos mantenías relaciones... íntimas con un perro italiano? Ahora puedo comprender los salvajes aullidos de Titán. La tortura de tantos perros que decidieron suicidarse antes de tener que compartirte conmigo. Es como si te hubiese quedado impregnado algo ácido entre las piernas, como si

hubieras desarrollado alguna hormona animal que los enloquece...

7

EXPÓSITO 2

Nina, con Expósito estábamos sopesando la situación y llegamos a pensar de que no es un problema tan grave.

NINA HAGËKEN

(A Expósito 2) ¿No?

EXPÓSITO 1

No. Lo que yo dije es que creo que tendríamos que tratar de encontrar ayuda en algún especialista. Alguien que nos dé herramientas para resolver esto. Porque así...

NINA HAGËKEN

Tampoco tomarlo tan a la tremenda.

EXPÓSITO 1

No, claro. Soy una persona moderna. Sin ir más lejos yo también fui un artista renovador en una época.

EXPÓSITO 2

Contale cuando llevabas cosas en la cabeza.

NINA HAGËKEN

¿Sabés que actúas muy bien?

EXPÓSITO 1

¿Sí?

NINA HAGËKEN

Sí, mi amor. ¿Necesitás que yo te lo diga? Te pareces... (A Expósito 2) ¿Sabés a quién se parece?, Michael.

EXPÓSITO 1

¿A quién?

NINA HAGËKEN

A un viejo actor.

EXPÓSITO 1

¿De teatro?

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

NINA HAGËKEN

No, de cine. Uno que siempre representaba papeles en donde terminaba mal. No recuerdo el nombre. Siempre ayunaba... o alguien le pegaba o moría...

EXPÓSITO 1

Nina... sabés que de cine yo no... ¿Era inglés?

NINA HAGËKEN

Hindú. Te conozco. Estás enojado. No estás cooperando como le prometiste al profesional.

EXPÓSITO 1

Es que a mí no me gusta el cine. Me gusta el teatro.

EXPÓSITO 2

¿Se dieron cuenta? No hay muchas obras de teatro en donde trabajen perros.

EXPÓSITO 1

Porque un animal no puede soportar el desarrollo dramático desde el principio al fin arriba de un escenario, por favor.

EXPÓSITO 2

Pero películas sí. Películas hay a montones.

EXPÓSITO 1

Porque en las películas, ¿qué pasa?, usan varios perros que son parecidos. Los van cambiando de acuerdo a los requerimientos de la escena. ¿Sabés cuantas perras Lassie había?

EXPÓSITO 2

¿Cómo cuantas...? Una.

EXPÓSITO 1

34.

EXPÓSITO 2

(Pausa) Lassie iba en la parte de atrás de la camioneta de la familia... ¿34? (Pausa) De pronto se pone a ladrar. El abuelo del chico, que era el que manejaba, frena. Iba la madre del chico también en la cabina. Lassie se baja y sin pensarlo se tira por un acantilado al vacío. Me quedé sin respirar. Te vas a matar, Lassie, te vas a matar... (Pausa) Por fin, cae a un lago que había abajo y salva a un grupo de jóvenes que habían salido de excursión y se estaban ahogando. Los sacaba de a uno, tomándolos del cuello de la camisa.

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

EXPÓSITO 1

Bueno, esa perra que llevaba y traía cosas en la boca seguro que no sabía nadar bien. Y la que nadaba bien seguramente no hacía caso cuando querían que dé vueltas en redondo en el piso o que se haga la muerta. Sin contar las cinco o seis que tenían que tirar por el acantilado, porque las tomas son varias.

EXPÓSITO 2

Expósito, la imagen de Lassie cayendo al lago, la cámara tomándola desde abajo del agua, quién me la quita. (Pausa) Yo voy al cine. Yo veo cine. Yo hoy veo Fitzcarraldo. Sé que murieron muchos indios de verdad en esa película. Pero murieron de verdad. No estoy inventando nada. Bueno, yo no estoy de acuerdo con eso, con que mueran los indios, pero veo esas imágenes y me emociono. ¿Y por qué?

NINA HAGËKEN

Porque es cine.

EXPÓSITO 2

Y las imágenes en el cine se te fijan de otra manera.

EXPÓSITO 1

Ah, no, no, un momento. Ya me di cuenta. Yo sé dónde va a parar esto. Vamos a terminar hablando de cine. Bueno, si vamos a terminar hablando de cine yo debo decir que a mí, definitivamente, solo me podría llegar a gustar un poco el cine inglés. Nada más. Por eso, Nina, pensé que el actor del que hablabas era inglés. Nunca que me ibas a comparar con un actor hindú.

NINA HAGËKEN

Pero si vos tenés el tipo de ese actor hindú, ese que no recuerdo el nombre... Ese que trabajó en la película Gandhi.

EXPÓSITO 2

Ben Kingsley.

EXPÓSITO 1

Ben Kingsley es inglés.

NINA HAGËKEN

Bueno, pero Gandhi se filmó en la India, con una temática del lugar. Y además hay actores hindúes muy famosos. En la India el cine es una industria muy importante. Información de una revista de actualidad. Sí, esa. Se filman cerca de 600 películas por año.

EXPÓSITO 1

¿Qué tiene que ver? No es un problema de cantidad. Por mí en la India se pueden filmar

cien mil películas. ¿Qué me importa eso?

NINA HAGËKEN

¿Y por qué ofendes a esa pobre gente que hace cine en la India, ahora, si se puede saber?

EXPÓSITO 1

No, por favor, no quiero ofender a nadie. A ver si nos entendemos de una buena vez. Recién yo dije que a mí me gustaba el cine inglés, ¿o no?

NINA HAGËKEN

Sí.

EXPÓSITO 1

Bueno, también estaría mal. Porque lo que tendría que haber dicho, en realidad, es que lo que me gusta del cine inglés son los actores, no el cine en sí.

EXPÓSITO 2

(Al unísono con Nina) ¿Y por qué le gustan esos actores si son de cine?

EXPÓSITO 1

Porque se nota, sin duda, que la mayoría pasó antes por el teatro. Nada más.

NINA HAGËKEN

(A Expósito 2) Definitivamente el cine como arte no le gusta.

EXPÓSITO 1

Es que en el cine no hay actores vivos. En el teatro, sí. En el teatro el actor siempre tiene que estar ahí arriba del escenario aunque no quiera, salvo que el director marque alguna salida. En cambio...

NINA HAGËKEN

(Al público) Bien... A partir...

EXPÓSITO 1

No, esperá un poco. En el cine en cambio... ¿qué pasa?, a ver... Expósito... ¿Qué más pasa? (Pausa) En el cine hay cortes temporales, espaciales, infeliz. No se respeta el hilo dramático. Se pasa de un escenario a otro, de una época a otra con total desenfado y uno tiene que aceptarlo así porque sí, ¿eh? ¿Y eso, dónde se vió? Pero por favor. ¿Dónde estuvieron los personajes mientras no se los veía en la pantalla, eh? ¿Qué es todo eso? Así es fácil hacer actuar a un perro.

NINA HAGËKEN

Bueno, son gustos, Expósito.

8

NINA HAGËKEN

(Al público) A partir del momento en que mi marido se enteró de que yo había trabajado en mi número con el perro insistió en consultar a un médico. El profesional consultado, gentilmente, vino a casa y observó a Titán Titanovich desde la ventana del patio...

EXPÓSITO 1

Esperá un poco. (A Expósito 2 que salió de escena) ¿Qué estás haciendo, Expósito?

EXPÓSITO 2

Nada. Estaba pensando. (Pausa) Pensaba en alguna obra en la que trabaje un perro.

NINA HAGËKEN

(Al público) Luego me revisó a mí y sí, consideró que sí, que pudieron haberme quedado núcleos inconcientes de comportamientos de manifestación, digamos, “actoral”, que yo permito que afloren, según él, a partir de una necesidad muy primaria, muy interna, de recordar mis viejas épocas de gloria y éxitos en el espectáculo. Y eso podría estar hoy, de alguna manera, entorpeciendo mi vida afectiva.

EXPÓSITO 1

Nuestra vida afectiva.

NINA HAGËKEN

(Al Público) Quiero decir, nuestra vida afectiva, claro. Me aconsejó entonces que trabaje para disolverlas, por ejemplo, distrayendo esta energía nociva teatralizando algunas escenas dramáticas en dónde trabajen perros empleando los pulichinellas...

EXPÓSITO 1

Polichinellas...

NINA HAGËKEN

Polichinellas... o como corno se llamen.

9

El expresionismo ruso.

Llegada a un nuevo espacio. El idioma utilizado es el ruso.

Nina reconoce el escenario como propio y lejano al mismo tiempo (con todo lo que eso le implica).

Los hermanos se reúnen y luego de un largo diálogo resuelven violentar la situación. Nina es colocada en trance a la fuerza.

Expósito 1 es el encargado de distribuir los roles. Mientras su hermano vigila los síntomas de Titán Titanovich, él interrumpe suavemente la secuencia comenzada por Nina y su perro de peluche.

Nina desconfía. Observa cómo su esposo intenta arrancarle el perro de peluche de sus manos. Expósito 1 canta para confundirla. Le arranca el perro e intenta ocupar su lugar de amante.

Nina grita y se sacude. La conducta observable en Titán no se modifica.

Con suma tristeza Expósito 1 se separa de su mujer. Ella aprovecha para lanzarse sobre el perro que había quedado a un lado.

Expósito 1 va a la pared. Roza peligrosamente su cara contra la superficie rugosa. Grueso quejido de hombre. Estado ruso.

Expósito 2 ocupa el lugar de su hermano con distinto resultado. Nina se sacude violentamente. Las sacudidas la sumergen en un nuevo estado de femeneidad. Comienza a llover en la habitación.

Expósito 1 observa a Titán. Luego la escena de su mujer y su hermano.

Nuevamente a Titán que parece haberse transformado.

No puede creer lo que sucede. Pero sucede.

Se aproxima a la escena amorosa. Acaricia los cabellos de Nina. Nina habla al oído de su hermano. Expósito 2 sonríe y comienza a canturrear una vieja melodía rusa.

Expósito 1 se levanta. Advierte la pared rota por Nina en una escena anterior y sale.

Vuelve con un pedazo de madera para reparar la pared averiada.

Todos observan en silencio la reparación del espacio escénico.

Fuman. La lluvia se apaga.

Expósito 1 sale.

10

NINA HAGËKEN

(Al Público) Felizmente mi paso por la escena fílmica rusa me permitió matar a esa perra que llevaba adentro y convertirme en una mujer normal. Vivir en armonía. Fue un proceso doloroso, como se habrá notado, pero por suerte hoy en día puedo llevar una vida afectiva sin sobresaltos. Titán mejoró su comportamiento. Se convirtió en un perro normal. Permitted que Peter, mi esposo, se acerque a él. Él también le dió muestras de amor. En señal de amistad y reconciliación, le fabricó una hermosa cucha con madera de palosanto. Le ha comprado también unos chichitos importados y un hermoso plato de aluminio para su comida con las dos T grabadas. Además se comprometió a empezar con el tratamiento para dejar de fumar tomando el líquido rojo que Michael...

Se escucha ruido de vidrios rotos. Pausa.

NINA HAGËKEN

¿Qué pasó?

Entra Expósito 1 con su camisa manchada de rojo, canturreando una melancólica canción rusa.

NINA HAGËKEN

¿Qué es esa sangre?

EXPÓSITO 1

Tranquila. No pasó nada. No es sangre. Se me rompió accidentalmente la botella del líquido para dejar de fumar que trajo mi hermano. Explotó en el botiquín del baño. Me manché con el líquido tratando de limpiar un poco (Canturrea).

NINA HAGËKEN

Ah, qué susto. Por un momento pensé que todo volvía a... No... Mejor no recordar

EXPÓSITO 1

(A Expósito 2) Vení, Expósito, que tengo que mostrarte unos libros sobre teatro argentino que compré. Son muy interesantes. Hay unas láminas en las que vas a estar muy interesado. (Lo aleja de Nina) Hay que sacar a Nina Hagëken de aquí. Titán Titanovich decidió acabar con su vida rebanándose el cuello con un pedazo de vidrio (Exhibe el pedazo de vidrio de la botella rota. Canturrea).

Se van sumando al canto melancólico Expósito 2 y Nina Hagëken.

FIN

PATRICIA ZANGARO

JORGE DUBATTI

Universidad Nacional de Buenos Aires

Patricia Zangaro (Buenos Aires, 1958) es figura sobresaliente del nuevo teatro argentino en la postdictadura. Dramaturga, docente de dramaturgos, traductora y adaptadora de piezas teatrales de autores clásicos universales, ha escrito algunos de los textos fundamentales en la historia de la escena nacional de los últimos veinte años. La suya es una dramaturgia radicalmente cuestionadora de la posmodernidad, que preserva la producción de sentido político desde la fundación de nuevas territorialidades de subjetividad, desde una mítica y una poética del margen, desde el valor de la otredad y la memoria. Zangaro escribe un teatro que busca incidir en lo social y multiplicar la potencia de recursividad entre obra y comunidad. Un teatro de resistencia micropolítica, espacio de subjetivación o, en términos de Félix Guattari, una “máquina de producción de subjetividad”, entendiendo como subjetividad las formas de estar en el mundo, habitarlo y concebirlo generadas, portadas y transmitidas por los sujetos históricos, por extensión la capacidad de producir sentido de dichos sujetos⁵⁶.

Zangaro propone un teatro para una nueva “razón del sujeto”. Erróneamente su dramaturgia ha sido pensada como “epigonal” (esto es, meramente adscripta a la reproducción de las poéticas de otros autores del pasado). El lector debe buscar la originalidad y la fuerza de este teatro en la respuesta que ofrece a los desafíos políticos, culturales y estéticos del presente. La obra de Zangaro expone una subjetividad micropolítica alternativa, confrontativa, que enfrenta la macropolítica imperante desde un lugar de oposición, resistencia y transformación, y que provee una morada, una zona de habitabilidad diversa y constante en el tiempo, otra manera de vivir y pensar, articulada como contrapoder porque no aspira a convertirse en una macropolítica alternativa.

⁵⁶ Félix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Buenos Aires, Tinta Limón Ediciones, 2006, p. 37. La subjetivación teatral puede ser macropolítica o micropolítica. Puede producir una subjetividad que ratifica el *statu quo* y los imaginarios colectivos más extendidos y arraigados, un teatro del conformismo y la regulación social en la ratificación de la subjetividad macropolítica, es decir, la que se expresa en todos los órdenes de la vida cotidiana y se sintetiza en los grandes discursos sociales de representación/ideología con un extendido desarrollo institucional (por ejemplo, la subjetividad del capitalismo o el neoliberalismo en la Argentina actual). En sentido contrario, el teatro puede constituirse en la zona de construcción de territorios de subjetividad alternativa, micropolítica, por fuera de la subjetividad y las representaciones macropolíticas (por ejemplo, las prácticas de los nuevos sujetos sociales de la postdictadura y su configuración -entre otras- en la poética del teatro comunitario). Sobre el “teatro de la subjetividad”, véase J. Dubatti, *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007, pp. 161-178.

UNA TRAVESÍA POR LOS BORDES

Cuando en 1997 Zangaro editó un conjunto de sus obras, eligió para el libro el título integrador y significativo de *Teatro y margen*, auténtica declaración de principios poéticos. Escribió en la contratapa:

“En mi origen, en la memoria -marca y diferencia- acaso en la frecuentación de la paradoja pueda rastrear mi vocación por los márgenes, esa tortuosa línea de fuga hacia alguna forma de libertad. *Pascua rea*, *Por un reino*, *Auto de fe...* entre bambalinas y *Advientos I: El confín* y *II: Última luna*, son algunas imágenes de esa travesía por los bordes de una cultura de cuyo centro recelo, como del abismo”⁵⁷.

Zangaro se imaginó inicialmente como actriz: cursó la Carrera de Actuación en la Escuela Municipal de Arte Dramático (egresó en 1979) y continuó su formación actoral en la British Theatre Association (Londres) y en la Argentina.

Pero pronto su vínculo con el teatro derivó hacia la escritura y buscó las enseñanzas específicas de la dramaturgia en los talleres de los maestros Osvaldo Dragún, Mauricio Kartun y José Sanchis Sinisterra. Varios años después de contarla como alumna, Kartun escribió:

“Es en la decisión atípica de resignificar con descarada audacia géneros y personajes en un bastardeo provocador y premeditado, donde radica la inteligencia, la originalidad, y el enorme poder seductor de la obra de

Patricia Zangaro. Profundidad semántica en lo literario y en el discurso escénico, caracteres marginales en géneros periféricos, estéticas y temáticas del borde tratadas con una solvencia poética que ya la querrían para sí los popes de la barra canónica⁵⁸.

Zangaro estrenó su primera pieza en 1986, en el género infantil: *Cada sapo con su pozo* (dirección de Eduardo Ruderman, Auditorio de la Universidad de Belgrano), por la que recibió una Mención de Honor en el Concurso Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Su segunda obra estrenada fue *Hoy debuta la finada* (dir. Jorge Laureti, 1988, Comedia de la Provincia de Buenos Aires), en la que tempranamente pone en evidencia su interés por retomar la poética del sainete criollo.

En 1991 dio a conocer *Pascua rea*, dirigida por Manuel Iedvabni (Sala Galpón del Sur), con la coproducción del Teatro Municipal General San Martín y la Escuela Nacional de Arte Dramático. *Pascua rea*, que mezcla las convenciones del sainete criollo y del auto religioso europeo, marcó su temprana consagración como autora y le valió numerosas distinciones: Premio Concurso Teatro Semimontado (Teatro Nacional Cervantes, 1990), Mención Concurso de Dramaturgia Rioplatense “Alberto Candéau” (Montevideo 1990), Premio Leónidas Barletta Revelación Autoral (FUNCUN, Fundación Cultural Universitaria, 1991), Segundo Premio Nacional Iniciación (1987-1988).

57 Patricia Zangaro, contratapa de su libro *Teatro y margen*, Buenos Aires, Amaranta, 1997.

58 Mauricio Kartun, “Las delicias de la bastardía”, prólogo a Patricia Zangaro, *Teatro y margen*, ed. cit., pp. 5-7.

Pascua rea afirma una actitud que reaparece como constante en la producción posterior de Zangaro: la combinación de estructuras teatrales de diferentes tradiciones de la escena occidental con el imaginario cultural arquetípico de la Argentina. El antihéroe marginado, la identidad en los espacios de frontera, la visión trágica de la vida, la experiencia del dolor y el desamparo como componentes del sentimiento de la patria, el triunfo por la derrota son algunos tópicos de su dramaturgia que atraviesan la literatura y el teatro nacionales a través de dos siglos.

La singularidad de la escritura de *Pascua rea* nace del peculiar cruce de convenciones de diversa procedencia, que si bien resultan vastamente conocidas en su forma ortodoxa, por separado, al mezclarse generan una inflexión inédita para las respectivas tradiciones. El teatro de Zangaro reivindica esa mezcla, esas fusiones, esa bastardía -en términos de Kartun- como marca de identidad de nuestra cultura.

La directora Graciela Spinelli estrenó en 1993 la pieza de Zangaro *Por un reino* (Teatro de la Campana), obra que resultó finalista del Premio Casa de las Américas (La Habana, Cuba) ese mismo año. En una entrevista Zangaro nos explicó que la escritura de *Por un reino* había nacido “desde el estupor, desde el espanto de un fin de milenio caracterizado por la creciente exclusión de sectores enteros de la población condenados a la marginalidad”

OTREDAD DE LA ESCENA FEMENINA

Su obra siguiente, *Auto de fe... entre bambalinas*, se estrenó en 1996 en el Teatro Nacional Cervantes (dir. Daniel Marcove), y resultó premiada: Leónidas Barletta (FUNCUN, 1996), Trinidad Guevara (Municipalidad de Buenos Aires, 1996) y Pepino el 88 (Secretaría de Cultura de la Nación, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, temporada 1995-1996). *Auto de fe... entre bambalinas* se repuso en 1997 en la misma sala, y más tarde contó con otras puestas. *Auto de fe...* es la pieza más metateatral de Zangaro: su protagonista es un actor, don Pedrito, en una ciudad virreinal a fines del siglo XVIII (que es metáfora de toda ciudad y de cualquier tiempo, y especialmente de Buenos Aires y la dictadura). Don Pedrito encarna el tópico del margen en tres dimensiones: el actor, el homosexual y el revolucionario. Como ha demostrado Catalina J. Artesi, la obra trabaja dialécticamente con el teatro de Calderón de la Barca⁵⁹.

De 1996 data *Advientos*, compuesta por dos piezas breves: *El confín* y *Última luna* (esta última presentada en francés, con traducción de Françoise Thanas, en 1997 en el Festival Scènes de Naissances, Francia). En ambas piezas, como ha observado Magda Castellví de Moor, Zangaro indaga en la imagen del desierto como margen y remite a la Campaña del Desierto hacia 1870, “en los comienzos de la nacionalidad”, para rescribir la “historia sumergida” a partir de la revisión de las figuras del guerrero y la fortinera en los personajes de Corso y Lidia⁶⁰. En

59 Catalina Julia Artesi, “Auto de fe... entre bambalinas: un barroco actual”, en Patricia Zangaro, *Teatro y margen*, ed. cit., pp. 181-186.

60 Magda Castellví de Moor, “El espacio mítico de la pampa: *El confín*, diálogo teatral de Patri-

1999, también con traducción de Thanas, estrenó *La boca amordazada* (Festival de Avignon), presentada además en el ciclo Confesiones en el Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires (1999, dirección de Michel Didym y Veronique Bellegarde) y en el ciclo *Nueve directores hacemos Nueve* (Teatro IFT, dir. Mónica Scandizzo, 1999).

En el 2000, en el marco del V Teatro Semimontado⁶¹, presentó *Tiempo de aguas* (dir. Daniel Marcove, Teatro Picadilly). En la génesis de la obra está un peculiar descubrimiento: el *nushu*, escritura milenaria de origen chino y de carácter secreto, de la que se valían las mujeres que no podían leer ni escribir en el espacio público. En una entrevista realizada con motivo del estreno nacional de la pieza en la provincia de Entre Ríos (dir. Augusto Carballal, Grupo El Yunque, 2004), Zangaro señaló que esta obra marca un punto de inflexión en su concepción de la escritura dramática y surge luego de una crisis de silencio:

“*Tiempo de aguas* es un punto de inflexión en mi escritura. Escribí esta obra después de dos años de silencio, de atravesar el vacío, de poner en crisis todo lo que había escrito antes y de llegar a un grado cero de la escritura. A partir de *Tiempo de aguas* siento que mi escritura cambió, no en lo esencial porque las preocupaciones y el mundo siguen siendo los mismos, pero hay una mayor economía, un mayor despojamiento, más austeridad en el lenguaje”⁶².

La dramaturga Susana Poujol reconoce en la obra de Zangaro, y especialmente en *Tiempo de aguas*, los rasgos característicos de la “escena femenina”, es decir, de la dramaturgia escrita por mujeres en la postdictadura:

“Considero que la dramaturgia escrita por mujeres se construye a partir de algunos ejes fundamentales: el cuerpo como lugar de representación, y el erotismo estrechamente ligado a él; la parodia de los mitos de la mujer y sobre la mujer, que a través de la ironía des-centra el mito y lo hace tambalear; nuestra historia como memoria, patria o identidad, lugar de interrogación sobre el origen, generadora de temas y personajes; el fantasma de la madre, asociado al espacio-tiempo de la infancia, y que es la primera de las leyendas; la propia escritura dialogando con otros saberes o textos, o bien el propio texto inserto en una tradición de teatralidad y artificio; la violencia social, la crueldad y la sumisión, muchas veces asociadas a la ley del padre y al poder patriarcal; la conciencia de borde o marginalidad que transitan en muchas ocasiones los personajes femeninos”⁶³.

En una línea complementaria a Poujol, Zangaro afirma en la citada entrevista enterriana que “Empecé a trabajar con la mujer y la escritura. Soy dramaturga porque no escribo

cia Zangaro”, en Juana Alcira Arancibia, Yolanda Rosas y Edith Dimo (eds.), *La mujer en la literatura del mundo hispánico*, California, Edición del Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1999, pp. 47-53.

61 Modalidad de escenificación entre el teatro leído y la puesta en escena. No implica estreno teatral pero sí vale como primera presentación pública de la pieza.

62 Sin firma, “Patricia Zangaro: la voz después del silencio”, *Diario Uno*, Paraná, Entre Ríos, 25 de mayo de 2004.

63 Susana Poujol, “Una escena femenina. Una lectura de dramaturgia escrita por mujeres. *Tiempo de aguas* de Patricia Zangaro” (inédito).

otra cosa que teatro. Soy una mujer que escribe, lo cual es una marca muy fuerte. Dramaturgas no hay muchas, si bien siempre digo que ‘el dramaturgo’ más importante que hay -probablemente en toda Iberoamérica- es una mujer: Griselda Gambaro”.

LA DRAMATURGIA-TESTIMONIO

A partir de testimonios de familiares de desaparecidos en la dictadura pertenecientes a las organizaciones Madres de Plaza de Mayo, Abuelas e Hijos, escribió *A propósito de la duda*, estrenada el 5 de junio de 2000 en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. Se habían programado solo cinco funciones para este espectáculo, concebido a la manera del teatro semimontado, pero su aclamación por el público determinó que siguiera en temporada hasta fines de 2000 en el Centro Cultural Recoleta. Esta pieza generó en 2001 el ciclo Teatrolaidentidad, a cuya programación se sumó durante dicho año. Escribe la investigadora Patricia Devesa:

“A propósito de la duda marca una variante en la dramaturgia de Zangaro, porque se trata de una obra que apela a la participación concreta del lector-espectador hacia la búsqueda de la identidad robada a los niños secuestrados o nacidos en cautiverio por el último régimen militar. La pieza fue pensada para colaborar con la labor de Abuelas de Plaza de Mayo en la recuperación de sus nietos. El poder de socialización del teatro que promueve el accionar (...) permitió que, a partir de la duda y el compromiso colectivo de transformarse en una causa que trasciende lo individual (‘Mientras haya una sola persona con su identidad robada y falseada, se pone en dudas la identidad de todos’), muchas personas se acercaron para someterse a las pruebas de ADN”⁶⁴.

A propósito de la duda evidencia el interés de Zangaro por la reescritura de materiales no ficcionales, relatos de experiencia, autobiográficos o memorialistas. El dramaturgo se vuelve así un “editor” de las palabras de la vida y sus metáforas devienen en metonimias que guardan relación directa, contigua, con la experiencia de la realidad histórica y política. Esta dramaturgia-testimonio otorga al teatro una textura diferente, tensiona la naturaleza imaginaria del teatro dramático (o representativo) con la naturaleza real del teatro postdramático (o presentativo).

Paralelamente a su producción original, Zangaro trabaja como adaptadora y versionista-traductora: *El mercader de Venecia* (1999, dir. Robert Sturua, Teatro San Martín), *La tempestad de William Shakespeare* (Teatro San Martín, 2000, dir. Lluís Pasqual), *Hombre y superhombre* de George Bernard Shaw (dir. Norma Aleandro, 2001, Teatro San Martín), *Rey Lear* (dir. Jorge Lavelli, 2006, Teatro San Martín), entre otras. De alguna manera esta tarea se vincula con una experiencia singular en su trayectoria: en 2002 Zangaro escribió una pieza

64 Patricia Devesa, “A propósito de Patricia Zangaro”, en J. Dubatti coord., *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura 1983-2001. Micropoéticas I*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, Ediciones del IMFC, 2002, p. 388.

en torno de ciertos núcleos del mundo chejoviano, *La razones del bosque* (Teatro Payró, dir. Diego Kogan). El texto fue el resultado del trabajo con los actores y el director, en un proceso de investigación colectiva. Si bien no la aparta totalmente de la dramaturgia de autor (o dramaturgia de gabinete, anterior e independiente del trabajo escénico), *Las razones del bosque* llevó a Zangaro a escribir casi como una directora.

En 2004 Zangaro colaboró con textos de su autoría en el espectáculo musical *Secretos a cuatro voces* interpretado por Marikena Monti (La Casona del Teatro, dir. Diego Kogan), basado en la vida de tres cantantes: Pepita Avellaneda, Edith Piaff y Billie Holiday. Con Marikena Monti volvió a trabajar escribiendo el libro de *Retrato en blanco y negro* (2006, Faena Hotel). En 2005 colaboró con la dramaturgia del espectáculo de narración *Mujeres, raíces de tango* de Liliana Kruszewski, Mona Moroni, Raquel O'Connor y Giselle Rataus (IFT, dir. Mónica Scandizzo). En 2006 se presentaron los *Monólogos Testimoniales* escritos en el Taller de Dramaturgia de Zangaro para Teatrolaidentidad 2002 (Centro Cultural Plaza Defensa, dir. M. Scandizzo).

En 2006 realizó la dramaturgia de *Una comedia bareback sobre el sida* (Teatro Payró); también en ese año se estrenó su obra *Hic et Nunc* (Aquí y Ahora) (Delborde Espacio Teatral, dir. Alejandro Ullúa), sobre la que la autora señaló:

“Hace diez años (1996) escribí *Hic et Nunc* para un grupo de adolescentes de la escuela de Raúl Serrano. En ese momento resonaban los ecos del caso Carrasco, y el servicio militar obligatorio, aunque abolido, se había vuelto aterrador. La televisión vomitaba imágenes del genocidio en la ex Yugoslavia. Niños armados, niños masacrados, niños explotados. Diez años después, no son mejores las noticias para los jóvenes. El escenario de la violencia, el abuso y la marginación se ha trasladado a cada esquina. Y el mundo de *Hic et Nunc*, mal que me pese, continúa vigente. Acaso su título (Aquí y Ahora), que el latín no disimula, sea una premonición.

Entre los últimos textos escritos por Zangaro, aún sin estrenar, se cuenta *La hora nona* (2005), incluida en el número especial de *Tramoya* (Xalapa, México) dedicado a la dramaturgia argentina. En 2003 Zangaro reunió en el volumen *Des-montajes. Reflexiones sobre dramaturgia y dramaturgos*⁶⁵, ocho de sus textos ensayísticos, claves para comprender su pensamiento sobre el teatro.

Bibliografía:

- “Pascua rea”. *Teatro '90*, Ed. Libros del Quirquincho, Buenos Aires, 1991.
Teatro y margen. Contiene: “Pascua rea”, “Por un reino”, “Auto de fe...”, “El confín”, “Última luna”. Ediciones Amaranta, Buenos Aires, 1997.
Paques de trai`ne-misere. Les Solitaires Intempestifs, Francia, 1998.
 “Pour un royaume”. *Teatro. Argentine*, Ecritures dramatiques d'aujourd'hui, París, 1999.
 “El confín”. *Teatro. Art Teatral*, Valencia, España, 1999.
Por um reino. Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil, 2000.
 “A propos of doubt”. *Index on Censorship*, Londres, 2001.

65 Patricia Zangaro, *Des-montajes. Reflexiones sobre dramaturgia y dramaturgos*, Buenos Aires, La Bohemia, 2003.

“Tiempo de aguas”. *Dramaturgas I*, Nueva Generación, 2002.

Des-montajes. Editorial La Bohemia, 2003.

“Las razones del bosque”. *Teatro Vivo*, 2003.

“La boca amordazada”. *Nuevo Teatro Argentino*, Interzona, 2003. “Teatro para jóvenes”. Teatro. Instituto Nacional de Teatro, 2005.

“La hora nona”. Revista *Tramoya*, México, 2006.

Por un reino, Auto de Fe..., Advientos, tiempo de Aguas, La hora nona y Miscelánea. Buenos Aires: Losada, Colección Nuevo Teatro, 2008.

Obras estrenadas:

Cada sapo en su pozo, Auditorio de la Universidad de Belgrano, dirección de Eduardo Ruderman, 1986.

Hoy debuta la finada, Comedia de la Pcia. de Buenos Aires, dirección de Jorge Laureti, 1988.

Pascua rea, Teatro Galpón del Sur, en co-producción con la Escuela Nacional de Arte Dramático y el Teatro Gral. San Martín, dirección de Manuel Iedvabni, 1991.

Por un reino, Teatro de la Campana, dirección de Graciela Spinelli, 1992.

Auto de fe...entre bambalinas, Teatro Nacional Cervantes, dirección de Daniel Marcove, con Jorge Mayor, Catalina Speroni e Isabel Quinteros, 1996.

Última luna, Festival “Naissances/nouveaux mondes”, dirección de Robert Cantarella, Nîmes, Francia, 1998.

Náuseas y variaciones en blue, Teatro Cendas, dirección de Daniel Fanego, 1999.

La boca amordazada, Espectáculo “La Confesión”, Festival de Avignon y Festival Internacional de Buenos Aires, dirección de Michel Dydim y Véronique Bellegarde, 1999.

A propósito de la duda; Centro Cultural Rojas y Recoleta, dirección de Daniel Fanego, 2000.

Las razones del bosque, Teatro Payró, dirección de Diego Kogan, 2002.

Tiempo de aguas, Centro Cultural Juan L. Ortiz, Paraná, dirección de Augusto Carballal, 2004.

Secretos a cuatro voces, La Casona del Teatro, dirección de Diego Kogan, con Marikena Monti, 2004.

Una comedia bareback sobre el Sida, Teatro Payró, dirección de Diego Kogan, 2006.

Hic et nunc, Teatro del Borde, dirección de Alejandro Ullua, 2006.

El confín y Última luna, Ciclo de Teatro por la Identidad, Teatro Payró, dirección de Daniel Fanego y Daniel Marcove, respectivamente, 2007.

Premios recibidos:

Primer Premio Municipal, 1986/1987.

Mención Alberto Candreau, Montevideo, 1990.

Leónidas Barletta, 1991 y 1996.

Trinidad Guevara, 1996.

Pepino el 88, 1995/1996.

Teatros del Mundo, 1997, 2006.

A PROPÓSITO DE LA DUDA

DRAMATURGIA DE PATRICIA ZANGARO

SOBRE TESTIMONIOS DE ABUELAS DE PLAZA DE MAYO.

PERSONAJES: M (4) / F (7):

ABUELA (I, II, III)

APROPIADOR / HOMBRE

APROPIADORA

MUCHACHO PELADO

JOVEN

NIÑO

MUCHACHA (I, II, III, IV)

Luz sobre un niño que juega a la pelota. Sonido de helicóptero. El niño abandona la pelota. Una abuela la recoge, y se la enseña a otras dos, que la miran conmovidas. Luz sobre pareja de apropiadores. La mujer masajea intensamente el cuero cabelludo de su "hijo", el muchacho pelado. Las tres abuelas observan atentamente.

ABUELA I

¿La calvicie es hereditaria?

ABUELA II

La calvicie... es hereditaria...

ABUELA III

La calvicie es hereditaria.

Hombre Apropiador se ríe.

LAS TRES ABUELAS

¡La calvicie es hereditaria!

APROPIADOR

Mi hijo tiene la seguridad de que somos sus padres. Tenemos nuestros documentos, todo en regla. Yo no necesito hacerme ninguna prueba. ¿Para probar qué? Si acá no nos van a juzgar. Estamos condenados de antemano. Apropiadores, torturadores, represores, dicen que somos. Les pregunto si ven alguna señal de tortura en el chico. Yo lo único que sé es que trabajé toda la vida de policía. Y le decía al chico que nunca dijera que papá era policía. Y eso no era mentir, sino obviar. En esta casa no se miente. Hoy en la Argentina, los que luchamos por nuestro país somos delincuentes. Pienso que a mí, como a muchos, tendrían que levantarnos un monumento en lugar de perseguirnos. Pero dejando de lado lo

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

del monumento, tendrían al menos que dejarnos tranquilos. No a mí, que soy un soldado que está luchando contra la ignominia, pero a estos pobres inocentes. Ellos son los que más sufren. Es la familia lo que están destruyendo. Lamentablemente, los derechos humanos son de izquierda. Nosotros no somos humanos. No tenemos derechos.

ABUELA I

Mientras haya una sola persona con su identidad robada...

APROPIADORA

(Interrumpiéndola) ¡Me lo quieren arrebatar! Hablan de identidad. ¿Y los años que vivió conmigo? ¿Qué? ¿Nace de nuevo? Si hay alguien que es inocente en esta historia, es mi hijo. Y ahora quieren condenarlo a este destierro. Yo soy y voy a seguir siendo siempre la madre. Yo crié un hijo sano. Tengo que cuidar la salud física y mental de mi hijo. No voy a permitir que lo enfermen de odio y resentimiento. ¿Quieren que les lea la cartita que me escribió a los diez años?

APROPIADOR

(Incómodo, le susurra al oído) Ahora no, no es momento.

APROPIADORA

(Que ya ha desplegado un papel, y se ha puesto los anteojos).

Madre mía valerosa,

que me cuidas con amor,

eres la más bella rosa

que me salva del dolor.

Cuando en la noche despierto

de mis tristes pesadillas

tú me curas las heridas

con tu cariño sincero.

¡No te apartes de mi vida,

madrecita, que te quiero!

LAS TRES ABUELAS

Mientras haya una sola persona con su identidad robada y falseada se pone en duda la identidad de todos.

Apropiadora abraza al Muchacho Pelado.

MUCHACHO PELADO

Yo me salvé. Tengo una familia, una carrera, un auto. Me siento un number one. Con las minas tengo éxito. Igual que mi viejo. Dice que cuando estaba en la fuerza se las garchaba a todas. Lo único que me jode es la pelada. A mi viejo, el muy guacho, le sale pelo hasta en las orejas. Pero de joven era pelado, igual que yo... (Se detiene, confundido) Yo me salvé.

Teatro: Teoría y práctica. N° 022

Cuando me reciba, el viejo me prometió regalarme un implante. No le gustan los pelados. Dice que tienen pinta de maricones, que le vienen ganas de arrinconarlos, y retorcerles las bolas. Mi vieja, por las dudas, se la pasa haciéndome masajes. Mejor peludo que con las bolas rotas, como el viejo... (Se detiene, confundido) Yo me salvé. Cuando me crezca el pelo voy a ser igual al viejo. Me voy a coger todo. Me voy a llevar el mundo por delante. Voy a arrinconar a todos los pelados. Y a retorcerles las bolas. No me gustan los pelados. Son iguales a mi viejo...

El Muchacho Pelado se detiene, confundido ante la mirada acusatoria del Apropiador. Muchacha I se acerca, y le susurra: "No es lo mismo ser de un lugar que parecerlo".

MUCHACHA I

Mi vieja decía: Dame el tenedor. Era una película de un cumpleaños familiar. Y mi vieja aparecía un segundo, y decía: Dame el tenedor. Mi vieja estaba de ocho meses cuando la chuparon. Yo nací en el Pozo de Banfield. Una mujer policía se apropió de mí. Como mil veces habré rebobinado la película. Y mi vieja todo el tiempo: Dame el tenedor, dame el tenedor. Es la única imagen que tengo de ella viva. A la mujer policía no quise verla nunca más, ni para putearla. Si alguien te miente en lo más básico, que es quién sos, de dónde venís, ¿cómo no vas a poner en duda todo lo que te diga? Uno en el fondo sabe. Aunque te mientan, uno en el fondo sabe. Porque no es lo mismo ser de un lugar que parecerlo. A mí me encanta ir los domingos a comer fideos con mi abuela. Van los tíos, los primos. Cada vez que digo: Dame el tenedor, me río. No sé, es como sentir la presencia de mi vieja. No la ausencia, sino la presencia.

Vuelve el sonido del helicóptero. La Muchacha se aleja, corriendo. Las Tres Abuelas avanzan hacia los Apropiadores, que comienzan a retirarse, indignados.

ABUELA I

A mi hija la secuestraron cuando estaba embarazada de seis meses. Sé que tuvo un varón, y lo estoy buscando.

ABUELA II

Tengo mis tres hijos desaparecidos. Graciela, la menor, estaba a punto de dar a luz. No tengo noticias de ninguno de ellos.

ABUELA III

Mi nuera estaba embarazada cuando la secuestraron junto con mi hijo Ignacio. Tengo noticias de que nació una niña en el Hospital Militar. La sigo buscando.

Un hombre, sentado en la platea, comienza a gritar.

HOMBRE

¡Un momento! No puedo callar. Tengo algo que decir. Cuando fue el golpe acababa de

terminar el curso de gendarme. Fui acuartelado y me dieron el pase al Destacamento Móvil 1 de Campo de Mayo, que fue un escuadrón que se preparó para combatir la guerrilla. A mí me tocó integrar varios grupos dentro y fuera de la Capital. Estuve en la Brigada Olimpo, mi tarea era conducir detenidos. Los trasladaba de un lugar a otro, o al Aeroparque Metropolitano, o a Ezeiza. Yo manejaba un camión robado a la familia Bruckman hnos., como todos los vehículos de la Brigada. Los detenidos iban medicados e inconscientes, en situación de delirio. En el último viaje me tocó llevar a una mujer que estaba a punto de dar a luz. A mí no me informaban lo que iban a hacer con los detenidos, pero uno lo imaginaba. Vi varias mujeres embarazadas en Olimpo. A una detenida la llevé al Hospital Militar, y luego un oficial de inteligencia se hizo cargo de la criatura. Era una forma de protegerlos, para que no crecieran en un medio subversivo. A la madre, sin vida, se la trasladó a la base, y de ahí se la llevó a Puente Doce, donde se cremaban los cuerpos en tachos. Se ponían cubiertas, se echaba combustible, se tiraba el cadáver, y se volvía a tapar con más cubiertas. Yo no siento remordimientos porque no maté a nadie. Yo sólo trasladaba detenidos.

Un grupo de jóvenes inicia un sorpresivo "escrache" contra el Hombre represor, al grito de "¡Asesino! ¡Asesino!".

El Muchacho Pelado empieza a irse, pero el Niño le sale al paso.

NIÑO

A mí me arrancaron de los brazos de mis padres. Mi abuela me está buscando.

CORO DE JÓVENES

(Al ritmo de la murga). ¿Y vos sabés quién sos?

MUCHACHA I

(Saliendo al encuentro del Muchacho Pelado) Mi hermano acaba de cumplir 20 años. Todavía lo sigo buscando. Me lo había imaginado como un pendejito molesto con el que iba a poder jugar. Es duro acostumbrarse a lo que ya no puede ser, a lo que no compartimos, a lo que no nos dijimos.

CORO DE JÓVENES

¿Y vos sabés quién sos?

ABUELA I

No es solo la voz de la sangre.

ABUELA II

Es la voz del espíritu.

ABUELA III

Es la voz de mi hija que me impone buscar a mis nietos.

CORO DE JÓVENES

¿Y vos sabés quién sos?

MUCHACHO I

(Saliendo al encuentro del Muchacho Pelado) ¿Vos sabés quién sos? ¿Qué días cumplís años? A mí me dijeron que nací el 3 de julio de 1977, pero yo había nacido el 1ro de agosto de 1976. Me robaron un año de mi vida.

MUCHACHA III

(Acercándose al Muchacho Pelado) Hace muy poco conocí mi historia. Los recuerdos borrosos eran porque yo tenía cinco años el día en que se llevaron a mis padres, mis tíos y mis abuelos, y nos dejaron a mi hermano y a mí en una plaza con los juguetes en la mano. Los recuerdos son borrosos, pero hay recuerdos.

CORO DE JÓVENES

¿Y vos sabés quién sos?

NIÑO

Lo más importante es saber quién sos. Todo el mundo tiene que saber quién es, si no no es nadie, o piensa que es otro.

MUCHACHA IV

¿Hasta cuándo creen los apropiadores que pueden seguir engañándolos?

MUCHACHO II

(Saliendo al encuentro del Muchacho Pelado) Quiero saber si tengo un hermano. Sueño con él, un hermanito de 22 años. Yo lo necesito a él porque es parte de mi identidad. Lo que daña no es la duda, sino la mentira.

ABUELA I

Tengo 70 años, y hace más de 20 que lucho. Nos empuja el amor por los seres que buscamos. Porque no saber de dónde viene uno es como flotar en el aire, no tener raíces.

CORO

¿Vos sabés quién sos?

NIÑO

Mi abuela me está buscando. Ayúdenla a encontrarme.

El Muchacho Pelado empieza a irse, turbado.

MUCHACHO III

(Llamándolo) ¡Pelado! Me dijeron que tengo la misma forma de cruzar los brazos. Así, como si estuviera acunando a un chico. Mi viejo desapareció cuando yo tenía cuatro años. Mi familia me dijo que se había ido a Tierra del Fuego. Pero de cara no me parezco. Eso dicen. Aunque yo creo que hay algo en la comisura de los labios. Algo así, como una risa. ¿Te imaginás lo que significa que tu propia familia te mienta? Claro que esos gestos no se ven en las fotos. Yo quisiera saber cómo agarraba el cigarrillo, cómo cagaba, o si le gustaban las sardinas. Aunque te mientan, uno en el fondo sabe. Porque una mañana uno se levanta y no sabe de dónde le vienen tantas ganas de comer sardinas. Congelado. Así quedó el viejo. Congelado en una foto de pendejo. Pero era un ser vivo, ¿no? A lo mejor tenía un tic en la boca, así como una risa. Y comía sardinas, como yo. Me gustaría tanto que la foto se pusiera en movimiento. Que hablara, que se riera, que puteara, que dijera boludeces. Que se cruzara de brazos, como acunando a un chico, así, igual que yo. Y vos... ¿sabés quién sos?

CORO

¿Y vos sabés quién sos?

ABUELA II

Dentro de veinte años ninguna de nosotras va a existir, pero la lucha va a seguir para todos aquellos que tengan la duda de ser hijos de una generación desaparecida.

ABUELA I

Cada chico que encontramos es como si hubiéramos encontrado a nuestro nieto.

MUCHACHA IV

(Avanzando hacia Muchacho Pelado; está a punto de dar a luz) Las torturas durante la gestación, el parto en cautiverio, la separación de la madre a poco de nacer... Eso queda escrito en algún lugar del alma. Yo tengo la esperanza de que un día, ahora, o dentro de cuarenta años, mi hermano empiece a buscar.

CORO DE JÓVENES:

(A público) ¿Y vos sabés quién sos?

APAGÓN