

**LA DRAMATURGIA DE NEUQUÉN
EN EL DESAFÍO**

(DIR. MARGARITA GARRIDO)

**LA DRAMATURGIA DE NEUQUÉN
EN EL DESAFÍO**

(DIR. MARGARITA GARRIDO)

ANTOLOGÍA CON ESTUDIO CRÍTICO

EDUCO

Neuquén. Patagonia. Argentina

2012

El presente volumen se genera en el marco del proyecto de investigación de la Universidad Nacional del Comahue:

Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén.

Siglos XIX-XXI

Dirección: Margarita Garrido

La dramaturgia de Neuquén en el desafío / dirigido por Margarita Garrido. -
1a ed. - Neuquén : EDUCO - Universidad Nacional del Comahue, 2012.
486 p. ; 23x16 cm.

ISBN 978-987-604-295-6

1. Teatro. I. Garrido, Margarita, dir.
CDD 792.01

Esta publicación cuenta con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro y de la Secretaría de Extensión Universitaria de la UNCO.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio, sin el permiso expreso de **educó**.

AUTORIDADES
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE

RECTORA
Prof. Teresa Petrona Vega

VICERRECTOR
Ing. Agr. Miguel Ángel Silva

SECRETARIA ACADÉMICA
Lic. Marina Barbabella

SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN
Dr. Luis Alberto Bertani

SECRETARIO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
Lic. Víctor Retacco

FACULTAD DE HUMANIDADES

DECANO

Dr. Pedro Antonio Barreiro

VICE DECANA

Dra. María Beatriz Gentile

SECRETARIA ACADÉMICA

Dra. Gabriela Espinosa

SECRETARIA DE INVESTIGACIÓN

Lic. Analía Laura Kreiter

SECRETARIO DE EXTENSIÓN

Lic. Marcos Daniel Muñoz

DPTO. DE LETRAS

DIRECTOR

Prof. Rolando Bonato

EDITORIAL DE LA UNCO

EDITOR RESPONSABLE

Luis Alberto Narbona

ÍNDICE

PRÓLOGO

G. Siracusa y N. Mantelli (p. 11-18)

OBRAS DE TEATRO DE NEUQUÉN

1970/71: *Mi amigo Michay* de A. Figueira de Murphy (p. 249-257)

1980: *Gaspar ha vuelto* de G. Pennini (p. 333-356)

1984: *El gran guiñol* de G. Pennini (p. 371-378)

1998: *Kajfvkura: El valor de una historia inconclusa* de J. Bastidas
(p. 217-237)

2002: *Como diría Jauretche* de G. Pennini (p. 391-406)

2004: *El león y nosotros* de A. Flynn (p. 303-318)

-----: *Antigonia* de A. Burgos (p. 45-54)

2005: *Café patata* de E. Gotthelf y G. Pennini (p. 421-457)

2006: *La manzana de Troya* de C. Boggan y A. Burgos (p. 55-64)

2007: *Una nunca sabe* de P. Mayorga (p. 471-496)

-----: *Memorias de un largo adiós* de J. Otegui (p. 133-206)

2008: *Monólogo de La Aguada* de L. Muñoz (p. 269-271)

2010: *Quimérico (Desde Grecia con respeto)* de H. García (p. 91-120)

-----: *Tupí Nambá y Orellana* de L. Muñoz (p. 285-288)

-----: *Edipo, te vas...* de A. Burgos y C. Boggan (p. 71-77)

ESTUDIO CRÍTICO DE INVESTIGADORES/AS

Alegre, S.: Kajfvkura o la reposición de una voz que faltaba (p.211-216)

Arabarco, M.: ¡Que el diablo me lleve! (p. 125-132)

Barrientos, G.: Una interpretación del silencio de *La Aguada* (p. 263-268)

Burgos, A.: Meta-vozes. Desterritorializaciones en la Patagonia (p. 25-44)

Devita, S.: Edipo(s). Sentidos de identidad (p. 65-70)

Garrido, M.: *Tupí Nambá y Orellana*. Entre la mismidad y la diferencia (p. 273-284)

Gravina, F. y otras: Tránsito de ausencias: *Café patata*, metáfora de la contemporaneidad (p. 411-420)

Jiménez, V.: Parodia de un justo juicio (p. 83-90)

Mantelli, N.: Una idéntica (p. 461-470)

Muñoz L.: Las identidades crecen “desde el pie”, como las semillas (p. 241-247)

Siracusa, G.: *El león y nosotros* de Alejandro Flynn (p. 293-302)

Piedrabuena, M.: Consideraciones en torno a *Gaspar ha vuelto* (p. 325-331)

-----: La escritura del *guiñol* de Gerardo Pennini (p. 357-370)

-----: Un *manual* de zonceras patagónicas (p. 379-390)

CRONOLOGÍA DE DRAMATURGOS/AS

Bastidas, J. (p. 207-210)

Boggan, C. (p. 22-23)

Burgos, A. (p. 19-21)

Figueira de Murphy, A. (p. 239-240)

Flynn, A. (p. 289-292)

García, H. (p. 79-81)

Gotthelf, E. (p. 407-409)

Mayorga, P. (p. 459-460)

Muñoz, L. (p. 259-261)

Otegui, J. (p. 121-124)

Pennini, G. (p. 319-324)

PRÓLOGO

“El teatro no es un lenguaje en crisis sino una expresión contra la corriente, resistente. El teatro es un lenguaje ancestral, que remite a una antigua medida del hombre: la escala reducida a la dimensión de lo corporal, la pequeña comunidad, lo tribal, lo localizado. Porque el punto de partida del teatro es el encuentro de presencias, el convivio o reunión social”.

Dubatti, J., *Conjunto*, (2000: 136)

Acerca del teatro en la Patagonia

Todo está sucediendo. Mientras usted lee estas líneas, las montañas continúan su perpetuo vaivén ascendente apenas puesto en entredicho por el frío glacial, el viento, e innumerables movimientos tectónicos (...) la parte sur del continente tiene su bitácora “personal”. (S. Salinas-C. Andrade, *Río Negro*, 28/11/2010, p. 34)

El estudio del teatro en la Patagonia puede emprenderse desde múltiples análisis. Entre otros: su visión como un proceso histórico, un discurso historiográfico legitimador, la perspectiva extrañada de viajeros, el rescate de la lengua araucana para independizar el objeto literario de lo español, el escarpado recorrido de la memoria intentando descubrir y al mismo tiempo ignorar los propios fantasmas y una urdimbre de campo intelectual.

Respecto de su representación histórica geográfica política, destacamos la mirada sintética de la región descrita por Osvaldo Calafati (2010: 20-21):

Confín, frontera, borde, hibridez y nomadismo (elementos configuradores de una especie de posmodernidad premoderna) la Patagonia fue como el patio trasero de la Argentina, pero al mismo tiempo, el maravilloso reservorio, la ilimitada infinitud, donde una vez conquistada a través del etnocidio y el genocidio de sus habitantes naturales fue necesaria la integración al proyecto republicano (...) para llegar así hoy “de *terra incognita* a espacio globalizado”.

Centrándonos en una producción cultural, hablar de la pulsión de fuerzas de un campo intelectual patagónico sería adecuado “si las cuatro regiones que concentran la masa demográfica: el Alto Valle de Río Negro y Neuquén, la de Comodoro Rivadavia, la zona de lagos y montañas (Bariloche, Esquel, San Martín de los Andes, El Bolsón) y el Valle Inferior de Chubut (Trelew, Rawson y Puerto Madryn) compartieran un campo de poder común y un único sistema de instancias de reproducción y consagración” (Calafati, 2010: 183-184). Sin embargo, las distancias geográficas y las posibilidades de gobernabilidad denuncian lo complejo de una aserción semejante.

Acerca de las dramaturgias de la Norpatagonia: Neuquén

En el 2007, a nivel nacional, se edita la primera *Historia del Teatro Argentino en las Provincias*, Vols. I y II como producción del Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) de la Universidad de Buenos Aires a cargo de Osvaldo Pellettieri. Allí,

Oswaldo Calafati publica parte de su *Historia del Teatro de la Provincia de Neuquén* atendiendo a las formas colectivas de la memoria y la identidad, entre ellas el fenómeno teatral como espacio de construcción de identidad cultural. Precisa un heterogéneo corpus de la dramaturgia, surgido en la emergencia de las condiciones culturales de la provincia desde sus primeras manifestaciones, a fines del siglo XIX, hasta la actualidad. Se comienza con las obras conservadas de Manuel José Olascoaga *El huinca blanco* (1899) y Gregorio Álvarez, *Pehuén Mapu* (1953) y *Baigorrita* (1964) las que dispersas en el tiempo cubren fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX -período correspondiente al “subsistema de la emancipación cultural” en el modelo de periodización del teatro argentino (Pellettieri, 2002: 13-21). A continuación, el recorrido cronológico se ubica en el “subsistema moderno” con escasa producción hasta la década del `80. Sucede que las hendiduras, fisuras, grietas, la falta de continuidad, las rupturas invaden las historias -al igual que en *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)*, “En su oscura y valerosa historia abundan los hiatos” (Borges, 1949) y no ocurre menos con la cronología del quehacer teatral en la Norpatagonia, provincia de Neuquén.

A partir de los años ochenta la producción se potencia llegando a la actualidad con la constitución de un corpus de más de cien obras elaboradas desde diversas dramaturgias (de autor, de director y de grupo). Tales prácticas de escritura dramática y espectacular reelaboran en sus poéticas las condiciones culturales de la Norpatagonia neuquina. Cabe aclarar, sin embargo, que no existe un estudio pormenorizado de ese corpus teatral en el

“proceso de producción” atravesado por los “conflictos de poder”. (Grüner, 2006: 255)

Como dato singular, en la misma *Historia del Teatro de la Provincia de Neuquén* se hace referencia a la primera puesta en escena -romántico drama musical, *Lola o Flor de un día*, del catalán Francisco Camprodón y Lafont-, en 1894 en Chos Malal, por entonces capital del territorio. Los textos dramáticos redactados y/o editados, aunque superan el centenar, pertenecen a un reducido grupo de escritores, la mayoría de ellos radicados en Neuquén. Entre los que comienzan su producción en la región en la década mencionada, se destacan Alejandro Finzi, Gerardo Pennini y Hugo Luis Saccoccia.

La reciente historia del teatro de la provincia de Neuquén, con su compleja cartografía poética, da cuenta de la consolidación de instancias de reproducción y consagración del campo teatral con la existencia de grupos como Amancay (1940-1963), Teatro Lope de Vega (1978-2006), Teatro del Bajo (1982-86), Grupo de Teatro Tribu Salvaje (2000 a la fecha), Grupo de Teatro Comunitario TrenTen (1987 a la fecha) entre otros. Asimismo, la importante y duradera presencia, a través de LU5-Radio Splendid, del Radioteatro, expresión popular sostenida por el actor neuquino Jorge Edelman quien, además, llevaba su compañía por el interior de Neuquén, con giras en provincias vecinas (Río Negro, sur de La Pampa y Mendoza) hasta Buenos Aires, entre 1957 y 1986. Y en el período de las tres últimas décadas se suman otras prácticas del quehacer teatral como los festivales: Encuentro Provincial de Teatro, Fiesta Regional Patagónica de Teatro (San Martín de los Andes), Festival Nacional de Teatro de Humor (Zapala). Importante también la creación de la

Biblioteca Teatral Hueney (1984, Zapala) y la realización anual del Concurso Nacional de Obras de Teatro de Humor (Zapala), entre otros eventos. Y en la provincia se proyectan, también, figuras destacadas en la dirección teatral como Alicia Fernández Rego, Víctor Mayol, Hugo Luis Saccoccia, Alicia Villaverde, Gerardo Pennini, etc.

En el entramado de teatro y cultura, y considerando el teatro como una máquina estético-política de traducción metafórica de la experiencia cultural con la que se vincula el sujeto de producción, se indaga la poética teatral como poética histórica en el espacio socio-cultural de la Norpatagonia neuquina, partiendo del concepto de “cultura” como “proceso de producción” que implica la “contaminación” e “interacción” de componentes simbólicos, imaginarios e ideológicos diversos y disímiles sometidos a un permanente “dialogismo”. (Grüner, 2005: 255), (Garrido, 2008)

Oswaldo Calafati declara su interés por la existencia paradójica y a veces contradictoria de los hechos culturales en la región actual y en virtud de esa perspectiva enumera desde la representación romántica en Chos Malal (antigua capital del entonces Territorio Nacional) a la crítica positivista y progresista *La gran vía*, en 1894, desde *Pehuén Mapu* en 1954, representando la tragedia de los vencidos, hasta *Ha llegado un inspector* de Priestley, en 1960, pasando por un vanguardista que estrena en 1970 y en los '90 la representación de *La pequeña Mahagonny* de Bertolt Brecht y Kurt Weill, para llegar a *La noche devora a sus hijos* de D. Veronese con la dirección de Fernando Aragón (2003) o al *Club de los suicidas* de Pablo Todero, teatro neuquino premiado por el Centro Rojas en 2010.

En síntesis, ante las posibilidades de evocar un ordenamiento sesgado, asignar un orden o verificar un caos, este estudioso prefiere evidenciar:

(...) no (...) una necesidad de congruencia sintáctica ni de coherencia lógica, sino de la existencia “maravillosa” de la fantasía, de la imaginación individual concretada en imaginarios sociales, congruente con la necesidad vital de otorgar sentido, atribuir significado positivo, no solo a la felicidad sino a la frustración, a la derrota, al dolor, a la misma destrucción, a la desaparición y a la inevitable muerte. A la acción y a la pasión. Al éxito y al fracaso. Y a la necesidad de la historia como memoria, como combate contra el olvido de este fundamental esfuerzo de los hombres. Y esa memoria no es solo memoria de lo heroico, de lo épico, sino recuerdo de la lucha, del antagonismo tenaz.
(Calafati, 2009: 17)

Acerca de la presente antología

En un esfuerzo conjunto de teatristas e investigadores (y alumnos) surge esta antología con obras regionales de la última década, con propuestas de teatristas/dramaturgos formados en diversas escuelas, acompañada de lecturas divergentes en líneas de trabajo, con marcado sesgo intertextual, muchas de ellas presentadas en ocasión de las *II Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia: Neuquén (En homenaje a Luis Alberto “Kique”*

Sánchez Vera 1929-2010) en la ciudad de Neuquén, realizadas durante los días 11, 12 y 13 de octubre del 2010 en el Salón Azul de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional del Comahue.

La presente selección está integrada por los siguientes autores y obras: Bastidas, José: *Kajfvkura: El valor de una historia inconclusa* (1998); Burgos Alba: *Antigonía* (2004); Burgos, Alba-Boggan, Carina: *La manzana de Troya* (2006) y *Edipo, te vas...* (2010); Figueira de Murphy, Alicia: *Mi amigo Michay* (1970-71); Flynn, Alejandro: *El león y nosotros* (2004); García Horacio: *Quimérico (desde Grecia con respeto)* (2010); Gotthelf, Eduardo-Pennini Gerardo: *Café Patata, nueve monólogos en tres grupos de tres* (2005); Mayorga, Paula: *Una nunca sabe* (2007); Muñoz, “Lilí”: *Monólogo de La Aguada* (2008) y *Tupí Nambá y Orellana* (2010); Otegui, Jorge: *Memorias de un largo adiós* (2007); Pennini, Gerardo: *Gaspar ha vuelto* (1980) y *Como diría Jauretche* (2002).

Esta recopilación de obras de la dramaturgia de Neuquén, con sus correspondientes estudios críticos, sucede a una primera antología producida por un grupo de investigadores de la UNCo, editada por esta misma Universidad: *La dramaturgia de Neuquén en la encrucijada*, 2010.

BIBLIOGRAFÍA

CALAFATI, Osvaldo (2010). “Reflexiones sobre la historia del teatro de Neuquén”, en GARRIDO, M. (Dir.). *I Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. UNCo, Educo, p. 15-19.

----- “De *terra incognita* a espacio globalizado”, en *op. cit.*, p. 20-45.

----- “Sobre la situación del campo cultural patagónico”, en *op. cit.*, p. 179-187.

DUBATTI, Jorge. “Cultura teatral y convivio”, en *Conjunto*, 136. Recuperado el 10 de diciembre de 2010, de <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/136/dubatti.htm>.

GARRIDO, Margarita (Dir.), (2008). Fundamentación y marco teórico del proyecto: *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. Siglos XIX- XXI*. UNCo.

GRÜNER, Eduardo (2005). *La cosa política o el acecho de lo Real*. Buenos Aires: Paidós.

PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.), (2007). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna-INT, vol. II, p. 297-346.

SALINAS, Silvana y Claudio ANDRADE (2010). “De cuando la Patagonia fue un continente aparte”, en *Río Negro*, domingo 28 de noviembre, p. 34.

Gloria Siracusa y Nora Mantelli

ESTUDIO CRÍTICO

Cronología de Alba Burgos

Nació en 1959 en Deán Funes, Córdoba. Se desempeñó como docente en Nivel Medio desde 1995 a 2009 y en la actualidad es docente en escuela de Bellas Artes de Neuquén y en el Instituto Universitario Patagónico en Río Negro. También trabaja como docente e investigadora en la Universidad Nacional del Comahue. He aquí una síntesis de sus realizaciones:

1983 - Licenciada en Letras en la Universidad Nacional de Córdoba.
Diplomada en Gestión y Producción Cultural y Estudios de Género.

1986 a 2010 - Luego de egresar del Seminario de teatro Jolie Libois en Córdoba trabajó como mima, actriz y directora en diversos grupos independientes de teatro: Los títeres de Moñito, Candilejas, Contratiempo y Fuga, Las Mareadas, Ekloyé, Theatron en las provincias de Córdoba, Río Negro y Neuquén respectivamente. Entre las obras en las cuales participó se encuentran: *La gasófoba*, *Gris de ausencia*, *Al margen de la coherencia*, *Como Medea*, *Antigónia*, *A medianoche me dio miedo*, *¿Y ahora qué hacemos?*, *Esperando a Godot*, *Casi absurdo*, *La manzana de Troya*, *De seres*, *Viaje a la semilla* (film), *El anfitrión de los desechos* (video-clip), *Dos meses* (film), *La hermana*, etc.

1989 a 2010 - Compañía Teatral Nous: coproductora y gestora de este proyecto de Teatro independiente, puestas en escena, videos, producciones multimedia e investigaciones teatrales.

1994 - Antología Poesía de Taller: *Halo hecho*.

1995 - Libro de poemas *Los pasos del humo*.

1997 - Antología Poética. *Poetas latinoamericanos de hoy*.

2000 - *Semiosis en publicidad de alto impacto de Diego Dozo*.

2004 - *Sombras de vacío* (poesía).

-----, “Antigonia” y “Como Medea” en *Más caras caídas* (dramaturgia), *Sombras de vacío* (poesía). “Antigonia” fue puesta en la escena radial en el programa *Voces en escena*, 2009, por el Grupo Theatron de la Fac. de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue, en Radio Universidad-Calf, Neuquén¹.

2006 - *La manzana de Troya*² (dramaturgia escrita con Carina Boggan). *Eclipse ocho* (poesía).

2008 - *Se ve ave*: poesía, con Carina Boggan.

¹ Elenco integrado por Alba Burgos, Horacio Bascuñán, Lucía Descarrega, Mailén Baldo, Mariana Elder y Martín Torrellas. Asistencia técnica y artística: Diego Castro y Mirta Sangregorio. Música original de apertura y cierre: *Pehuenia* de Carlos Bello. Locución artística: Miguel Bascuñán. Adaptación y dirección general de Margarita Garrido. Se incluyeron los fragmentos musicales de *Antigonia* de Claudia Pileri, por Claudia Pileri, Carlos Álvarez, Pablo Córdoba y Carina Cazorla. Puede escucharse en <http://vocesenescenablogspot.com/>.

Esta versión radial fue editada en CD en *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. “*La vigilia*”, UNCo, Educo, 2009. ISBN 978-987-604-170-6. *Voces en escena* es una producción del Grupo de Teatro Theatron de la Facultad de Humanidades y de Radio Universidad-Calf en el marco del proyecto de extensión de la Fac. de Humanidades de la UNCo, sobre las *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI*.

² *Ídem*, en *Voces en escena*, 2009. Elenco integrado por Alba Burgos, Aureliano Massoni Muñoz, Francisca Laino, Gabriela Nemiña, Horacio Bascuñán, Julia Vidal, Lucía Abella, Lucía Descarrega, Mariana Elder y Martín Torrellas. Asistencia técnica y artística: Diego Castro. Música original de apertura y cierre: *Pehuenia* de Carlos Bello. Locución artística: Miguel Bascuñán. Adaptación y dirección general de Margarita Garrido. Se incluyeron los fragmentos musicales de *Atrium musicae de Madrid*. Esta versión radial también fue editada en CD: *Dramaturgia(s) (...)*

2009 - *Albur es: poesía.*

----- I Antología, Círculo de Escritores del Comahue:
Manifestaciones del alma.

2009-10 - Antologías I y II Círculo de Escritores del Comahue:
Manifestaciones del alma y Ríos que cuentan.

----- Actriz en el proyecto de Extensión de la UNCo: *Voces en escena*, programa radial producido por el grupo de teatro Theatron y Radio Universidad-Calf, con más de cincuenta versiones de la dramaturgia de Neuquén:
<http://vocesenesцена.blogspot.com/>.

2010 - *Edipo, te vas*³...: dramaturgia escrita con Carina Boggan.

-----II Antología, Círculo de Escritores del Comahue: *Ríos que cuentan historias.*

-----*De seres* (dramaturgia).

-----*La de morado* (dramaturgia).

-----*Pa...labras, pala...gritas, pala...brotas* (ensayo).

2011 - *La que baila* (dramaturgia).

³ *Ídem, Voces en escena*, 2010. Elenco integrado por Alba Burgos, Lucía Abella y Margarita Garrido. Asistencia técnica y artística: Diego Castro. Música original de apertura y cierre: *Pehuenia* de Carlos Bello. Locución artística: Miguel Bascuñán. Adaptación y dirección general de Margarita Garrido.

Cronología de Carina “Tato” Boggan

Nació en Río Cuarto, Córdoba en 1970. Es docente y directora teatral. Realizó estudios de cine, video y televisión. Se diplomó en Gestión y Producción Cultural y también en Gestión Autónoma en Medios de Comunicación. Algunas de sus producciones son:

1989 a 2010 - Compañía Teatral Nous: coproductora y gestora de este proyecto de Teatro independiente, puestas en escena, videos, producciones multimedia e investigaciones teatrales como *Una familia muy unida o tubo de chimenea*, *Al margen de la coherencia*, *Antigonía*, *Como Medea*, *La manzana de Troya*, *La de morado*, *De seres*.

1993-2010 - diversos trabajos de luminotecnia y sonido entre los que se encuentran: *La yegua de la noche*, *Las sillas*, *La tintura antitética*, *Luminarias*, *Una nunca sabe*, *Freno de mano*, *Gris de ausencia*, *Papá querido*, *El gigante amapolas*, *La mezcladora*, *Como diría Jauretche*, *Poroto*, *Guapos eran los de antes*, *Una libra de carne*.

2008 - Videoclips, video-arte y cortos: *El anfitrión de los desechos* de la banda de rock “La Seca” (también dirección de actores), *En memoria de Bioy*, *Deméter*. Y la participación como iluminadora en Festivales y Encuentros de teatro en Buenos Aires, Córdoba, Río Negro (Bariloche) y en Neuquén (Zapala).

2006-08 - Producción técnica y artística del programa *Las que te contursi* en F. M 99.1.

2007-08 - *La manzana de Troya* (dramaturgia, dirección y producción). Coautoría con Alba Burgos.

2007-10 - Organización de Encuentros provinciales y jornadas de teatro en Neuquén junto a Teatristas Neuquinos Asociados y Universidad Nacional del Comahue.

2010 - *Edipo, te vas...* (Dramaturgia). Coautoría con Alba Burgos.

----- Y los cortos *Dos meses* y *El pichón*.

Gran parte de las obras de estas autoras se encuentran en versión

on line,

en “Dramaturgias de Neuquén”:

<http://vocesenescena.blogspot.com/>.

META-VOCES

Desterritorializaciones en la Patagonia¹

Alba Burgos

“Nadie sabe escribir. Cada cual, sobre todo el más ‘grande’, escribe para atrapar por y en el texto algo que él no sabe escribir. Que no se dejará escribir, él lo sabe. (...) Como una frontera, a la vez afuera y adentro, la línea de decepción demarca un objeto para la reflexión, allá lejos, trabaja pegada al texto, en su escritura misma (...).

Lo que no se deja escribir, en lo escrito, llama quizás a un lector que no sabe ya leer o no sabe todavía: ancianos, niños del jardín de infantes, disparatando sobre su libro abierto”.

Liotard, J. F., *Lecturas de infancia* (1997: 13)

Nos proponemos recorrer los trazos que unen la escritura de actrices a partir de la investigación, un entretejido de ensayos, juego teatral, partituras, intermedialidad, producción y la edición radial como hilo de sutura entre *Antigónia* (2004), *La manzana de Troya* (2006), *Edipo, te vas...* (2010) y sus emisiones por Radio Universidad-Calf de la Universidad del Comahue durante 2009 y 2010 en Neuquén. ¿Podría la voz convertirse en una metamorfosis, un rizoma, a través de procedimientos de producción? Y en definitiva ¿Cuál es esa voz que va más allá de las palabras del texto? ¿*Phoné*? “voz alta, grito de guerra, canto; voz de los animales; ruido, rumor, lenguaje, dicho, máxima” (Pabón de Urbina, 1999: 634). Relacionamos con una posible preposición *meta*: “hacia,

¹ Este estudio hace referencia a las tres obras siguientes: *Antigónia*, *La manzana de Troya* y *Edipo, te vas...*

detrás de, en busca de; después de, a continuación (...)” para empezar a situar esa y otras voces.

Las relaciones que estableceremos en este trabajo serán, desde los textos escritos a versiones teatrales en la radio, entre:

Obra	Autora	Escrita	Versión radial (M. Garrido)
<i>Antigonia</i>	Burgos	2004	24 junio 2009
<i>La manzana (...)</i>	Burgos-Boggan	2006	17 Agosto 2009
<i>Edipo, te vas...</i>	Burgos-Boggan.	2010	12 de Mayo 2010

Antigonia se desprendió de lecturas de la obra *Antígona* de Sófocles y la de Jean Anouilh. Fue una propuesta para una muestra de Arte austero² paralela al Festival Internacional de Teatro en 1993 en Córdoba: se trataba de poemas entretnejidos en el lenguaje de la danza-teatro. En la Sociedad Argentina de Escritores en Córdoba en el año 1993 esa primera instancia *Poemas en imágenes teatrales*, tiene ya una dramaturgia germinal: Antígona y Creón miden fuerzas, se rodean el uno al otro y Antígona “teje” vestida por una suerte de máscara bifronte que mira su texto y mira al público. El diálogo de oposición al tirano está en versos en tono de gritos:

¿Cuánto tiempo queda aún Creón?

Tus barbas enredarán la sentencia y no podrás
venir a buscarme.

Estás viejo, Creón. (Burgos: 1993)

² C.I.D.A.M, Córdoba, 1993.

Tejido y circularidad

En la siguiente versión de *Antigónia* (Burgos: 2004), la escritura comienza con un poema, un coro:

Adivina, adivinante adivinador
Divino caminante...
¿Cuál fue
Por la mañana
Quién es por el medio
Y tres por la tarde?
(*Ríe.*)

Y la estructura ha sido fijada:

“Coro”. “Destinada”. “Ellas decidieron”. “Tira, tira...nos”.
“En fin...”. “Risas”.

Esfinge	Tiresias	Ismena	Creón	Hemón	Coro
Antígona		Antígona	Antígona	Antígona	

¿Estructura es igual a inamovible? Esta es una coincidencia, mejor dicho una coherencia: ¿El *logos* de Creón es inamovible? Antígona discute con su tío materno a través del mismo *logos*, pero lo dice de otra manera y hacia un lugar otro, grita y ríe: “Nada tío, nada. ¿Qué podés ver? (*Se ríe a carcajadas.*)”. (p. 33)

Si volvemos al coro inicial, la voz de la Esfinge en un acto perlocutivo: “(...) ríos de preguntas/son, son... sería mi risa tu ser... (*Ríe.*)” (Burgos: 2010), nos encontramos con una manera de

hablar diferente ya que esta Esfinge, en una construcción versificada, interroga a alguien que parece no estar presente, a un otro anterior a esta tragedia, casi sugiriendo una *analepsis*:

¿Cuál fue
Por la mañana
Quién es por el medio
Y tres por la tarde?

También sus risas parecen estar pidiendo una voz con más volumen, una especie de grito enigmático que ronda lo desafortado. ¿Una ley que no la abarca? Y aquí estamos en una conjunción peligrosa, al menos para Creón y su ciudad, discurso distinto de su *logos*: una mujer que habla, grita, ríe a carcajadas y convoca a la memoria ¿Una mujer? ¿Y la monstruosa Esfinge? ¿Dónde se ubica?

Cronos y *topos* juntos: ese monstruo deforme vuelve a preguntar en otro tiempo y lugar. ¿Se haría esta obra para el aniversario de la muerte de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán?³ Un taller de teatro⁴ en la Norpatagonia, en Río Negro toma la obra para hablar de los muertos que piden justicia y de las mujeres que gritan a pocos meses del asesinato de Carlos Fuentealba⁵ en Neuquén. La obra *Antigónia* deja su formato escrito para pasar al

³ Maximiliano Kosteki y Darío Santillán fueron asesinados el 26 de junio de 2002 en las inmediaciones de la estación de trenes de Avellaneda, provincia de Buenos Aires tras haber participado de una marcha que fue reprimida por la policía.

⁴ Taller de teatro Ekloyé dirigido por A. Burgos en el espacio socio-cultural El Andén de Cipolletti, Río Negro.

⁵ Carlos Fuentealba (1966-2007) docente y activista sindical argentino muerto por la Policía Provincial durante un operativo que buscaba impedir el corte de una ruta en la provincia del Neuquén, Argentina, durante el gobierno de Jorge Sobisch.

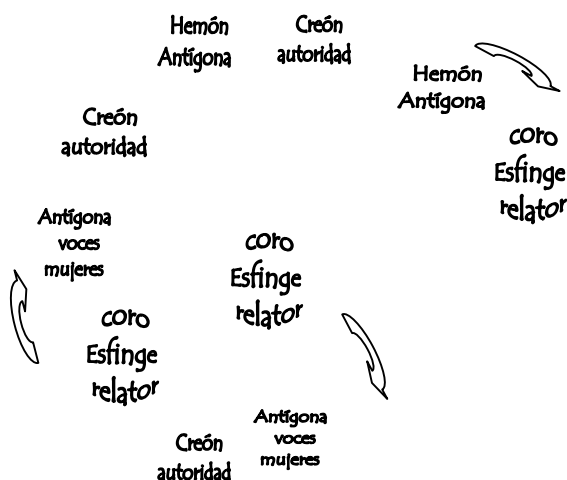
escenario caótico donde actores y actrices se entrelazan con el público-pueblo que corea en un “piquete”. “Si vamos todos no habrá castigo... ”.

Desde una Antígona que bailaba rodeando a Creón y riendo sola, llegamos a otra que convoca “sería mi risa tu ser” para culminar en una arenga a la comunidad: ha tejido con sus pasos y en esa red vuelve a gritar al tirano...

“La esfinge ríe y cae circularmente...” (Burgos: 2004)

¿Basta decir de una manera clara o proyectar colocando la voz para que estas palabras de *Antigonía* resulten en la escena teatrales? El recurso de la danza teatro para las representaciones hechas por el grupo Nous de esta obra no son viables para la radiofonía. Y en el grupo Theatron ya no alcanza con calentamientos y vocalizaciones para representar ese personaje tan caro a la tragedia griega y por otro lado, en la versión fónica el coro adquiere cuando analizamos, un lugar importante en lo dramático. ¿Coro griego en la radio? ¿Quién es el coro? La antigua pregunta: ¿Con quién dialoga el coro?

Partitura-secuencias en el audio de *Antigónia*⁶:



En la versión radial la partitura presenta un coro: una voz de mujer se descompone en carcajadas que materializan un habla más identificada con el delirio que con el *logos* que clasifica y ordena; en oposición: un relator, voz de varón que “aclara” la historia. “Una pregunta sola” en el texto escrito empieza a metaforizarse en la voz de la actriz, una desarmonía que puede significar “una” pregunta y no más, “una” como pronombre indefinido en función de sujeto a su vez “en soledad, sin otros/as”, etc. La partitura de la obra en audio está marcada por las apariciones de esta voz ¿de mujer? Curioso dato en un texto proveniente de una Antígona que se enfrenta a Creón, a la *polis*, con el mismo *logos* de su oponente, sin marcar la diferencia de lenguajes según el hipotexto de Sófocles y en la que se filtra una ley otra, una voz no nombrada, con una lógica

⁶ Versión radial del 24 de junio de 2009. Puede escucharse en <http://vocesenesena.blogspot.com/>.

diferente. En la memoria de una de las actrices de *Voces en escena* “se trata de una Casandra desestabilizadora del orden que propone la racionalidad hegemónica”.

Una manzana en Troya

En el año 2006, en Cipolletti, Río Negro, dos docentes integrantes del grupo de teatro independiente Nous, quienes habían trabajado con y en *Antigonía*, deciden reírse de los dioses griegos, de sus tragedias y anotan una serie de juegos teatrales como una “Comedia infantil donde los dioses son casi humanos”: *La manzana de Troya*, una obra para niños que a través de sus puestas es muy bien recibida por ellos y por adultos. Parecía que la comedia no era tan inocente. En la estructura de la obra:

Tiresias					Tiresias
Eris	Hera	Paris	Paris	Paris	Eris
Tiresias	Atenea	Atenea	Eros	Atenea	Tiresias
	Afrodita	Afrodita	Afrodita		
	Mensajero	Hera	Mensajero		
relato					relato
furia	disputas	negociaciones	mediador	revelaciones	furia
regalo	fiesta	promesas	humor	casamiento	regalo

Una estructura básica que se plantea con entradas y salidas de personajes: los personajes de la adivinación, el ciego y la furia, diosa relegada socialmente, abren y cierran esta serie de pequeños diálogos. Enmarcan la comedia en un cruce de géneros: Tiresias relata en la escena I los antecedentes de una guerra y Eris cuenta

para qué espera el comienzo de una gran fiesta. En la escena final, los dos personajes transformados desvirtúan los relatos iniciales:

ERIS: ¡Ah dioses! ¡Dioses! ¡Cruelles, vagos, gandules, haraganes, maulas, ociosos, perezosos, pigres, guillotes, gandumbas, vainazas, pelafustanes, torrezneros, rompepoyos, vagamundos, pascasios, bausanes, zangones, señoritos, galfarros, etcétera, etcétera!

Y cuando Troya por fin arda, la historia me recordará para siempre..., ¡Ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja!

TIRESIAS: *(Al público, quitándose anteojos de sol.)* Les dije... les dije... ¡las cosas no son como aparentan...! ¡Las cosas, no son como se cuentan...! (Burgos-Boggan: 2010)

La Erinia insulta a los dioses que no resultaron tan divinos y Tiresias descubre sus ojos que no eran tan ciegos. En el medio de sus apariciones estuvieron diosas y héroe en una confusión donde la guerra y la fiesta parecen ser una sola maquinaria que comienza en el regalo de una manzana y termina con otro regalito: el delirio de un caballo en marcha.

Una máquina de hacer manzanas

Ocho integrantes para el elenco de Theatron; entre las diosas hay peleas: hay que ver quién se queda con el apuesto Paris y quién es la más bella. Lucha de poderes... Lo que en la escena del

grupo Nous⁷ era un enfrentamiento entre luchadores orientales con gritos de combate y palos ruidosos, se transformó en un juego de seducción que culmina en una fiesta para una boda “armada”. El ritmo aparece en pocos minutos: un coro de voces *in crescendo* referencian la marcha de un ejército que avanza casi como una gran máquina: la guerra se confundió con la fiesta, recordándonos en alguna lectura a la manzana del paraíso bíblico con la que comienza una expulsión. En la partitura para *La manzana (...)*, según nuestra escucha del audio editado por M. Garrido, el coro de niños que comenzó tras el relato de un ciego se va transformando hasta ser el lamento que acompaña el clima de aquella maquinaria bélica. Un viejo, unos niños y una Erinia, representantes de lo no representado en la tragedia enmarcan esta pretendida comedia.



Un sueño para Edipo

En *Edipo, te vas...* el personaje llega en una barca, su propio moisés lo traslada, de él emerge de manera borgeana lleno de

⁷ El estreno de la obra *La manzana de Troya*, proyecto “Las mareadas”, estuvo a cargo del grupo independiente Nous, dirigida por “Tato” Boggan, en Noviembre de 2006 en la sala Saulo Benavente de la Biblioteca Bernardino Rivadavia, Cipolletti, Río Negro.

interrogantes y parece ser su propio interlocutor a la vez que la voz de un Calderón: “¿Qué delito cometí contra vosotros naciendo?”

No sabemos aún quién es interlocutor/a de Edipo Reggae: quizás la voz de un sueño, Es Finge, Yo Casta o Tele Sias (¿El oráculo? ¿La Esfinge? ¿Tiresias? ¿Yocasta?): todos los nombres están compuestos por fragmentos, pequeñas paradojas que nos remiten de inmediato al hipotexto de Sófocles, pero que son personajes con un lenguaje dislocado: una estornuda, el otro canta en una pantalla y la otra juega y se erotiza:

ES FINGE: ¡Aaaaaachiiiiís! ¡Te vas! ¡Aaaachísss!
¡Ay, disculpe mozo mi jocoso modo...!
Es que la peste, la peste de éste... ¡achiiiiís!
¡Aaaaachúuu! ¡Laa peeeeeeeeeeeestee! *(Se va enloquecida, sale corriendo y deja la vestidura de goma que tenía.)* (Esc. II)

TELE SIAS: ¡Aaaaaaaaay ayayayyyyyyy! ¡Canta y no llores!
¡Porque cantando se alegran, cielito lindo los corazones! *(Tele-Sias es una gran pantalla como oráculo al que Edipo consultará.)* (Esc. IV)

YO CASTA: Ha salido el sol y el nene no me come
¿uum no me quiere mi bonito bebé? *(Habla y acaricia un títere.)* (Esc. III)

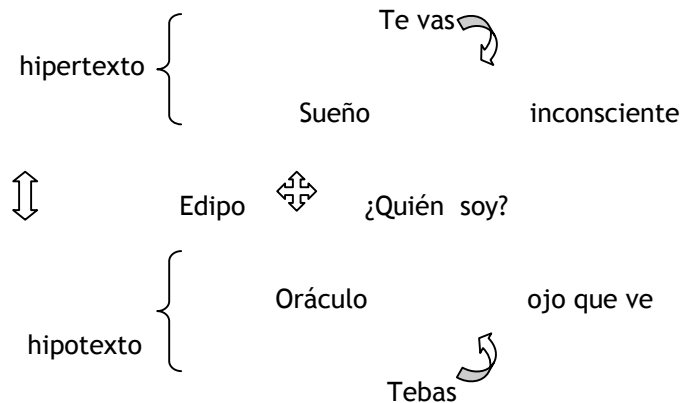
Es Finge y Tele Sias abren la obra y hablan del sueño pero sus diálogos con Edipo Reggae están dislocados, corridos de lugar, en un

tono ondulante que parece siempre preguntar en la voz de Edipo Reggae: “¿Quién soy?”.

Pero ¿hay una estructura?

(Voz en off)	Esc. I (Coro)	Esc. II (Coro)	Esc. III (Coro)	Esc. IV
				Vendedor
(Voz en off)	Es Finge	Yo Casta		Tele Sias
Edipo Reggae	Edipo Reggae	Edipo Reggae	Edipo Reggae	Edipo Reggae

Cuatro escenas rodeadas de voces: una que lo hace invisible ya que “nadie lo vio” y otra después de los encuentros con los personajes di-vertidos (salidos de sus vértices) en un mandato final: “¡Te vas!”, microsecuencias que leídas desde el hipotexto podrían fácilmente identificar:



Una, una pregunta sola...

Edipo aún viaja por las aguas de nuestra cultura, aparece enredado en juegos de palabras de personajes dis-locados: Es Finge,

Yo Casta, pestes que suenan como sirenas intermitentes: en la versión de *Voces en escena* para la radio, la partitura es:

Preguntas peste mandato peste preguntas peste mandato peste pregunta
sirenas sirenas sirenas sirenas

El viaje, imagen cronotópica en el que se pueden escuchar, o no, voces de muchas sirenas, errores a resolver en la pregunta final a quien no ve pero está escuchando, el oyente: “¿Y usted quién es?”. Las palabras ya no tienen el sentido de la réplica, una pregunta contesta a otra pregunta. La velocidad en el juego y las preguntas trasladan las palabras, las sacan de su centro significativo, las llevan más allá en una barca que se mueve en el océano oscuro, donde para verse, no son necesarios los ojos y donde se conjugan el sueño, lo inefable, la niñez.

¿Géneros en el siglo XXI?

Poesía, danza-teatro, teatro poético, tragedia, teatro político, comedia, teatro infantil, intertextos, partitura, dramaturgia radial, dramaturgia de voces... todas esas tramas textuales vienen a traducirse en programas de edición para la emisión en Radio Universidad-Calf desde el Proyecto de Extensión *Voces en escena*⁸. ¿Cuál es la forma en que se entretejen todos estos textos y en qué resultan? Estamos recorriendo los hilos de

⁸ El material de investigación y las obras grabadas en versión para la radio están en <http://vocesenescena.blospot.com/>.

circulación que enlazan el texto, la escena teatral a través de la edición para la emisión radial.

Los significantes, y finalmente, los sentidos y las significaciones que el teatro produce, deben romper con lo obvio, con los estereotipos, con la lógica cotidiana, que prefiere encadenar linealmente los sucesos, hacer resaltar su totalidad, en detrimento de una visión "poliédrica". Trascender la literalidad, sigue siendo, también aquí, la divisa: no redundar sobre lo más externo y evidente. (Muguercia: 2010)⁹

En tal sentido, como práctica social de resistencia frente al olvido o la exclusión, se entiende la contribución de este proyecto que por primera vez incluye el concepto de teatro como máquina estética de traducción de la experiencia cultural con la que se vincula el sujeto de producción y recepción. (Garrido, 2009)¹⁰

En el cruce de experiencias diferentes en el teatro y en las letras, hay un encuentro de significantes que empiezan a crear sentidos a través de un lenguaje común: las voces. "Ecos del silencio", "Cuerdas desafinadas", "Caja de resonancia", "Silencio liberado"¹¹. De una manera permanente estas palabras resuenan en la estética que surge del caos creador en los ensayos que propuso el grupo Theatron desde Noviembre de 2008 para comenzar a poner en escena a las dramaturgias de la región que no han sido contadas ni tenidas en cuenta en otros espacios. A los fines de seguir un cierto

⁹ Muguercia, Magalí, (Mayo de 2010), *Barba: trascender la literalidad*. Recuperado de www.dramateatro.arts.ve.

¹⁰ Proyecto de Investigación *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén S. XIX-XXI*, Dir. por Lic. Margarita Garrido, Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, Argentina.

¹¹ Recuperado de *Voces en escena*, blog cit.: *Spot radial del programa Voces en escena*. Radio Universidad-Calf, 103.7, Neuquén.

orden en la exposición mencionaremos las obras que el grupo grabara en 2009¹², seis CD con el título *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén*¹³.

Margarita Garrido, desde su actividad docente en la Universidad del Comahue y el grupo Theatron que dirige, comienza

¹² En Octubre de 2010 cuentan con 26 obras más emitidas por Radio Universidad-Calf. Pueden escucharse en *blog cit.*

¹³ UNCo, EDUCO, Neuquén, Argentina, 2009, ISBN 978-987-604-149-2:
“*La encrucijada*”

1. *El huinca blanco*. Manuel J. Olascoaga.
2. *Baigorrita*. Gregorio Álvarez.
3. *Scheypuquiñ y Juan*. Carlos Herrera y José L. Bollea.
4. *Pasto Verde*. Lilí Muñoz.

“*Las fronteras*”

1. *Veinticinco de mayo*. Faviola Martínez.
2. *Los pehuenes no se trasplantan*. Daniel Massa.
3. *Benigar*. Alejandro Finzi.
4. *Aguante Painepe*. José Bastidas.

“*Los fantasmas*”

1. *Modelos de madre (...)*. Hugo Saccoccia.
2. *Mi ex pozo*. Laura García.
3. *Destello*. Mirta Sangregorio.
4. *Las ausentes*. Horacio García.

“*La vigilia*”

1. *La manzana de Troya*. Carina Boggan y Alba Burgos.
2. *El quinto oráculo*. Ricardo Pérez.
3. *Antigonía*. Alba Burgos.
4. *La hora (A solas con todos)*. Horacio García.
5. *Anaís cero dos*. Gerardo Pennini.

“*La resistencia*”

1. *La sombra del sol*. Alejandro Flynn.
2. *Revoltijo*. Horacio Arévalo.
3. *De espaldas I: Sin pañuelos blancos*. Lilí Muñoz.
4. *El guardián*. Juan A. Lacava.

“*El desafío*”

1. *Un rey de chocolate*. María Muñoz.
2. *Gaspar ha vuelto*. Gerardo Pennini.
3. *Sueño con redes*. Victoria Martínez.
4. *No quiero morir desnudo*. Jorge Onofri.

a destejer las tramas que viene analizando desde los textos de la antigüedad¹⁴. Pero...

Se trata de que, quienes inscriben su praxis en esta tendencia, no caigan en la tentación de imitar modelos y sean capaces de responder a sus propias búsquedas, practicando constantemente el autodidactismo a que los han conducido las circunstancias locales en que construían “su propio camino artístico y técnico”. (Barba, 1987: 196)¹⁵

Siglo XXI, Norpatagonia, plena globalización en un territorio donde la colonización y recolonización del desierto se cruzaron en el transcurso de dos siglos poniendo capas sobre capas a las culturas aborígenes: el resultado en marcha es el encuentro de otros, de fantasmas sin descanso que nos hablan aún sin que le demos lugar. El develamiento de lo que dicen los textos no queda en el análisis formal sino que avanza hasta descubrir voces que no dialogan de una manera cotidiana ni siquiera en una forma comunicacional. Anne Ubersfeld (2003) sistematiza diferentes clases de actos de habla donde el interlocutor parece confundirse o desdibujarse en el acto dialógico: es un Otro que no identificamos, un otro en silencio que probablemente nunca atenderá la demanda de amor de un ser

¹⁴ Con su dirección: *Medea* en 2007 y *Laberinto de la memoria*, en 2008, y *Medea... la trama* (2007) dirigida por Alicia Fernández Rego, fueron antecedentes de reescrituras de textos clásicos.

¹⁵ Cita de E. Barba tomada por Silvina Díaz en *El modelo antropológico en el teatro emergente de Buenos Aires*. Recuperado de www.iigg.fsoc.uba.ar/.../Ponencias%20eje%204/DIAZ%20SILVINA.pdf.

atravesado y fragmentado en diversas etapas de dominación, represión o muerte.

Garrido propone “(...) como práctica social de resistencia frente al olvido o la exclusión (...)”, el encuentro Universidad, teatro y radio unidos por el hilo de la memoria en las dramaturgias de la Norpatagonia. *Voces en escena* es el programa radial que a través de su dirección comienza a trabajar con textos teatrales que son leídos y de los que selecciona microsecuencias a incorporar y proyectar desde la voz. El grupo de teatro que hoy cuenta con tres actrices, ha realizado una progresión en su trabajo que va desde abordar el texto con los personajes y acciones propuestos por autores/as por actores y actrices que prestaron sus voces. Luego de dos o tres ensayos, se graba en un estudio de Radio Universidad-Calf y con ese “seco” se produce la selección por parte de la directora, de los textos más significativos para la emisión radial de siete u ocho minutos.

Descentramiento del sujeto. ¿Pluralidad de voces de actores o actrices para expresar una sola voz o un solo personaje desmembrado en varias voces? Es cuando a través de ensayos y edición de su grabación, comienza a aparecer una especie de soliloquio, un habla en soledad que va más allá de la cantidad de personajes en escena. Ubersfeld (2003) dice que el discurso en escena ya no persigue el intercambio comunicativo con otro/a presentes o referenciados. Esa *poiesis*, el cuerpo-voz de ese actor/triz se han convertido en la escena en donde comienzan a aparecer múltiples voces de quienes pueden no estar en la obra. Voces que quedan flotando, unos significantes que el deseo de cada espectador-oyente articulará en significados. Los significantes

comienzan a tener una materialidad que parece estar mediando entre texto de autora y voces en un texto editado para la radio. El lenguaje ha cambiado en un uso que puede llamarse perverso, un uso “desvirtuado” que siempre va más allá de lo que se le pide, de lo que propone o de lo que debe ser escuchado. También hemos pensado con Deleuze que para liberar la vida del lenguaje del ser se puede buscar la expresión en forma de tres acciones: borrarse, experimentar, hacer rizoma.

Conclusiones sagitales¹⁶

Paradójicamente, la significación lejos de “diseminarse” en mero discurso, se multiplica -mal que le pese- en nuevos sentidos. (Dei, 2008)

Otra vez Aristóteles¹⁷, ya que necesitaremos la distinción entre *phone* y *lexis*. Esta última es la flexión que permite reconocer la persona gramatical, los casos y tiempos verbales: “yo hablo con usted, ellos me traen, ella te ama”. Hay una dirección del mensaje, una significación referenciada. Pero cuando se trata de la *phone* ya no es posible tal distinción ni articulación, los sonidos han perdido la capacidad de referenciar en una sola dirección, hay un valor activo en la recepción, no se trata de un ruido por ser inarticulada, va creando sentido, es un *semeion*, una señal, un *pathema*, dice Aristóteles, una señal de placer o de dolor. Se manifiesta un afecto

¹⁶ El término sagital es usado por la Prof. M. Garrido en los análisis de procedimientos dramáticos en sus investigaciones desde 2008. Ver *Voces en escena, blog. cit.*

¹⁷ Tomamos como referencia el capítulo “Voces” en *Lecturas de infancia* de J-F Lyotard.

y ese afecto estalla, según procedimientos actorales (repeticiones, alteraciones del orden sintáctico, usos extra cotidianos del aparato fonador, aceleración o desaceleración del texto, etc.)¹⁸ en metáforas auditivas que van más allá de una dialéctica temporal, una especie de lenguaje oracular, un *continuum* testigo más que referente, en presente más que relato en tercera persona, una materia prima que viene a constituirse en ese primer grito inarticulado que nos desprende del otro y que a la vez lo invoca. Ese otro es enlazado, enganchado en un tejido necesario y de allí una demanda, un parentesco en el ser que no obligatoriamente aparecerá en un diá-logos. Llegamos al sitio donde hay un cuerpo parlante, el cuerpo del actor/triz en un habla solitaria al decir de Anne Ubersfeld (2003: 26) aunque hoy, en todos los casos “(...) lo que esta habla solitaria expresa al espectador es el estallido de los lazos y la dificultad de encontrar al otro, la dificultad o imposibilidad de la interlocución mediante el diálogo”. Pero el deseo y la voluntad de ser de la producción fónica “representan/presentan/sientan” según Mauricio Kartun. Y “Si *theatron* reenvía a la idea de mirador, la raíz compartida con el verbo *theomai* remite al ver aparecer: el teatro en tanto acontecimiento es un mirador en el que se ven aparecer entes poéticos efímeros, de entidad compleja” (Dubatti, 2010: 33), entonces es cuando esas voces que hablan en los cuerpos de actores y actrices van removiendo las capas que cubren la historia al recuperar una memoria que establece el convivio en el teatro en el

¹⁸ El Grupo Theatron va sistematizando su experiencia actoral en procedimientos que son objeto de otro trabajo de investigación en desarrollo en el marco del Proyecto de Extensión de la UNCo: *Voces en escena*.

que podemos mirarnos, deconstruyendo estructuras reproducidas por siglos hasta producir una escena habitada por seres que resisten al olvido. Las dramaturgias de autoras, directoras y actrices, producciones que se desplazan, van más allá y en su metaforizar develan fantasmas de la cultura y tejen con sus voces presencias hiladas entre textos. Dichos textos juegan el papel de territorios en donde y desde donde y en particular “entre” los cuales accionan todos los elementos que meta-forizan, re-territorializan: signos, ideas, cuerpos que sostienen todas las relaciones¹⁹.

BIBLIOGRAFÍA

ALSINA, Carlos M. (2006). *Hacia un teatro esencial*. Buenos Aires: INT.

BURGOS, Alba (1993). *Poemas en imágenes teatrales*, en <http://compañiadeteatronous.blogspot.com/>.

----- (2004). “Antigonia”, en *Más caras caídas*. Córdoba: El Golem.

COTAIMICH, Valeria. *El impacto en las nuevas tecnologías en la puesta en escena*. Recuperado el 15 agosto de www.liminar.com.ar/jornadas04/ponencias/cotaimich.pdf.

DEI, Daniel (2008). *Lógica de la distopía*. Buenos Aires: Prometeo.

¹⁹ Herner, María Teresa, *Territorializaciones, desterritorializaciones y reterritorializaciones: un abordaje teórico de la perspectiva de Deleuze y Guattari*. Recuperado el 30 de octubre de 2010 en <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/huellas/n13a06herner.pdf>. Hemos tomado de este texto la sistematización que hace la autora en conceptos como territorialización y agenciamiento a lo largo de las cartografías propuestas por Gilles Deleuze y Félix Guattari.

DÍAZ, Silvina. *El modelo antropológico en el teatro emergente en Buenos Aires*. Recuperado en agosto 2010 de <http://www.iigg.fsoc.uba.ar/>.

DUBATTI, Jorge (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.

FÉRAL, Josette (2003). *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Generación.

GARRIDO, Margarita (2008). Proyecto de Investigación: *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. S. XIX al XXI* (período 2009-2012). Recuperado en julio de 2010 de <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

HERNER, María T. (2009). “Territorialización, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari”, en *Huellas* Nro. 13. Recuperado el 30 de octubre 2010 de www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/huellas/.

IRAZÁBAL, Federico (2006). *Por una crítica deseante: de quién, para quién, qué, cómo*. Buenos Aires: INT.

IRIARTE, Ana (1990). *Las redes del enigma*. Madrid: Taurus.

LYOTARD, J. F. (1997). *Lecturas de infancia*. Buenos Aires: Eudeba.

MUGUERCIA, Magalí. *Barba: trascender la literalidad*. Recuperado en mayo de 2010 de www.dramateatro.arts.ve.

PABÓN DE URBINA, José (1999). *Diccionario Griego-Español*. Madrid: Vox.

UBERSFELD, Anne (2003). “El habla solitaria”, en *Acta Poética* 24.

VARLEY, Julia (2010). *Piedras de agua*. Cuaderno de una actriz del Odin Theater. Buenos Aires: INT.

ANTIGONÍA

Obra de Alba Burgos (2004)

PERSONAJES

ANTÍGONA

TIRESIAS

ISMENA

CREÓN

HEMÓN

CORO

CORO:

Adivina, adivinante adivinador
divino caminante...

¿Cuál fue
por la mañana
quién es por el medio
y tres por la tarde?

¡Ah! Divino señor adivina
que los dioses te iluminan
y el camino de un... hombre abres

¿Y yo? Ah
perra... diosa... oh mujer infinita
cuatro, tres, dos... una

una, una pregunta sola ja, ja, ja...
sola risa y río...
ríos de preguntas
son, son... sería mi risa tu ser... (*Ríe.*)

I

Destinada

TIRESIAS: La eterna esfinge ríe y cae circularmente. Aquel que la venciera reinó junto a una viuda, negra su suerte, casta ella, unión de poder sobre Edipo: su madre y su esposa. Les nacieron cuatro hijos: dos varones, Eteocles y Polinices, quienes al fin del tiempo de su padre ciego, reinarían un año cada uno. Pero el poder empalaga, se pega en la piel, llena de odios...

Los dos hermanos se mataron en la guerra. Erigido en rey, Creón, hermano de Yocasta, ordenó no dar sepultura a Polinices para que lo devoren los buitres y perros carroñeros. ¿Quién puede decir ahora cuáles son los hilos que lleva y que despliega Antígona, la hija menor, la intocable, la que solo pretende el amor eterno de un hermano desgraciado y muerto? Pero no esperen nada. Aquí no va a suceder nada, nada nuevo. Solo serán repartidos unos papeles, se dirá bastante y claro o confuso, ya no importará. Al matar Edipo a su padre, en aquel lejano y oscuro camino mató a su descendencia, envileció su sangre toda.

Ahora están esperando esos desgraciados por su momento para morir o... vivir. Pero el resto que no espere nada. Ya nada cambiará.

Tiresias viene bajando desde cierta altura. Busca una salida con las manos y no la encuentra. Las luces se van apagando.

Entre el público Antígona busca ayuda para enterrar a su hermano.

ANTÍGONA: Vamos, alguien tiene que hacerlo.

Si vamos todos no habrá castigo.

Pronto amanece y nos verán.

Vamos, no quiero hacerlo sola. Si no lo hacemos puede haber otros.

Ismena, hermana... hermanita.

Se detiene, comienza a caminar tranquila, pero rápidamente desde el fondo del público a la escena, donde se la ve a contraluz. Mientras camina se escuchan perros ladrando. Va vestida con una túnica blanca, como un traje de novia. Su vestido arrastra algo pesado que traía en las manos, en el cuerpo... cadenas. Se las hecha encima y va hacia el fondo.

II

Ellas decidieron

ISMENA: ¿De dónde venís? Tu pelo tan revuelto... deberías dejar que mis peines...

ANTÍGONA: ¿Dejarás que te hable? ¿Podrías escucharme hoy, Ismena y responderme de inmediato?

ISMENA: Siempre te escucho, hermana, aunque tu voz esté distinta hoy...

ANTÍGONA: Las horas corren... el pueblo ha empezado a despertar y hay un decreto nuevo.

ISMENA: Bien. De eso se encargaran los hombres. ¡Ah! ¡Pero mis flores y mis vestidos no tienen el color de mis cabellos...! (*Se mira ante el espejo.*) Un hombre podría confundir mi luto con mi soledad.

ANTÍGONA: ¿Soledad? Pero yo empezaba a hablarte de leyes que no han sido escritas, de los deberes que escuchó nuestro padre y de los decretos que cuidan los oídos de ciertos peligros. Ismena ya no hay hombres en nuestra familia... Se trata de ocuparnos lo antes posible...

ISMENA: ...de continuar la vida cotidiana, de elegir al padre de nuestros hijos.

ANTÍGONA: Yo no sé de eso, Ismena. No deseo más que conformar a los dioses. Nuestro hermano está sin sepultar, no tiene honores, el fuego sagrado no lo ha tocado.

ISMENA: ¿Y qué pretendés? ¿No es demasiado el dolor por su muerte y la de Eteocles, para que además intentemos algo que no sé si debemos?

ANTÍGONA: Tenés razón, no debemos. Según el nuevo decreto de Creón, quien lo haga será condenado. Y veo que no vendrás conmigo, Ismena, que no mancharás tus sandalias y tus uñas con barro y sangre.

ISMENA: ¿Para qué? ¡Antífona somos hijas de reyes! Nuestro deber es casarnos y aumentar la descendencia ¡Que los varones gobiernen y se ocupen del Estado!

ANTÍGONA: Y vos de tu pelo y tus cintas, ese pelo tan brillante que ni el luto apaga.

ISMENA: ¿Por qué te adueñas del dolor? Yo también he perdido a mis hermanos, a mi madre...

ANTÍGONA: Y vas a perder a tus hijos en las tiranías que danzan sus propias leyes. El dictador matará su mismísima sangre para sostener la fortaleza, vestirá la impunidad en sus guantes delicados y suaves.

Se perpetuará a través de distintos nombres y un solo poder.

Pero los ladrillos no son eternos

y los hombres que maduran

preguntan por el pueblo,

no solo las pestes denuncian el pecado.

No te puedo entender,

no te puedo explicar.

Ocupo el espacio que me corresponde

no se puede reinar en el desierto.

Alguien tiene que alimentar las bocas...

Otras bocas...

Ismena se dirige al lugar de la Esfinge-Yocasta que danza en un lugar más alto y a contraluz.

III

Tira, tira... nos

CREÓN: La primera brisa de la mañana me recuerda los buitres que ayer, saciados, volaban pesados sobre la ciudad. Hoy están desconcertados y aún perezosos presagian ausencias y desapariciones poco creíbles...

ANTÍGONA: (*Está apoyada en una de las ventanas.*) ¿Hacemos juntos un desayuno que aplaque el hedor de los dolores de la ciudad?

CREÓN: ¿Y... tu dolor querida?

ANTÍGONA: Solo me duelen las manos y un poco las rodillas, además el aire está frío esta madrugada, eterna salida del sol a mis ojos sin luz ya.

CREÓN: No te preocupes querida, ni vos ni tu hermana serán huérfanas ya. (*Asomado a una de las ventanas.*)

ANTÍGONA: Tus decretos no cambian el destino de mi sangre ni la maldición de unos ojos.

CREÓN: Pero mis manos se cruzaron en un acuerdo de leyes impregnadas de poder y caminos.

ANTÍGONA: Basta de tanta oratoria, Creón; si alguien de tus servicios te informara que han enterrado a Polinices ¿Qué dirías? (*Creón ríe a carcajadas.*)

CREÓN: Nadie se atrevería en este, mi mandato, a desobedecerme. Nadie va a desordenar las piedras de este fuerte. Además, cómo sabría alguien a quien entierra. Ahora son el mismo barro, el mismo maldito barro que cubre sus máscaras y...

ANTÍGONA: Yo los reconocería por su perfume, aún entre el barro y la podredumbre de la muerte y la codicia. El cuenco de sus ojos... no... Tal vez sus parecidos... ¡Ay! Ahora no sé, no sé, no.

CREÓN: Vamos, Antígona querida tus sentidos te funden y te ves tan... sensual, tan pequeña y deseable, yo, bueno, aquí... en este lugar que desearían muchos.

ANTÍGONA: ¿Qué darías para que nadie quebrantara tu ley? ¿Un poco de dinero? ¿Un misterio? Algún viaje por lejanías

desconocidas. O te atreverías a mostrar tus dientes y tus barbas.

Juegan un momento con movimientos lentos sin tocarse. Antígona va tratando mansamente de quedarse con el lugar de Creón.

Yo lo enterré esta mañana.

CREÓN: ¡No es verdad! Querés adueñarte de... ¿De qué?

ANTÍGONA: Nada tío, nada. ¿Qué podés ver? *(Se ríe a carcajadas.)*

¿Qué dejarías que viéramos ahora que ya lo sabés?

CREÓN: ¡Basta! Se acabó el juego. No se puede dar vuelta la realidad como si fuera una ronda de niños, de aquellas... de las de antes.

ANTÍGONA: ¿Te da miedo mi risa? ¿Estás hablando de subvertir?

CREÓN: No te bastaron los años de sufrimiento y muertes y ciegos ambulantes por guerras artificiales, chirriantes. Y ahora llamas al pasado provocándome. No me provoqués, niñita: tu sangre no te da impunidad. Tu sangre puede...

ANTÍGONA: Mi sangre no puede más.

Mi sangre está seca, seca como tus... tu hijo, rosado de muerte ya no te dará...

CREÓN: ¡Nooo! ¡Hemón no! No es necesario, quedate con mis papeles, perdón, Antígona, perdón niña. Eterna hija de cadenas incestuosas.

Gritando y llorando sale de escena detrás de Antígona. Inmediatamente vuelve a entrar. Lleva la túnica arremangada con un cinto y una banda en el pecho debajo de una capa muy importante. Está mostrando las manos.

Yo la perdoné,
traté de salvarla...

Pero sus palabras salpicaban a todos
y quiere contaminarnos.
Es necesario que muera
y con ella, sus hijos.

Baja las manos mira a Hemón que lo enfrenta sin palabras hasta que este sale corriendo. Se pone los guantes y se apagan las luces de a poco.

IV

En fin...

Hemón está sentado con la cabeza entre las manos.

HEMÓN: ¿En algún momento pensaste en casarte conmigo, Antígona?

¿Estabas dispuesta a la felicidad de un día normal?

¿Me habías elegido para acompañarme por el resto de tus años?

ANTÍGONA: ¡Oh lecho nupcial donde no reposarán mis furores ni los hijos de los hijos de los dioses! ¡Ay novio eterno del destierro y la ceguera!

HEMÓN: ¿Dónde está tu pasión, querida? Solamente podrías vestirme de enamorada en mi ausencia anunciada.

ANTÍGONA: ¡Ah soñada boda fraterna con los héroes que habitaran el Hades! ¡El mijo y el incienso serán las vestiduras nupciales!

Antígona camina hacia la tumba de Polinices.

HEMÓN: ¿Alguna vez tu pelo y tu hermosura se resolvieron en la noche del amor y el descanso?

¿Dónde reposó tu cuerpo pequeña mía?

¿En qué calor humano se dibujó tu vida sin atadura?

ANTÍGONA: ¡Ay, hermano, hermano amado!

Esposo en la tierra del descanso,
hermano y padre
comienzo de mi sangre y su mismo fin.
¡Ay dioses de nuestras más infinitas noches,
dioses del juramento de fidelidad
a mi destino ineludible!
Solo ellos serán testigos de la gran boda
del desagravio de mi amor.

HEMÓN: ¡Antígona, por una vez! Por una vez tan solo, otra muerte
más, no. No me desposés con los gusanos y el olvido.

¡No me robés de tu recuerdo!

Otra vez el destierro y el fin.

¡No dejés que la sombra de mi amor impune siga tus huellas
sin dibujo!

Por una vez, Antígona

Mírame, mujer!

Soy tu único hombre vivo.

No me arrastrés por esta ciudad desierta.

*Hemón se pierde detrás de la tumba de Polinices donde lo condujo
Antígona. Ella hace los ritos y finalmente se entierra. Se acuesta.
Risas.*

CORO:

Adivina, adivinante adivinador

divino caminante...

¿Cuál fue

por la mañana
quién es por el medio
y tres por la tarde?

Adivino señor, adivina
que los dioses te iluminan
y el camino de un hombre abres.

¿Y yo? ¡Ah!
Perra... diosa... ¡Oh mujer infinita!
Cuatro, dos, tres... una...
Una... una pregunta sola, ja, ja, ja!
Sola risa y río ríos de preguntas
Son, son... ser! Ría mi risa tu ser.
(*Ríe.*)

FIN

LA MANZANA DE TROYA

Comedia infantil donde los dioses son casi... humanos

Obra de Carina Boggan y Alba Burgos (2006)

“Nadie sabe escribir. Cada cual, sobre todo el más ‘grande’, escribe para atrapar por y en el texto algo que él no sabe escribir. Que no se dejará escribir, él lo sabe. (...) Como una frontera, a la vez afuera y adentro, la línea de decepción demarca un objeto para la reflexión, allá lejos, trabaja pegada al texto, en su escritura misma (...).

Bauticémosla infancia, lo que no se habla. Una infancia que no es una edad de la vida y que no pasa. Ella puebla el discurso. Este no cesa de alejarla, es su separación. Pero se obstina, con ello mismo, en constituirarla, como perdida. Sin saberlo, pues la cobija. Ella es su resto. Si la infancia permanece en ella, es porque habita en el adulto, y no a pesar de eso.

Blanchot escribía: *Noli me legere*, no me leerás. Lo que no se deja escribir, en lo escrito, llama quizás a un lector que no sabe ya leer o no sabe todavía: ancianos, niños del jardín de infantes, disparatando sobre su libro abierto (...).”

Liotard, J. F. (1997). *Lectures d`enfance*

ESCENA I

TIRESIAS: ¡Canta oh diosa!... odiosa... ¡Ooooooooooh!! Que el heroico Aquiles se enfureció y... ¡jardió Troya!!

Un poderoso rey griego perdió a su esposa en una fiesta. La raptaron dos troyanos, hijos del rey de Troya ¡Je! Entonces llamó a los otros griegos para rescatarla de quienes la habían raptado.

La pelea duró diez largos años en la lejana Troya.

Eris, la diosa más odiosa, ¡oh diosa! ¡No había sido invitada a aquella fiesta del poderoso rey griego.

Los libros cuentan que dentro de un gran caballo de madera estaban escondidos soldados griegos que invadieron a Troya. Pero la verdadera causa de la derrota no fue un caballo... ¡No...! fue... ¡una manzana! ¿Qué? ¿No me creen? ¡Vean lo que pasó!

ESCENA II

La diosa Eris está en su habitación olímpica.

ERIS: ¡Oh Zeus Grandioso! ¡Gran dioso! ¡Grand i oso! ¡Oh! ¡La celebración será maravillosa! Yo sé que Agamenón, el rey griego, invitó a tooodas las diosas del Olimpo y los héroes y los dioses... y a los troyanos y a las princesas y a las más hermosas del jet-set y... y... ¿qué hora es? ¿Qué hora?? ¡Rarísimo! El mensajero no llega con mi invitación...

De todos modos, me voy preparando para el festejo.

En ritmo de ópera, la diosa empieza a vestirse para la fiesta, pero se enfurece porque las cartas que recibe no son la invitación esperada....

TIRESIAS: *(Desde un rincón de la escena.)* La diosa era muy terca y sí o sí quería estar en la fiesta. Prepara una venganza: ¡Enviaré una manzana de regalo! Y será... ¡para la más bella! Para la diosa más bella.

¿¿Quién es la más bella???

Y claro, es aquí donde comienza la discordia por ese título y honor!

ESCENA III

Patio de fiesta. Voces en off. Murmullo y música griega. Entran Hera, diosa de la tierra, Afrodita, diosa del amor y Atenea la guerrera.

HERA: Ah! Yooo que soy la verdadera esposa de Zeus, cuando lo pesco en una aventura...

ATENEA: ¡Qué! ¡Ah! Contanos...

HERA: ¡Ja, ja, ja, ja! *(Risa olímpica.)*

AFRODITA: ¡Dale Hera! Contanos... ¡Dale! ¡Dale!

HERA: Bueno, bueno, está bien... En la última salida de mi marido Zeus... ¡lo pesqué con otra!

AFRODITA: ¿Qué hiciste?

HERA: ¡Ah! Me di el gusto de convertirle la noviecita en ternera!

Las tres diosas ríen estrepitosamente y festejan sus hazañas.

ATENEA: ¡Qué terrible sos Hera! Yo, en cambio, la hubiera retado a duelo con mis poderosas armas!

AFRODITA: Vos, porque sos diosa de la guerra, pero yo, diosa del amorrrrrrr, la hubiera enredado en otros enamoramientos para que dejara a mi marido, en paz!

HERA: ¡Je! ¡Ja, ji! Quedó comiendo pastitos como los camellos. ¿Se la imaginan? Mmmeee meeeeeeee...

Las tres ríen e imitan los sonidos de la ternera.

En ese momento entra un mensajero con trompetas.

MENSAJERO: ¡De parte de la diosa Eris, este regalo es para la más bella de la fiesta!

Una enorme manzana aparece en el patio

HERA: Ay... ¡Es para mí!

AFRODITA: No. Dijo la más hermosa, ¡Es para mí!

ATENEA: Chicas, chicas ¡diosas!... es para mí!

Se pelean. En medio de la fiesta, parece que estas diosas sólo bailaran. Pero en realidad están disputando el título de la más bella. Y compiten corporalmente. Música de tambores. Se crea un clima de tensión que será interrumpido con la entrada de Paris.

ESCENA IV

Entra Paris en actitud inocente y sin advertir la lucha que están manteniendo las tres diosas. Ellas, al verlo, se ponen en línea adoptando poses de seducción. Disimulando y entre señas, acuerdan que sea Paris quien decida quién es la más hermosa.

Coreografía de ellas hacia Paris que sigue sin comprender. Termina la música con las tres a sus pies.

PARIS: *(Desconcertado.)* Buenas noches... no es mi intención interrumpirlas, simplemente venía buscando la mesa de bocaditos salados. ¿Alguna de ustedes la vio?

Ellas se incorporan acomodándose las túnicas y recobrando la postura de diosas, le dicen:

AFRODITA: Je, je... eh... *(Con vergüenza.)* Buenas noches, ha llegado usted en el mejor momento.

ATENEA: Justamente de eso hablábamos. ¡Qué ricos los bocaditos salados! ¿No?

HERA: Y pensábamos que usted que es tan buen mozo y tan aplicado y taaaan fuerte y taaaan alegre y tan... tan....

AFRODITA: *(Tose.)* ¡Bueno, bueno, no tanto tan tan tan!

ATENEA: ¡Qué tan tan ni tan tan ni ton ton!

HERA: Dígameee caballerooo, si usted tuviera que elegir entre todas las mujeres y diosas de este patio que lo rodea... a la más hermosa, usted. ¿A quién elegiría????

AFRODITA: No se altere Paris, conversando estábamos sobre quién es la merecedora de la manzana. Usted debería decidir en el nombre del amor, a quién corresponde.

Paris, desolado y confundido mira al público.

ATENEA: Usted dispondrá de un momento para meditar sobre tamaña decisión.

Se hacen señas para retirarse de a una mientras le hacen ojitos y muecas de amor. Las otras le hacen gestos amenazantes al cuello.

Paris queda mareado y aturdido.

ESCENA V

Paris está en el centro de la escena tomándose de la cabeza y tambaleándose.

PARIS: ¿Qué? ¿Qué de quééé? ¿Y los bocaditos? ¿Por qué yo?

Pregunta al público.

¿Qué tengo que decidir?

¡Oh dioses! Hoy definitivamente NO es mi día. Desde temprano he tenido problemas: al despertar, en el reloj de arena se me trabó una piedrita y no fue sólo eso: tuve que correr hacia el puerto y allí se iba el barco. ¡Se mojaron las sandalias y me llené de barro! Cuando bajé aquí en Grecia, pregunté por la fiesta del rey Agamenón y me equivoqué de carpa. ¡Entre en la carpa de los fenicios! Ellos son barbudos y

toman vino, comen aceitunas y uvas, y yo que solo tomo nada más que leche chocolatada.

¡Ay! El vino me emborracha; las aceitunas me engordan y las uvas me causan *flatus*... gases... bah... ¡pedums! ¡Ay dioses! Y me encuentro con tres diosas locas, completamente locas. ¡Ay! ¡Ay! Y ahora, ¿Quién podrá ayudarme? Ya sé! ¡¡Eros!! ¡El dios del amor! ¡Él sí sabrá qué hacer! ¡Él entiende de mujeres!

Paris saca su teléfono celular. Lo llama pero le da equivocado. Intenta otra vez. Se arrodilla y le pide que venga.

EROS: *Entra, ubica un banquito, una lata para sus monedas, lleva un arco y unas flechas. Tiene apariencia de estatua viviente. Ejecuta una melodía griega en su flauta.*

PARIS: Oh! ¡¡Por... Dios... Eros! Oh! Pordio... seros!!

EROS: Nooo!... Pordioseros! NO!... Soy ¡¡CUPIDO!!

PARIS: ¡¡AH!!... Escupido... es...

EROS: Sí, para los romanos Cupido, para los griegos soy Eros. En fin ¿Qué te anda pasando?

PARIS: Tres diosas me piden que diga cuál es la más hermosa de la fiesta. Esto es terrible... necesito ayuda o moriré en manos de tres locas celosas ¿Qué me decís?

Eros hace el juego de la estatua viviente, se queda quieto cada tanto.

EROS: *(Gesto.)* Pone la monedita.

PARIS: Bueno, una hojita de laurel...

EROS: Bueno, la hojita de laurel al menos.

PARIS: *(Pregunta en clave de sol, parece...)* ¿Si si la sol dó la re mi do la?

EROS: Si... la... sol dó.

PARIS: ¿Y cuánto es?

EROS: Do... do la re... (*Muestra billete de dólar.*)

Eros hace la seña de dos.

Paris saca las dos hojitas de su cabeza y las pone en la latita.

PARIS: Pero... Eros decime (*Mirando sigiloso.*) ¡Qué diosa elijo!

Eros empieza a balbucear opciones que no se entienden y se queda quieto esperando más hojitas... Paris queda desesperado, le pone más y más hojitas y Eros sigue reflexionando sobre quién puede ser pero se interrumpe varias veces para que Paris siga pagando hasta que este le grita.

PARIS: ¡Escupí, escupí! Cupido! ¿Qué diosa elijo?

EROS: Tendrás que escuchar sus promesas... Y ganará la mejor oferta. A mayor demanda, mejor oferta... (*Suena el celular de Eros.*) Hola, sí. ¡Ah bien! Voy en seguida. ¿Están... listas las milanesas? Ok. Paris, me alejo para volver... eh... bué... Qué los dioses te acompañen...

Paris lo despide entusiasmado con la última frase de Eros y entran las diosas de a una.

ESCENA VI

Paris en actitud desafiante. Entra Hera.

HERA: ¡Oh joven Paris! Tan bello, tan robusto... tan... tan... tan.
¿Has decidido por fin quién es la más hermosa?

PARIS: Mmmmmmm... eeh es el designio de los dioses que escuche las propuestas de las diosas que me pusieron en esta

situación. Y que mi decisión sea recompensada... Digo... ¿me entiende, no?

HERA: Bueno, ajá... como diosa de la tierra y esposa de Zeus, puedo darte las mejores tierras de la Grecia antigua, para que pasten tus ovejas, camellos, perros... gatos, en fin, lo que tengas...

PARIS: Mmmmmm tierras... ¿libres de impuestos, supongo?

HERA: Ah bueno, no ¡no!, eso lo tendría que pensar, evaluarlo, o sea negociarlo...

PARIS: Okey, Hera. Quedamos así: te llamo. ¡Que pase la que sigue!
Hera se retira haciendo ojitos, seductora pero desconcertada a la vez.

Entra Atenea.

ATENEA: Así que se trata de ofertas... Yo dispongo, pues, de los mejores guerreros, querido Paris.

Te ofrezco el mejor ejército de toda Grecia... Y de todas las Troyas para que conquistes las... tierras y seas el rey más respetado y temido...

Paris se prueba una corona imaginaria y se sienta.

PARIS: (*Meditando.*) Ah! Me encantó Atenea, la de los ojos de lechuza. Pero me gustaría estar seguro de algo: los soldados... ¿tienen la vacuna antigripal?

ATENEA: ¿Gripe? ¡Gripe! Ay no sé... pero... por el mismo precio te puedo dejar ¡¡un juego de ajedrez preciosos!!

PARIS: (*Se queda pensando.*) ¿Juego de ajedrez? Ah no, no. Lo tengo en el celular...

Atenea se retira pensativa, pensando en vengarse.

Entra Afrodita muuuuy despistada.

AFRODITA: ¿Eh? ¿Sí? ¿Paris? Sí... ¿qué?

PARIS: ¿Y tú qué tienes Afrodita?

AFRODITA: (*Recordando la situación en la que se encuentra.*) ¡Ah, sí! En nombre del amor, que represento... yo... ah, sí, te ofrezco... te ofrezco... a ver... ah! El amor de la mujer máaaas bella de toda la antigüedad!

PARIS: ¿Una mujer? La más bella... y... ¿tiene pelo largo?

AFRODITA: Sí.

PARIS: (*Se va alucinando de a poco.*) ¿Tiene cintura chiquita?

AFRODITA: Sí.

PARIS: ¿Tiene piernas largas?

AFRODITA: Sí.

PARIS: ¿Y sabe hacer flan casero?

AFRODITA: Sí, sí, bueno... supongo...

PARIS: Y ¿cómo se llama? (*Cada vez más ilusionado.*)

AFRODITA: (*Cada vez más desorientada.*) Se llama... se llama...
¡Helena!

PARIS: La de la larga melena... ¡Esa!

AFRODITA: Sí, ella misma.

PARIS: Sí, Sí. ¡Por fin! Ya me decidí. Se ha cumplido mi sueño. Será Helena, la de la larga melena. ¡Helena de Troya!

¡Que lo sepan las otras diosas!

¡Paris se ha decidido! ¡Esta misma noche me caso!

Aparecen las otras diosas. Atenea está muy enojada. Se siente ofendida y promete venganza. Pero el casamiento ya se armó.

Afrodita triunfante descuelga la manzana y se la come.

Hera está borracha y quiere más fiesta, así que arma el casamiento.

HERA: (*Se tambalea de un lado a otro con una copa.*) ¡Que se vengan los chicos de todas partes...! Que se venga la orquesta, que vengan invitados de todos los reinos y la tele... ¡hay palito bom-bón helado para todos! ¡Que se repartan las invitaciones!

Música griega. ΩΩΩ

Hera reparte invitaciones a cada uno en el escenario y al público.

Todos se han retirado de la escena bailando y cantando y tirando arroz o lentejas o lentejuelas o aceitunas, ¡bah!

ESCENA VII

El escenario vacío. Nuevamente aparece Eris.

ERIS: ¡Ah dioses! ¡Dioses! ¡Cruelles vagos, gandules, haraganes, maulas, ociosos, perezosos, pigres, guillotes, gandumbas, vainazas, pelafustanes, torrezneros, rompepoyos, vagamundos, pascasios, bausanes, zangones, señoritos, galfarros, etcétera, etcétera!

¡A esta fiesta tampoco me invitaron!!!!!! Pero esta vez será peor ¡¡¡Les mandaré “otro” regalito!!!!

¡¡¡Un caballo de madera!!!

Y cuando Troya por fin arda, la historia me recordará para siempre...

¡Ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja!

Tiresias entra tirando un caballito de madera....

TIRESIAS: (*Al público.*) Les dije... les dije... ¡Las cosas no son como aparentan...! ¡Las cosas, no son como se cuentan!

EDIPO/S

Sentidos de identidad

Sergio C. Devita

“(…) La paradoja de este puro devenir, con su capacidad de esquivar el presente, es la identidad infinita: identidad infinita de los dos sentidos a la vez, del futuro y el pasado, de la víspera y el día después, del más y el menos, de lo demasiado y lo insuficiente, de lo activo y lo pasivo, de la causa y el efecto (...)”.

Deleuze, G. (2008). *La lógica del sentido* [1969]

Y entonces Edipo mira... mira una vez más... (pero no ve)...Y sigue..., y continúa mirando... (pero no ve)...Y entonces Edipo sabe... (pero no ve)... y, y él sabe que...y él sabe que es rey... pero no ve... ¡no! No sabe... no sabe... sabe, ¡no! No-ve-se. ¡Se-ve-no! Y no-se-ve: ¡no se ve! Edipo sabe y no-sabe. Edipo ve y no-ve. Edipo es y no-es. El presente trabajo intentará poner en tensión dos obras, separadas entre sí por aproximadamente 2500 años: *Edipo rey* de Sófocles (s. V a. C.) y *Edipo, te vas...* (2010) de Alba Burgos y Carina Boggan, a partir de la siguiente hipótesis: la identidad personal depende intrínsecamente de una experiencia del tiempo como estático e igual a sí mismo y, por lo tanto, también de un sentido único.

Edipo, rey de Tebas, se sabe a sí mismo como tal, puesto que siempre se ha experimentado del mismo modo; su vida y el tiempo de la misma no han sido nunca “sobresaltados”. El sentido de su vida siempre ha sido uno y el mismo: gobernar bien su ciudad y cuidar de ella. Creonte y Tiresias vendrán a romper con la estabilidad temporal, marcando un punto de quiebre en la experiencia del tiempo, pues aquellos le dirán lo que el oráculo les ha revelado acerca de la muerte de su padre Layo. La tensión y sucesión temporal entre pasado, presente y futuro ya no es tal;

Edipo comienza una nueva experiencia del tiempo que está dada por el cuestionamiento de sí mismo, de su propia identidad:

EDIPO REGGAE: ¿Quién es?

ES FINGE: ¿Quién es?

EDIPO REGGAE: ¿Quién soy?

O mejor, cuestionarse su propia identidad ya supone cuestionar la experiencia que se tiene del tiempo. Edipo comienza a dudar de sí mismo... La duda supone un estado de incertidumbre. La incertidumbre tiende, precisamente, a la recuperación de un estado de cosas estable; la incertidumbre busca su propia negación: la certidumbre, para superarse a sí misma. La duda, y la incertidumbre que ella implica, hacen que Edipo enloquezca en la búsqueda de una respuesta única a la pregunta: ¿quién mató a su padre? Desde el comienzo, Sófocles está cuestionando la cosmovisión griega; el modo griego de entender el mundo: como ordenado en sí mismo, como único, como uno e igual a sí mismo. La *mímesis* es aquí la puesta en tela de juicio de un estado de cosas, del orden; Sófocles, a través de la representación de la acción del rey de Tebas, pone en crisis la unicidad del sentido griego: Edipo simboliza la multiplicidad de sentidos, la ambivalencia de sentido y, por tanto, la ambivalencia de identidades. *Edipo rey* finaliza con la *anagnórisis* de Edipo, con su propio reconocimiento en cuanto que otro(s). No debe confundirse la unidad con la unicidad. Edipo, entonces, se sabe muchos; se sabe uno(s) y otro(s) simultáneamente. Y Edipo es en sí mismo la peor multiplicidad simultánea (podríamos decir: multiplicidad *miasmática*): pues es

hijo y esposo de su madre: incesto; y es asesino de su padre. La única identidad de Edipo es destruida, a partir de cuestionar la experiencia del tiempo que él tiene como estable en sí mismo.

Edipo es uno y varios al mismo tiempo; no hay Edipo, hay Edipo/s posibles; no hay un sentido, hay multiplicidad de ellos en un Edipo. Al quedar destruida la identidad única de Edipo, él mismo ahora puede pensarse como un rizoma: podríamos intentar resumir esto, en sólo una frase y parafraseando a Deleuze: multiplicidad de Edipo/s. Esto implica que habrá tantas identidades como sentidos posibles; Edipo (*te vas...*) es uno y muchos. Los tiempos de los Edipo/s son muchos (coreografía 4, 2 y 3, que van alternándose, que se intercalan: la canoa, un remo, el moisés...). Esta última coreografía mencionada, que remite directamente a la respuesta a la pregunta que la Esfinge hace en el conocido mito de Edipo, a mi juicio es LA imagen “re-compuesta” por la segunda obra de la que hablamos. Pues el sentido “estalla” justo ahí cuando se intenta “enmarcarlo” en una comprensión única. Esa imagen re-significada (el remo, la canoa, un puf que sale de ella...), es multiplicidad de sentidos, de tiempos y de espacios. Un “golpe de gracia” que desbarata “la” estructura del pensar.

Todo esto es lo que abre la puerta para explorar la multiplicidad de diferentes identidades de Edipo, que se atraviesan entre sí unas con otras rizomáticamente, quebrando la unicidad de sentido, la estabilidad temporal, el estado de cosas existente... *Edipo, te vas...* es precisamente esta exploración o, cuanto menos, la posibilidad de ella. En esta obra, se rompe con EL modo de escribir una

obra¹, se rompe con EL canon de interpretación de una obra, se rompe con EL imperativo de un único sentido posible. Esta obra despliega las identidades de los Edipo/s posibles, hasta tal punto de explorar la extrapolación ontológica: Edipo se cuestionará en esta obra si es-o-no-es. La cuestión es que Edipo es-y-no-es, simultáneamente.

Por lo demás, una ruptura de la experiencia del tiempo, como de la que hablamos, sugiere a su vez, otra con respecto al espacio, al *topos*. Esto es, la única identidad de Edipo, además de ser una y la misma en el tiempo, es una y la misma en Tebas: es la ciudad, el *topos* lo que le confiere su unicidad a la identidad. Al romperse la estabilidad temporal, se rompe también esta misma “estabilidad” del lugar: Edipo ya no es rey en Tebas; es otro². Esto queda explicitado, una vez más, en la segunda de las obras que estamos analizando, en la que el *topos* está des-plegado, como abierto, y no se puede saber con “exactitud” es decir, con certeza, es decir, de una única y sola manera, el dónde de la acción.

¹ Es de fundamental importancia, a mi juicio, reparar en el modo en que las autoras emplean las didascalias; esto es, en la manera en que las didascalias forman parte del texto, y que ya no sólo se agota su función en la alusión al director de la puesta en escena del texto dramático. En *Edipo, te vas...*, el texto didascálico tiende a una “mixtura” fundamental con el texto dramático, es decir, establece estrechas relaciones con él, al “jugar” éste último también con el sentido y el lenguaje. La “imagen-didascalia”, en esta obra, no puede des-prender-se del contenido todo del texto, pues ella es en sí misma la propia ruptura (y, simultáneamente, la apertura) de sentido que se intenta tematizar: “jugar” en (¿o con?) los “bordes” del lenguaje; ex-plorar y ex-plotar las posibilidades que el propio lenguaje permite creando (*mimesis* activa), entonces, mundo posibles, abriendo relaciones e inventando espacios, tiempos, personajes, en fin, “realidades”.

² Puede apreciarse aquí un sentido posible de lo “trágico”: la caída del héroe (o *peripezia*); algo que Albin Lesky analiza como uno de los elementos fundamentales de la tragedia.

¿Edipito? ¿Y Edipo Reggae? Sí, bueno... están en un lugar y en todos a la vez.

La identidad es entendida desde los griegos a partir de la consideración de lo que es igual a sí mismo, uno y único; y, por tanto, a partir de una experiencia del tiempo y del espacio como iguales a sí mismos, como lo estable. Ambas obras rompen con la unicidad de sentido de la identidad lo que, simultáneamente, permite pensar en la ruptura de la unicidad del tiempo y el espacio. *Edipo rey* y *Edipo, te vas...*, multiplicidad de obras, rompen, quiebran, abren el pensamiento. Pero, en particular, *Edipo, te vas...* podría definirse como una “experiencia de pensamiento”, al basarse en un juego del/con el lenguaje, el cual se evidencia por una apertura del sentido, al fragmentar la lógica (única) de un discurso, dada por una narrativa específica (que siempre es prescriptiva, pues “dirige” la lectura). La obra de Burgos y Boggan juega con el lenguaje y -entre-medio- juega con el pensamiento, re-definiéndolo de otras posibles maneras, aunque quisiera destacar la siguiente: pensar (en/por medio de) imágenes. Esto es, universos po(i)éticos, imágenes mentales (pensantes y, por tanto, pensables) de mundos creados a partir de relaciones de sentido y, más aún, los sentidos se vuelven inteligibles siendo imaginables (de imagen). *Edipo, te vas...* es multiplicidad de imágenes que denotan (dando cuenta) el devenir del pensamiento.

Actualización del mito de Edipo, sustitución (transformación) de los personajes, son procedimientos que se abren paso en la propia lectura de la obra, y que denotan juegos-de/con-el-sentido:

EDIPO REGGAE: Uh! No se enoje. ¿Usted sabe dónde queda Tebas?

ES FINGE: ¿Te vas? ¿Te vas o te quedas?

EDIPO REGGAE: ¡La ciudad de Tebas!

ES FINGE: ¡Aaaa aaachííísss! ¡Te vas!
¡Aaaachííísss! Ay, disculpe mozo, mi
jocoso moco...! ¡ay, digo... modo!

Viaje, sueño y pensamiento re-definen “la realidad” de una re-semantización del (¿antiguo?) mito tratado por Sófocles.

BIBLIOGRAFÍA

DELEUZE, Gilles (2008). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.

LESKY, Albin (1957). *La tragedia griega*. Barcelona: Labor.

SÓFOCLES (2008). *Edipo rey*. Buenos Aires: Colihue.

EDIPO, TE VAS...

Obra de Alba Burgos y Carina Boggan (2010)

PERSONAJES

EDIPO REGGAE

YO CASTA

ES FINGE

TELE SIAS

ESCENA I

CORO DE PÁJAROS DE MAL AGÜERO EN OFF: Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado, pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del sur, y que su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba en el fango violento de la montaña donde es infrecuente la lepra. (Borges, J. L., *Ruinas circulares*)

En lateral izquierdo luz cenital suave sobre un moisés que se mece, sonido en off. Aparece lentamente Edipo. Se va asomando por el borde del moisés hasta pararse y comenzar a remar. Llega a tierra.

Coreografía: en 4 pies, en 2, y por último en 3.

EDIPO REGGAE: ¡Ay mísero de mí! ¡Ay infelice!

Apurar, cielos, pretendo,
ya que me tratáis así,
qué delito cometí
contra vosotros naciendo;

aunque si nació, ya entiendo
qué delito he cometido:
bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor,
pues el delito mayor
del hombre es haber nacido. (Calderón de la Barca, P., *La vida es sueño*)

Saca de su canoa un puf y el remo. Camina... camina. Luz azul-celeste que se va degradando en tonos más claros. Edipito va haciendo preguntas simples, la Esfinge le contesta sin que él lo advierta.

ESCENA II

EDIPO REGGAE: ¿Cómo son las copas de los árboles?

ES FINGE: ¡Copadas!

EDIPO REGGAE: ¿Cuál es el colmo de un libro?

ES FINGE: Que en otoño se le caigan las hojas.

EDIPO REGGAE: ¿Por qué el río suena?

ES FINGE: Porque se ahogó una guitarra.

Sorpresivamente Es Finge pregunta

¿Cuál es el animal que al amanecer camina en 4 patas, al mediodía en 2 y por el atardecer en 3?

Juego de canon. Edipito repite cada frase. Cuando va a comenzar la tercera vez se tira al piso buscando algo, salta atrapando una mosca y se apoya en el remo, graficando la frase con la imagen corporal. Coreografía: 4, 2, 3.

¿Quién sos?

EDIPO REGGAE: ¿Quién es?

ES FINGE: ¿Quién es?

EDIPO REGGAE: ¿Quién soy?

ES FINGE: Como quien quiere agarrar la sombra o proseguir el viento así es el que se apoya en los sueños ¡Lo que esperas, eso es lo que sueñas!

EDIPO REGGAE: ¿Yo? Digo... usted. Ah, sí, yo soy Edipo... Bué... Edipito

ES FINGE: ¡Ja, ja! ¿Cómo?? Edi... ¿quééé?

EDIPO REGGAE: ... pito... eee...! Edipito! ejejemm ¿Qué pregunta usted me hace? ¿Y usted quién es?

ES FINGE: *(En tono grandilocuente y con tonada cordobesa.)* ¡Soy la temida pregunta del ser, la esencia de la existencia y el acróstico del evanescente alfabeto fenicio- arameo- egipcio y semítico, sé mítico!

EDIPO REGGAE: ¿Eeeh? ¿Se se e i mi? ¡Ey mi... mi! Pero ¿Cuál es su nombre?

ES FINGE: Es... es Finge...

EDIPO REGGAE: ¿Es? ¿O Finge?

ES FINGE: ¡Edipito! ¡Es Es Finge!

EDIPO REGGAE: Uh! No se enoje. ¿Usted sabe dónde queda Tebas?

ES FINGE: ¿Te vas? ¿Te vas o te quedas?

EDIPO REGGAE: ¡La ciudad de Tebas!

ES FINGE: ¡Aaaa aaachííísss! ¡Te vas! ¡Aaaachííísss! Ay, disculpe mozo, mi jocoso moco...! ¡Ay, digo... modo! *(Estornuda cada vez más.)* Es que es... la peste... la peste de éste. *(Al público.)* Achííss! ¡Achúúss!
¡La peste! ¡Lapesté! ¡Lapesté!

Se va enloquecida, sale corriendo y deja la vestidura de goma que tenía.

EDIPO REGGAE: ¿Qué peste? Aaah nooo, dijo ¡al este!

Retoma el viaje, luz naranja, camina y la luz va bajando hasta el apagón.

ESCENA III

Se escucha un vendedor ambulante de diarios

VENDEDOR: ¡Diario! ¡Diario!

EDIPO REGGAE: *(Edipito en una cama durmiendo.)* ¡Shhh! *(Ronca.)*

VENDEDOR: ¡Diarioooooo! ¡La verdad en las noticias! ¡Diario!

EDIPO REGGAE: ¡Shhh, shht sht! *(Ronca más fuerte.)*

VENDEDOR: ¡Diariooo o o oh!

Interrumpe un fuerte sonido seco. Silencio.

La luz sube suavemente. En un extremo del escenario aparece Yo Casta y en el otro extremo Edipito duerme.

YO CASTA: Ha salido el sol y el nene no me come... uum ¿No me quiere mi bebé bonito? Mmmm... *(Habla y acaricia un títere.)*

Edipito dormido se estremece con las palabras que escucha.

YO CASTA: ¡Ay qué bonita esa pancita! Cuchi cuchiii...

Edipito se pone panza arriba y levanta las piernas como si sintiera cosquillas.

YO CASTA: A ver bebé... provechito, vamos...

Edipito eructa.

YO CASTA: ¡A ver esa patita chiquitita!

Edipito mira desconcertado sus pies y mira al público, salta, se levanta. Pega un grito cuando se da vuelta y ve a Yo Casta que del susto tira por el aire al títere.

Juego de seducción entre ellos, se miran, se rodean. Edipito saca objetos de su morral. Él le da una flor, ella la huele y no le gusta. Él le da un collar y cuando ella intenta ponérselo, se rompe, cayendo las perlas al piso. Él le da un anillo que le queda grande, ella disimula, él le quiere poner un zapato pero le queda chico.

YO CASTA: Bué... la intención es lo que vale.

EDIPO REGGAE: ¡Ay Epi Casta!

YO CASTA: ¡Yooo Casta! *(Mientras juega con un moño que tiene en el cuello y que cada tanto la ahorca.)*

EDIPO REGGAE: ¡E pi casta!

YO CASTA: Nooo, no essss ss epi. ¡Yo! ¡Es yo!

EDIPO REGGAE: ¿E e ess ce pi llo? ¿Yo?

YO CASTA: Bah... hoy los astros me acompañan, la luz me ilumina como un rayo amarillo. Hoy mis manos despliegan el erotismo de la vida, la comida... Afrodita, Apolo, Segismundo. ¡El mundo está a mis pies!

EDIPO REGGAE: *(Se mira los pies.)* ¡Ah! Yo Casta, celebro tu dignidad, celebro tus orígenes, la miel de tus palabras. Oh mi señora, ooooh y más ooooh. Este amor que nos une, que va tejiendo nuestra herencia. ¡Y estos hilos del destino que me mueven! ¿Cómo llegué hasta aquí? ¿Cómo llegué hasta ti? ¿Cómo honrar este amor? ¿Cómo salir de este sopor sin dejar este candor? ¡Ay mi corazón suena como un tambor! *(Casi llorando.)* ¿Qué soy yo para ti, yo Casta? ¿Quién soy yo? ¿Yo? ¿Yo yo, Yo Casta?

Empieza la coreografía como un loco: 4, 2, 3. Yo Casta lo mira sorprendida, hasta que lentamente y amenazante saca dos agujas como espadas y comienza a tejer una gran red de pescador.

YO CASTA: ¡Ay malaventurado, ojalá nunca sepas quién eres!

Suena bolero “Quizás, quizás” (versión del grupo Los Cocineros).

Baja la luz suavemente.

Sube luz amarilla.

EDIPO REGGAE: ¡Qué desconcierto! ¡Qué agitación en lo más hondo se acaba de apoderar de mí después de oírte!

¡Oh Zeus! ¿Qué tienes pensado hacerme?

¡Ay de mí! ¿Seré un desgraciado?

Se sube a la barca y rema.

EDIPO REGGAE: Ya mismo quiero saber de mí, oh Zeus, oh Apolo. ¿Apolo tendré que ir? Atiende mi llamado...! Qué enigma en el *Crepúsculo* de mi vida! Todo está tan frío como en *La era del hielo*, pero no soy *Happy Feet*, todo se mueve al compás de *High School Music*. ¡Parezco un *Rey León* enjaulado y no puedo comprender *El secreto de sus ojos*! ¿Todo será un acertijo?

¡Oh Zeus, algún Homero que responda a mis preguntas!

¿Por qué esta inquietud? ¿Para qué? ¿Pa kaminar sin rumbo?

¿Pa ka balgar en la orilla del mar? ¿Pa ka lentar mis pies helados? (Llorando.) ¡Paka pa ka pa ka pa kaaaaaaa! (Se queda dormido.)

Entra Tele Sias cantando con pasos de pantomima.

TELE SIAS: ¡Aaaaaaaayyy ay ayayy! ¡Canta y no llores! Porque cantando se alegran cielito lindo los corazones!

Llega Edipo hasta Tele Sias que tiene forma de gran pantalla y lo consulta.

EDIPO REGGAE: ¡Tele Sias! ¡Aquí, aquí! ¿No me ves?

Se pone un sombrero gigante, luego orejas enormes de ratón y por último una gran nariz.

EDIPO REGGAE: ¡No me ve! ¡No me veee! ¿Será que soy invisible? ¿O soy un fantasma? ¿Seré o no serééé? Eeee seronoser...

Saca una calavera con la que juega a la pelota con Tele Sias.

¿Sueño acaso? ¡Estoy dormido! ¿O morí sin darme cuenta de que este

barquero me lleva... me lleva... soñando que estoy

aquí...! Hablascalafa... habla calafa...!

TELE SIAS: ¿Qué es la vida? Un frenesí.

¿Qué es la vida? Una ilusión,

una sombra, una pasión,

toda la vida es sueño,

y los sueños, sueños son.

¡Ay... ay ayayyy canta y no llores!

Se corta la transmisión de Tele Sias.

Edipo pelea con su sombra como un espadachín, luego se pone guantes de boxeador. Finalmente trata de bajar de la barca y cae en cuatro patas. Se levanta, hace unos pasos y se apoya en un palo para seguir. Coreografía 4, 2, 3.

Frase final del coro. Puede estar intercalada en toda la obra.

CORO DE PÁJAROS DE MAL AGÜERO: ¡Edipo, mejor... te vas!

COMIENZO DE OTRO VIAJE...

ESTUDIO CRÍTICO

Cronología de Horacio García

Nació en la Provincia de Buenos Aires. Está radicado en la ciudad de Neuquén. Ofrecemos a continuación una cronología de su actividad:

En la dramaturgia:

2002 - *Los despojados*.

2004 - *Pobre diablo. Opertango en tres actos*.

2005 - *La edad de la ciruela* (adaptación de la obra de teatro homónima de Arístides Vargas). Representada en el 2007 por el grupo de teatro dirigido por Alicia Fernández Rego, en Neuquén.

---- - *Las voces de Penélope* (adaptación de la obra de teatro homónima de Itziar Pascual). En 2010 fue adaptada a la escena radial por el grupo Theatron de la Fac. de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue, para el programa *Voces en escena*, en radio Universidad-Calf¹.

2006 - *Hasta la semilla. (De rerum natura)*.

----- *Last fast dinner*.

2007 - *El hombre circular*.

¹ Elenco integrado por Alba Burgos, Lucía Abella y Margarita Garrido. Asistencia técnica y artística: Diego Castro. Música original de apertura y cierre: *Pehuenia* de Carlos Bello. Locución artística: Miguel Bascuñán. Adaptación y dirección general: Margarita Garrido. Se incluyeron fragmentos musicales de “Con qué” de Liliana Vitale y Verónica Condomí, de *Camasunqui*, 1984. Puede escucharse en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

2008 - *La hora. (A solas con todos)*. En 2009, en *Voces en escena*, programa producido por el Grupo Theatron y Radio Universidad-Calf².

2009 - *Las ausentes*. También en *Voces en escena*, 2009³.

2010 - *Barro. (Drama a cuatro voces)*.

----- *Quimérico. (Desde Grecia con respeto)*.

----- *Fermin*.

----- *De plumas y acero*.

----- *Rima, Fausto, rima*.

----- *Por una mañana*.

----- *Juan Carlos*.

----- *Argentina. La virgen de los Dolores*. Versión escénica en base a *Quimérico*, representada en el Ámbito Histrión por el grupo

² Elenco estuvo integrado por Alba Burgos, Antonio Pérez, Diego Castro, Florencia Dicaro, Horacio Bascuñán, Lucía Descarrega, Mailén Baldo, Mariana Elder y Martín Torrellas. Asistencia técnica y artística: Diego Castro y Mirta Sangregorio. Música original de apertura y cierre: *Pehuenia* de Carlos Bello. Locución artística: Miguel Bascuñán. Adaptación y dirección general de Margarita Garrido. Se incluyeron los fragmentos musicales de *Florcita de alelí*, canción popular boliviana. Puede escucharse en blog. cit. Esta versión fue editada en CD: *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. "La vigilia"*, ISBN 978-987-604-170-6, UNCo, Educo, Neuquén.

Una ponencia sobre esta obra fue publicada en *Actas de las I Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén, 2009*. En blog. cit.

³ Elenco integrado por Alba Burgos, Aureliano Massoni Muñoz, Gabriela Nemiña, Horacio Bascuñán, Julia Vidal, Lucía Abella, Lucía Descarrega, Mariana Elder y Martín Torrellas. Asistencia técnica y artística: Diego Castro. Música original de apertura y cierre: *Pehuenia* de Carlos Bello. Locución artística: Miguel Bascuñán. Adaptación y dirección general de Margarita Garrido. Se incluyeron los fragmentos musicales de *Bosque de cipreses* de Chehébar Navarro. Puede escucharse en blog cit. Y en CD: *Dramaturgia(s) (...) "Los fantasmas"*, ISBN 978-987-604-150-8, UNCo, Educo, Neuquén.

Escénica Teadanz Experimental, Dir. de Carlos Barro, en los meses de junio, julio y octubre del 2010.

----- *Anónimo juego*.

Entre sus publicaciones:

“Pensamiento, mirada y escritura” (artículo sobre Antoine de Saint Exupéry), *Revista Alter Ego N° 1*, Cipolletti, Río Negro, Septiembre del 2010.

Malabares, Neuquén, Editorial Ruedamares, 2008.

Apuntes de instalaciones eléctricas domiciliarias, Córdoba, Editorial Llanto de Mudo, 2010.

Roce urbano (poesía), Córdoba, Editorial Llanto de Mudo, 2010.

Entre sus obras sin editar:

Voz venial (poesía), *Labor de almas* (poesía), *De soslayo* (poesía), *Contorno Zen* (danza al sur) (haikus), *El libro urgente* (microficciones), *La piedad de los lagartos* (poesía), *Hucolismo* (propuesta filosófica), *Haikus para pintar* (manual de literatura). *Para Luis* (Teatro 1: incluye varias obras aquí mencionadas). *La Virgen de los Dolores* (Teatro 2: incluye *El hombre circular*). *Quimérico* (Teatro 3: incluye *Quimérico*).

Obras en vías de publicación:

Calle canción (cancionero), *Así volvió Zarathustra* (novela).

Las obras de este autor se encuentran en versión *on line*,
en “Dramaturgias de Neuquén”:

<http://vocesenescena.blogspot.com/>.

PARODIA DE UN JUSTO JUICIO

Violeta Jiménez

*Quimérico (Desde Grecia con respeto)*¹ es una obra teatral escrita en el año 2010 por el dramaturgo norpatagónico Horacio García. El eje principal o motor de la obra es el juicio a los siete pecados capitales. A lo largo de la progresión dramática de este enjuiciamiento se reconoce una yuxtaposición de elementos discontinuos, de carácter contingente, por lo cual la obra se encuadra en la llamada obra paisaje: es la aparición sucesiva de cada personaje que será enjuiciado. Es el juicio, entonces, el objeto de la acción, focalizada, a través de varios planos, con cada una de las protagonistas que muestran varios argumentos para su defensa. Por otra parte, los personajes de las Erinias conforman un coro en el que también intervienen para opinar sobre la condena merecida por cada una de ellas en el momento en que comparecen individualmente. Ese coro representa a la sociedad que reclama justicia y está ávida de que no queden impunes las nefastas acciones de pecado. A través de diálogos, con un lenguaje moderno, se desarrolla el proceso del juicio a cada una de las siete Erinias que representan los siete pecados capitales: pereza, ira, soberbia, avaricia, gula, lujuria y envidia. Son siete de las nueve musas hijas de Zeus y Mnemosine; se muestra así una simbiosis entre el Catolicismo y el politeísmo griego. Hydra cumple la función de coreuta que tiene a su cargo el juicio en representación del pueblo que se ha purificado para comenzar a juzgarlas.

¹ García, Horacio, *Quimérico (Desde Grecia con respeto)*, 2010. Recuperado de <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

Considerando el modelo actancial de Greimas (Ryngaert, 2007), se reconoce al personaje Hidra como un actante que representa a la sociedad que injuria y dicta una sentencia. Así mismo las Erinias, en el coro, también representan a la sociedad pero se ubican como oponentes con las intervenciones en eco y el pedido unánime en relación con la muerte, aunque sea Hidra quien defina el veredicto final. Todas las sentencias integran un predicado que se traduce en un discurso concreto al intentar accionar a favor del pueblo, con la crítica a cada uno de los pecados capitales. Estos son enjuiciados en tanto socavan la estabilidad social.

La didascalía que presenta a Hidra la nombra como un monstruo policéfalo y aliento venenoso pero también la describe con diferentes elementos simbólicos referidos a distintos estratos sociales (overol gris, corbata, saco y gorra de jubilado). Este procedimiento es una didascalía instrumental que colabora con la interpretación del rol de este personaje que es juez en representación de toda la sociedad. Cada Erinia conforma el coro cuando logra desprenderse de la maraña que la aprisiona en la crisálida y se dispone finalmente para el juicio. Se preguntan todas dónde se encuentran, desconocen el lugar. Todas las Erinias son a la vez Jurado porque intentan influir en la decisión del veredicto final. En este sentido, son actantes oponentes porque participan como coro para opinar acerca de lo que les parece justo para todas ellas: ser condenadas a muerte. Surgen varios puntos culminantes ya que en cada veredicto parcial hay gran expectativa.

No hay un momento único de conflicto pese a que hacia el final se plantea una revelación crítica que retoma los conflictos parciales de la obra. Hidra las llama a las Erinias, una por una, para

interrogarlas acerca de sus acciones y manifiesta asco; les venda los ojos y a la vez se ríe de ellas. Cada Erinia da a conocer algo en relación con su pecado. Es una letanía. Hidra las amenaza con una metralleta.

Ante la reacción instintiva de protegerse les revela que son balas de fogueo, porque ninguna merece la muerte: “Ninguna de ustedes merece la muerte... Entre todas no suman para comprar una única bala...”. (García, 2010: 23)

Hidra las hace callar y determina una condena individual para cada una de ellas: a cada Erinia le delega una tarea edificadora en la sociedad como modo de remediar las faltas cometidas. Una especie de “decreto” determina “la pena”, para todas por igual, la cual consiste en la obligatoriedad de la enmienda; la manera terminante de imponer la resolución final conduciría a suponer que subyace una crítica velada hacia ciertas decisiones de la autoridad, mientras ilusoriamente se presupone poder cambiar el mundo mediante un edicto.

El título de la obra no anticipa explícitamente el argumento aunque hay una relación entre ambos que se descubre hacia el cierre cuando concluye el juicio a las Erinias; la aclaración entre paréntesis sostiene la referencia a la tragedia griega. El título crea un ambiente y a la vez despierta curiosidad sobre los acontecimientos que se suceden. En *Quimérico* la idea de “quimera”, en relación con la utopía como proyecto cuya realización es imposible, se ajusta al argumento en cuanto se aspira a un ideal de justicia, en relación con cada uno de los pecados cometidos. Se pretende un juicio equitativo y ejemplar. Así aparece el desenlace de un litigio que, ante la idea previa de la condena

irreversible, finalmente propone la reparación utópica en una sociedad que necesita revertir la acción del mal.

La obra que nos ocupa narra varias historias a través de los diálogos interconectados de los personajes. Se hace referencia a un tiempo y un espacio, fuera del espacio de la representación, a través de la acción referida; se entabla un paralelismo con la sociedad actual. Más allá de los elementos y situaciones de época se plantean temas universales como la competitividad negativa y exacerbada; un ejemplo es la intervención de Terpsícore que critica con envidia: “¿Ella? Nada peor que la túnica de vieja triste que llevaba puesta. ¡Vestido violeta y sandalias de sogas! ¡A quién se le ocurre!” (García, 2010: 14). El desarrollo es ágil y se extiende por diferentes espacios y momentos narrativos. No aparece una cronología lineal estricta. Es sorprendente el desenlace, ante la expectativa de la condena implacable, por el nivel de extrema dureza que alcanzan los juicios individuales a las Erinias. Es abierto el final en la medida en que se pueden reponer otras acciones de reparación para cada pecado capital. Otras obras del autor también tienen una estrecha relación con la temática de la mitología griega como por ejemplo: la adaptación *Las voces de Penélope* (Basada en la obra homónima de I. Pascual, 2005).

Un antecedente que funciona como hipotexto de *Quimérico* es *Euménides*, la tragedia final de la trilogía *La Orestíada* de Esquilo. En ella también aparecen las Erinias, innombrables, por lo cual se utiliza el eufemismo de Euménides que significa benévolas; sin embargo son las diosas de la venganza que persiguen a Orestes por la muerte de su madre Clitemnestra. En esta tragedia, mediante una alegoría, se muestra el modelo democrático ateniense. Aparece

la Pitia del templo de Delfos que hace la introducción. Aquí puede observarse un paralelismo con el rol desempeñado por Hidra como coreuta que al comienzo de la obra anticipa las circunstancias del juicio. Las Euménides son las deidades que vengan el matricidio y el parricidio.

Cuando la escena se traslada a Atenas, las Erinias encuentran a Orestes y aceptan el juicio que propone Atenea, la diosa que se aparece repentinamente. Las Erinias defienden a Clitemnestra, siguiendo la línea de la matrilinealidad y Apolo es el abogado de Orestes. Ya Esquilo introduce con este argumento la idea de la sustitución de la venganza por la de justicia.

Desde esa perspectiva, lo justo no consistiría en la automática condena sino en el empleo del medio de la razón para delegar en la comunidad una intervención criteriosa. Se posibilita así que las nuevas leyes impidan el castigo absoluto y despiadado. Al final, las Euménides ceden su postura porque la misma diosa Atenea fundamenta su idea al afirmar la necesidad de la misericordia en el juicio y no la extrema dureza; emplea el recurso de la persuasión para modificar el mecanismo de enjuiciamiento.

En *Quimérico* cada Erinia atraviesa un proceso de cambio de roles en el momento en que son reclamadas para el juicio particular: ya cada una no es la efusiva Erinia que reclama la muerte, junto a otras en la tarima, para hacer justicia por los pecados cometidos sino que cada Erinia es individualmente una musa que relata y expresa sus dificultades y deseos, su dolor y hasta sus contradicciones como manera de plantear una defensa: Melpómene es la musa de la Tragedia, Talía de la Comedia, Calíope de la Elocuencia, Clío de la Historia, Euterpe de la Música, Érato de

la poesía y Terpsícore de la danza y respectivamente como Erinias representan a la pereza, la ira, la soberbia, la avaricia, la gula, la lujuria y la envidia. Por otra parte Hydra, el monstruo policéfalo y aliento venenoso, se convierte como coreuta en la representante de una sociedad sedienta de justicia. Su autoridad le permitiría erigirse en delegada de un pueblo que le ha otorgado las facultades para poder resolver en cada veredicto final la situación de cada uno de los pecados.

A través del personaje de Hydra puntualmente, puede también vislumbrarse una actualización del mito de Quimera, en el que es vencido aquel animal fabuloso con algunos rasgos de león y al que se le asignan varias cabezas en algunas representaciones y en otras versiones aparece con cabeza de león y busto de cabra (Grimal, 1999). Más allá de la similitud de los dos personajes, como seres policéfalos, también encontramos entre ambos una relación en torno de la idea de la justicia a través de la muerte. Mientras Hydra decide no recurrir al aniquilamiento como forma de castigo, Quimera muere condenada por sus acciones. Es vencida por Belerofonte quien junto a Pegaso, el caballo con alas, la elimina con una lanza en cuya punta había colocado estratégicamente un trozo de plomo para que se derritiera en contacto con las llamas que emanaba la bestia. En el mito, por un lado, el designio es vencer la causa del mal ya que Quimera es artífice de acciones reprobables según Yóbates, rey de Licia, quién le encarga la misión de destrucción a Belerofonte. Quimera paga con su muerte la consecuencia de devastar el país robando rebaños. Es interesante señalar, sin embargo, que al encargarle Yóbates a Belerofonte la proeza, en realidad, no cree posible su concreción. La verdadera

intención del rey de Licia es provocar la muerte de Belerofonte para vengarse de él. (Homero, 1999)

El fin azaroso de quien ha cometido desmanes, la “justicia” casual, en este relato es también un punto de conexión con la justicia enmarcada en la obra de Horacio García. En este punto hay una semejanza argumental con el juicio de *Quimérico* que también enfoca las acciones malignas cometidas y la idea del castigar a través de la muerte.

Quimérico es una parodia de juicio justo donde se ponen en juego varias intencionalidades como también sucede en el mito griego de Quimera. La similitud de nombres en ambos relatos se asocia con la gran ilusión que genera el ideal del concepto de justicia. Precisamente por la verosimilitud del enlace que *Quimérico* sostiene con la situación de nuestra sociedad es que creemos observar que ese mito griego en torno a Quimera está inscripto en la actualidad.

Tanto en *Quimérico*, como en *Euménides* y como en el mito griego de Quimera, se presenta una correspondencia temática que lleva al profundo replanteo de la significación de la reparación del mal. En el marco de una justicia que ha modificado sus severos parámetros, se determina un veredicto igualitario mediante una disposición vertical. No hay condena a muerte al considerar que cada uno de los casos se equipara a los otros, aunque realmente posean distinto grado de implicancia y de responsabilidad por el mal infligido. Por ejemplo, Clío es la avaricia que, plena de contradicciones, manifiesta tenerlo todo y quererlo todo: “Me sobran soledades y espejos, me sobran alas” (García, 2010: 20). Provoca el desconcierto por aquello que dice y por lo que luego

plantea como contrario a lo ya enunciado. Por otra parte, Talía es la madre que mata a su hijo sumida en un delirio perpetuo que causa estupor y pena.

En *Quimérico* la mirada unilateral no permite contemplar, desde otro ángulo, los motivos y los agobios de quien ha pecado y solamente se ponen en tela de juicio las acciones por las consecuencias. Hay un abismo incuestionable entre los hechos, el lenguaje, las experiencias y las intencionalidades de los relatos. La idea de reparación y el concepto de responsabilidad, en torno a las intenciones por las acciones cometidas, presentan un quiebre perturbador que conduce a la duda acerca del ideal de justicia.

BIBLIOGRAFÍA

ESQUILO (1989). *Tragedias. La Orestíada - Las Euménides*. México D. F.: Concepto.

GRIMAL, Pierre (1999). *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós.

HOMERO (1999). *La Ilíada*. España: Edicomunicación.

PAVIS, Patrice (2008). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.

RYNGAERT, Jean-Pierre (2007). *Introducción al análisis teatral*. Buenos Aires: Artes del Sur.

QUIMÉRICO

(Desde Grecia con respeto)

Obra de Horacio García (2010)

PERSONAJES

HIDRA

MELPÓMENE

TALÍA

CALÍOPE

CLÍO

EUTERPE

ÉRATO

TERPSÍCORE

En el centro del escenario, un amasijo de brazos, muslos, caderas, piernas, cabezas, entrelazadas por miedo, por el temor de salir a la luz y mostrar lo que cada una representa. Envueltas en una membrana que las protege y las sofoca, las siluetas fragmentadas pretenden huir de su destino, pero el drama llama y convoca. Una luz cenital azulada apenas muestra la quietud de sus desconuelos. Todas visten túnicas negras con capucha. Son las Erinias que van a ser juzgadas por acoso implacable a los que cargan dolosas culpas. Hacia la derecha del escenario, una tarima espera ser poblada. Hidra aparece en escena iluminada con un haz de luz blanquecina. Hidra es el pueblo, la sociedad que somete y calla, la multitud que alienta y miente, que marcha y olvida. Se dirige al proscenio pasando por encima de la madeja de carne sin definir; las mira con

asco y compasión. Hidra, la de las cien cabezas, viste un overol gris, corbata, un saco fatigado y una gorra de jubilado. Ya delante del público, Hidra comienza:

HIDRA: Ahh... Hijas de Hades. Repulsivas y necesarias. Tienen un no sé qué de tumulto acongojado, enjaulado y sediento. Un revoltijo de sombras y de manos; un mazacote de tendones y miradas tristes; grises hasta el abismo; la desesperanza descuelga de sus labios y les nacen nuevos brotes ante cada desilusión... Pobrecitas mías, me dan tanta pena... Veo en sus ojos la fatiga de los caminos, la ira por las ilusiones ajenas, el vuelo rasante de la venganza... Hoy serán juzgadas, mis queridas, ya no más la pesadumbre de la conciencia seca, la vergüenza, el escarnio... Hoy el pueblo decidirá su suerte aquí, en el ágora de los infelices... Pero, todavía debemos escuchar su alegato, así es la ley... Dicen que quieren algo que movilice los secos alerces del cemento. Dicen que pueden cambiar la cabeza del pueblo por unas cuantas monedas de ciudad fondeada. El pueblo ya está aquí, lavó en las vísperas sus ojos de las condenas perseguidas; ungió sus manos en el aceite de los dioses e hizo las libaciones pertinentes. Quieren estar puros para robarles el alma... Pobrecitas... No saben que el pueblo pesa como labios que no tiene nada que decir. El pueblo es amigo del pueblo, y esa es su condena. El pueblo transa con la mejor de las veletas; el pueblo somos yo y mis compañeros de armas, y ya nada, nada, nos asombra. Sin embargo... Llevo la piedad atravesada en la garganta como una araña sin red; tengo los pálpitos agonizantes y estrellas sin consumir; me adormezco sin

remedio, junto a un tedio de playa con resaca. Sin embargo... Nada es mejor que todo cuando las fauces abundan y las pirañas acechan en los pliegues del alma. Nada se pierde con otra oportunidad... La piedra rebota varias veces en el agua antes de hundirse hasta el fondo.

Gira, pasa nuevamente por encima de ellas y, ya en el fondo del escenario se detiene para dar dos palmadas. La crisálida comienza a despertar.

Gemidos, gritos, forcejeos. Los personajes comienzan a quitarse con dificultad la membrana que las mantenía unidas. Una vez despojadas y libres, comienzan a inspeccionar el lugar: cada una está en una especie de celda y se pasean por ella tanteando los límites, mientras entonan una especie de letanía:

TODAS: Aquí no resbalo. Llevo la marca en la frente. Todo es más de lo mismo. Pero no. Algo va a cambiar, algo va a cambiar. Tengo las manos habitadas y un redoble en las pupilas. Tengo roces, tengo cruces y tengo los brazos ciertos. Aquí no resbalo, es cierto, es cierto...

Gemidos, gritos, forcejeos. Los personajes comienzan a quitarse con dificultad la membrana que las mantenía unidas. Una vez despojadas y libres, comienzan a inspeccionar el lugar: cada una está en una especie de celda y se pasean por ella tanteando los límites, mientras entonan una especie de letanía:

MELPÓMENE: Hola... Hola... ¿Dónde estamos...?

TODAS: ¿Dónde estamos?

CLÍO: Hola... ¿Qué lugar es este?

TODAS: ¿Qué lugar este?

TALÍA: Hola... ¿Qué hacemos acá?

TODAS: ¿Qué hacemos acá?

CALÍOPE: Hola... ¿Qué será de nosotras?

TODAS: ¿Qué será de nosotras?

Sirena; todas corren a pararse en la tarima, cuatro atrás y tres adelante. Ingresa Hidra; se pasea por el frente de la tarima y sopla el rostro de Euterpe.

HIDRA: Tú. Euterpe. ¿Qué tienes para decir-nos?

Esta baja, las demás continúan en sus lugares; Hidra se pasea alrededor de Euterpe y gesticula exageradamente según se va desarrollando el monólogo.

EUTERPE: Hambre. Hambre. Llevo conmigo la melodía del hambre de cientos de estómagos, huecos, vacíos, innecesarios. Mi gula se arrastra por suburbios de arena y miseria, donde la piel del pan se hace diosa corruptible. Gula de basural revuelto; descalzo mi hambre, sediento, comienza en la orfandad de las huellas en el barro, termina en las manos tenaces sobre tachos urbanos.

HIDRA: ¿Por qué comés, Euterpe? Decile a la gente por qué comés...

TODAS: ¿Por qué comés, Euterpe?

EUTERPE: Como con hambre infinito de siglos y multitudes. Mastico al compás de banderas marchitas, procesiones inútiles al tranco corto, cementos desproporcionados, tizas sangrientas, barrios del alto, barrios del bajo, siempre basura de todos y para todos. Trago todos los discursos, la tierra nueva para pocos; trago monedas sin vuelto, subsidios insidiosos, hipocresías mediáticas... Trago y como, como y trago, y no puedo parar... Como, mastico y trago para vomitar... y volver a empezar; es mi canción favorita, mi tendón, mi mueca.

HIDRA: Vamos Euterpe, vomitá de una vez...

TODAS: Vomitá de una vez.

EUTERPE: Los empezados de siempre, los olvidados; apenas carne de urna y cañón. Vomito para recordar que soy una y que pertenezco; y mi ácido jugo empapa la gris urbanidad de los de siempre; fermenta viñedos de lujo; fluye sobre la memoria de los niños que dejaron de ser; bendice el ritmo de las marchas; el calcinado néctar de los vertidos. La fiebre de todos subleva mi náusea y un líquido espirituoso trepa por mi tráquea hasta la maraña de mi cielo. El hambre de todos es mi hambre; tengo que vomitar para tragar otra hambre... Y así voy, vomitando por los que no pueden y por los que no quieren...

HIDRA: ¿Y quién sos, Euterpe?

TODAS: ¿Quién sos, Euterpe?

EUTERPE: Soy vómito de herrumbre, soy vómito filoso; soy el líquido errante que abona el camino para que me sigan; soy el ácido de siempre que empapa los trajes soberanos; soy la espada de jugo que acierta los ensayos de los otros, de aquellos que no pueden vomitar... Soy el tábano, la molestia, soy la fuente que traga miserias para separar las verdades; soy la bestia que babea; soy gula y soy carga...

HIDRA: No sueñes, Euterpe, siempre será lo mismo...

TODAS: No sueñes... no sueñes.

EUTERPE: Mi hambre es antiguo, soberano, frenético; es la sed por la historia que no fue y por la que no será. En mi hambre habitan las pequeñas estrellas sin voz, sin eco. Sueño con la gula, porque la gula es faro, porque ya no puedo dejar de

tragar tanto desconsuelo. Como para vomitar, vierto para decir y digo porque ya nada queda por comer... Ni por cantar.

Hidra bate palmas y Euterpe corre a la tarima.

HIDRA: ¡Pobre, mi niña...! No. No. Pobre nada... ¿A qué viene eso de comer, vomitar y decir? ¿Para qué ese jueguito visceral...? Aunque pensándolo mejor... ¿Si nadie dice...? ¿Qué sería de nosotros...? ¡Oh dioses! ¿Qué sería de nosotros si nadie dice? Cada día, todos los días, semana tras semana, engullimos, tragamos, deglutimos, masticamos... Y nunca, jamás escupimos o vomitamos los monstruos que nos cobijan, las leyes que nos rescatan, los sillones vacíos, los cajones repletos, los petitorios... Ahh... Vomitar para decir, escupir para nombrar... ¡Oh dioses míos! ¡Cuándo la porquería que llevamos dentro reviente! Pues bien. ¿Qué haremos con nuestra querida Euterpe?

TODAS: ¡Muerte! ¡Muerte a la gula y al vómito! ¡Muerte a Euterpe!

HIDRA: ¿Por qué tanto veneno? ¿A qué se debe tanta saña? ¿Acaso ustedes no son iguales?

TODAS: Porque nosotras somos el pueblo y fuimos convocadas para juzgar.

HIDRA: ¡Ustedes son las Erinias! ¡Canallas del Averno!

TODAS: Te guste o no, somos parte del pueblo.

HIDRA: Ya veremos...

Suena una sirena. Hidra calla y se pasea; se detiene junto a Érato, le hace rizos con su mano y le acaricia con dulzura el rostro. Érato se baja de la tarima, las demás quedan en sus lugares; Hidra se pasea y gesticula exageradamente según el monólogo.

ÉRATO: ¡Oh mi bien amado Apolo! ¡Acude a mí! Llena estoy de tu gracia. Tú estás en mi centro. Ungida estoy por tus palabras, tu boca habla por mí... La palabra certera para que otros la habiten... ¡Acude a mí! Bien amado Apolo... ¡Acude a mí...!

HIDRA: Invoca a tu dios... ...estamos desesperadas...

TODAS: Invoca... Acude... Estamos desesperadas...

ÉRATO: Apolo, fuerte y fecundo... Estás dentro mío y yo dentro tuyo... He libado leche y miel en tu lar... He quemado las vísceras que son de tu agrado... ¡Habla por mí, líbero Apolo...! ¡Habla...! Debo advertir al pueblo... ¿Quién sino tú podría salvar a la ciudad de la desgracia?

Pausa. Levanta los brazos al cielo y se acaricia el vientre.

HIDRA: ¿Qué dices, niña...? ¿Cuáles desgracias...?

TODAS: La ciudad de las desgracias.

ÉRATO: Estás dentro mío, Apolo, te siento latir aquí, en mi centro... Colma mi boca con tus aciertos... Colma mi vientre... Sé que ardes en mis entrañas... Pujas por salir, pero el asco te lo impide... Te ruego, Apolo amado, fecunda mi boca... fecunda mi vientre... Díles los males que los agobian, acaba con la hipocresía y la ignorancia, adviérteles sobre la certera mentira de los poderosos, habla en nombre de los sin lengua... Mis labios te esperan, Apolo, mi vientre está pronto... Dame la saliva de tu carne... Dame el reposo... Dame, Apolo, dame... Así... Así...

HIDRA: ¡Oh, Apolo! Engendra su espera... Hazle parir tu ira...

TODAS: Dale el néctar de tu palabra. Provoca su vientre.

ÉRATO: Mi vientre espera tu fruto, Apolo... Mi vientre y mi carne, mi piel hirviente, mis huesos calcinados... Te veo laurel erecto,

te veo mástil... De pie en la oscuridad ancha de tus hombros, en tus caderas cubiertas... Tengo un abismo de espinas en mis labios... Me urge besar tus pies, beber tu sangre... Mis piernas urgentes se abren para invocarte, mis brazos se ahuecan esperando tu palabra... tu palabra... tu palabra en mí... tu piel en mí... tus jugos...

HIDRA: Tu devoción te enceguece. Ya no ves el destino de la ciudad sino tus arrebatos de calor; tu carne al rojo vivo te oculta los deseos del pueblo... Vamos... Entrégate en cuerpo y espíritu... Termina ya con esto...

TODAS: Entrégate. Termina con esto.

ÉRATO: Ven por mí. Ven a mí. Enlacemos los sudores que queman nuestra piel; busquemos perlas en los agujeros más profundos, en los huecos del tiempo que esperamos... Te veo en la niebla de las pupilas de los hombres que han pasado por mí. Cada uno se acercaba un poco más y me alejaba un poco más... Te busqué siempre, mi Apolo, en el rugir de sábanas ajenas, en abrazos a contrapelo, en el sexo desorbitado... Ven a mí, Apolo... Así... Así... ¡Oh, dioses! Así... Así...

HIDRA: Pobrecita... Otra que confunde carne con espíritu... No sabe que la carne nos pierde y el espíritu nos salva... ¿Cuántas fauces más tendremos que soportar en tu nombre? ¿Cuántos desatinos? Las libaciones de leche y miel deberían bastar... El incienso ardiendo... ¡Qué oscuro se ha vuelto todo! Dejemos que termine su devoción... Dejemos que se calme...

TODAS: Dejemos su devoción. Dejemos su calma.

ÉRATO: Tengo el alma en espera, la piel lacerante, la causa dormida ardiente en mi centro... Tengo el fulgor de la mañana solitaria y la noche trepando por los muros de mis piernas... Tengo las manos prontas, las uñas ansiosas aguardando tu espalda. Los labios enrojecidos y secos se abren como corolas al aire, y tú con el tiempo quieto en el rostro... Si al menos vertieras una lágrima de piedad en mi vientre... Si al menos la sal arribara a mis orillas...

HIDRA: Calma, pequeña, calma...

TODAS: Calma... Calma...

ÉRATO: Pero de nuevo no respondes. Muero cada día ahogada en mi saliva incierta. No respondes y yo te sigo como sigue el agua su camino, como sigue el perro fiel a su amo... Y no respondes... No quiero el oráculo; quiero la posesión. No quiero la palabra, sino tu carne. Quiero tus jugos, no tu leche ni tu miel... Responde... Ven a mí...

HIDRA: Está mal... Estamos mal...

TODAS: Está mal... Estamos mal...

ÉRATO: Ya vendrás, mi amor... Ya vendrás a disolver mis pausas de calor. Te amo y te espero. Te espero y te amo... No tardes, amor, no te demores... Llevo la calma lujuria en mi piel morena... Te veré en el Averno...

Comienza la música; Érato baila frenética y se acaricia el cuerpo; las demás la tocan, la palpan, se mueven al compás de la música. Hidra observa la escena con infinita piedad. Poco a poco, las demás comienzan a rechazar a Érato, la empujan, la escupen, hacen ademanes de tirarle piedras, la insultan. Érato se aparta del grupo

y se para de frente al público, erguida, con la cabeza gacha; a medida que habla su frente se alza y mira al público, desafiante:

Sí, nos veremos en el Averno... Todos... Todos nosotros...
¿Acaso me juzgan...? ¿Quiénes...? ¿Quién de ustedes tiene la osadía de juzgarme...?

Hidra bate palmas y Érato corre a la tarima.

HIDRA: Los años te fueron ajando la piel, obstruyeron tus poros, desarticularon tus membranas, remataron tus hormonas... Todo este tiempo de lujuria divina solo sirvió para que te olvides de vivir... Pierde cuidado Érato, nadie puede juzgarte... Solo vos sos dueña de tus caprichos, de tus engaños... Para vos sólo tengo soledad. Todo es cuestión de cantidades: el azar desmedido y la devoción frenética... Nada mejor para definir la cultura de una ciudad... Pobre de nosotros... Pues bien. ¿Cuál es el veredicto para nuestra querida Érato?

TODAS: ¡Muerte! ¡Muerte a la lujuria y al olvido! ¡Muerte a Érato!

HIDRA: Si matamos a Érato, nos quedamos sin Apolo...

TODAS: Tenemos otros dioses.

HIDRA: Pero nada saben del futuro.

TODAS: Aprenderán. Todos los dioses aprenden rápido.

HIDRA: Ya veremos.

Suena una sirena. Hidra calla y se detiene junto a Talía, la rodea, la toma de la mano y la invita a bajar de la tarima. Hidra se pasea y gesticula exageradamente según el monólogo. Un niño llora amargamente; ella tararea una canción mientras lo acuna entre sus brazos.

TALÍA: Era septiembre, ¿Sabés? Cuando las flores del manzano estaban ya maduras esperando su fruto. El agua del arroyo caracoleaba entre mis piernas, desnudo mi cuerpo recibía la brisa del norte, mientras yo enjuagaba mis cabellos... La ropa que había dejado en la orilla ya no estaba cuando giré para buscarla. En su lugar estaba él, Zeus, el majestuoso, con sus músculos erectos a la luz del día... Me traía rosas y una corona de laureles... Se acercó a la orilla y me tendió su enorme mano... yo la tomé y salí del arroyo cubriéndome como podía... Él pasó su mano por mi pelo, por mi espalda, por mis muslos... me obligó dulcemente a tenderme sobre la hierba... Yo me resistí, sabía de sus intenciones...

TODAS: Ella se resistió, sabía de sus intenciones.

TALÍA: Él me tomó con fuerza entre sus enormes brazos, sentí su sexo entre mis piernas... Comencé a gritar...

TODAS: Comenzó a gritar.

TALÍA: Tapó mi boca con un beso y me azotó contra el suelo... Yo me retorció como una serpiente...

TODAS: Ella se retorció como una serpiente.

TALÍA: Pero cuando su gigantesco cuerpo me aplastó y lo sentí dentro de mí, dejé de moverme y comencé a llorar...

TODAS: Ella comenzó a llorar.

TALÍA: Cuando hubo terminado, colocó en mi frente la corona de laureles y dejó sobre mi vientre el ramo de rosas... Y desapareció... Sí, mi amor... Así fue... Yo no quería... nunca quise... Pero él era el mismo Zeus, el majestuoso, el imponente... ¿Cómo vencerle? ¿Cómo negarme...? Pero, ¿Por qué no te callas? ¿Es que no te importa...?

HIDRA: ¿Por qué no le contás lo que pasó después...?

TODAS: ¿Qué pasó después, Talía? ¿Qué pasó después?

TALÍA: Fui la vergüenza de mi familia, el deshonor, la deshonra de mi pueblo... Yo, la hermosa virgen del arroyo, de pronto embarazada... Nadie me creyó... Mucho menos mis padres que me expulsaron del hogar. Vagué mucho tiempo, sola, por los bosques, buscándolo, para que deshaga lo que hizo, pero fue inútil... Harta ya de llorar, la ira fue carcomiendo mis vísceras, quise arrancarte de mis entrañas, abrirme el pecho aunque muera en el intento. Sí, quería deshacerme... desmembrarme... Fui violada por el mismo Zeus, nadie me creía, a mí, a la virgen del arroyo...

HIDRA: La virgen del arroyo fue violada por Zeus...

TODAS: Nadie le cree a la virgen del arroyo.

TALÍA: Después de todo el cuerpo es mío y hago lo que quiero, ¿no...? Mi mamá se arrancaba los pelos y lloraba, mis amigas se rasgaban las vestiduras y se golpeaban el pecho. Terminaron despreciándome... No sé, quizás tuvieran razón... No sé... La verdad es que la rabia me fue invadiendo como un remolino en el pecho. Fue subiendo desde mis piernas ultrajadas hasta hincharme el corazón de hiel... Fue como un doble embarazo... Mientras vos te apoderabas de mi vientre, la ira se adueñaba de mi corazón... ¿Qué te pasa a vos, che...? Te cambié los pañales, tomaste la teta... ¿Qué más querés...?

HIDRA: El niño en el vientre, la ira en el corazón...

TODAS: El niño y la ira, Talía, el niño y la ira.

Impaciente, tararea una canción de cuna; el niño llora cada vez más fuerte.

TALÍA: La lalalala lalala lalala...

Cada vez más molesta, prueba con otra canción, mientras sacude violentamente al niño.

HIDRA: No hay caso... El niño no se duerme... La ira tampoco...

TODAS: El niño y la ira nunca duermen.

El niño llora cada vez más alto; ella estalla.

TALÍA: ¿Te vas a dormir? ¿Sí o no?

HIDRA: Parece que no.

TODAS: Parece que no.

TALÍA: Ahhh. ¿Por qué no me abrí el pecho? ¿Por qué no me arrojé al Hades? ¿Por qué dejé que crezcan estas dos criaturas dentro mío...?

HIDRA: Tienes la vida jodida, Talía...

TODAS: Vida jodida, Talía, Vida jodida.

TALÍA: Sí, también pensé en abortar, con un palo, bajo las ramas del manzano cerca del arroyo, allí, donde todo ocurrió... Pero mis piernas se negaban a abrirse... por mi piel rodaban gotas de sudor de un dolor todavía ajeno... “El cuerpo es tuyo, vos decidís”, intentaba convencerme, pero... ¿Qué es lo que decido yo? ¿Eh...? ¿Qué? ¿La vida del niño por la mía? ¿Mi vida por la del niño? ¿Es que acaso, irremediable-mente, uno de los dos tiene que morir? Morir o abortar y morir en vida... “Abortar” dijo Paris y con Helena pasaron a la historia comenzando una masacre; “Abortar” dijo Ulises y Troya ardió después de diez años de asedio. “Abortar” dijo otro general y miles cavaron su propia tumba, o saltaron al río, o combatieron, o se fueron...

HIDRA: Algo habrán hecho...

TALÍA: Abortamos banderas, miedos, sombras... Abortamos gritos, ideas. Abortamos gobiernos...

HIDRA: Todos salimos felices a la calle cuando Agamenón volvió victorioso... ¿Te acordás, Talía...?

TALÍA: ¡Furia! ¡No estábamos felices! ¡Teníamos furia! ¡La misma furia que Clitemnestra!

HIDRA: Festejamos el regreso de Ulises...

TALÍA: Mientras abortaban lo mejor de Penélope...

HIDRA: Siempre hay algo que abortar, Talía...

TALÍA: Nunca los sueños... Yo decido por mi vida, es cierto; yo sola decidí seguir adelante con mis dos criaturas... Y mi madre "Abortá". Y mis amigas "Abortá..." "Abortá..."

HIDRA: Era lo mejor... Abortá, el cuerpo es tuyo...

TODAS: Abortá. El cuerpo es tuyo. Abortá. Vos decidís.

TALÍA: ¿Decime vos, por qué no lo hice...? ¿Eh...? Decime ¿Por qué...?

HIDRA: Pero abortar está mal, Talía... ¿Cómo te sentirías después...? El cuerpo es tuyo, la vida no.

TODAS: El cuerpo es tuyo, Talía, la vida no.

TALÍA: La vida también. La vida también es mía. El cuerpo y la vida... Y esto es un apéndice que creció en mis vísceras; es mi creación y con ella, hago lo que quiero... Bebiste de mi sangre, me chupaste en secreto, mientras dormía. ¡Me usaste! ¡Cómo el otro! ¡Que me corroe el corazón con su hiel! ¡Me usaron y me siguen usando! Pero ya estoy harta de tanto aborto... Tanta soledad. Pura soledad... Tengo derecho...

HIDRA: Tenés derechos, Talía. Por supuesto... Regalalo, Talía. Abandonalo en el bosque... Como a Edipo... Hay tantas

parejas... Vamos... ¿Qué esperás...? ¿No ves como llora...? No para. Eso desquicia a cualquiera...

TODAS: Regalalo, Talía. Vendelo, Talía. Abandonalo, Talía.

TALÍA: ¡Basta! ¡Basta! ¡Me quieren volver loca! ¡¡¡Me invadieron las vísceras, bebieron mi sangre, desgarraron mi vagina y mi corazón, me secaron el pecho...!!! ¿Se van a callar de una vez, por todos los dioses?

Zamarrea al niño con violencia, intenta otra canción, pero éste no se calla. Levanta al niño por encima de su cabeza y lo tira contra el piso. Pausa. Lentamente se agacha para recoger el cadáver del niño.

TALÍA: ¿Vieron como se callaron? ¿Eh? ¿Vieron? Miren lo que me hicieron hacer...

HIDRA: El niño se calló, Talía. El niño se te cayó, Talía.

TODAS: Tiraste al niño, Talía. Nació la ira. Asesina. Talía asesina.

TALÍA: ¡No! ¡No! ¡Yo no lo tiré! Bueno... Bueno... No te pongas así... Venga con su mamá. Venga que mamita lo va a cuidar. Nada va a pasarle mientras mamita esté cerca suyo... Nada... Nada...

HIDRA: ¿Qué vas a hacer con tanta sangre en tus manos, en el piso...? ¿Qué vas a hacer con el frío, Talía?

TODAS: Tanta ira... Tanta sangre... Tanto frío...

TALÍA: ¿Tiene frío mi bebé? Estás helado... ¿Qué le pasa a mi bebé? ¿Por qué no me muestra sus ojitos? ¿Por qué estás quietito? ¿Te lastimaste, bebé? ¿Te hice daño?

HIDRA: Lo mataste, Talía. Mataste al niño. ¿Cuál es el precio de tu libertad? ¿Cuánto valen tus derechos? ¿Cuánto vale tu ira,

Talía...? Vamos, salgamos a la calle a celebrar un nuevo aborto... ¿Eso quieres, Talía...?

TODAS: Libertad. Derechos. Ira. Muerte.

TALÍA: Yo sólo quería que te callaras un poco... Vamos bebé... Vamos... Deme la manito... Juguemos un poquito... Vamos mi bebé, no se quede quietito... No se ponga azul... No se enfríe... ¡Oh, dioses! ¡No...! Yo sólo quería... ¡Oh, dioses...! ¡Oh, Zeus...!

Hidra bate palmas y Talía corre a la tarima.

HIDRA: ¡Cuánta pasión se esconde en el hecho! El aborto esconde palabras que no nos atrevemos a decir. El aborto es desaparecer, es exilio, es batalla, es muerte... ¿Muerte...? ¿De quién...? ¿Del que aborta...? ¿Del abortado...? El silencio del pueblo es el peor de todos los abortos... Bien, ¿cuál es el veredicto?

TODAS: ¡Muerte! ¡Muerte a la ira y al perdón! ¡Muerte a Talía!

HIDRA: Pobrecita, mi niña.

TODAS: “El cuerpo es mío”, decía la virgen del arroyo.

HIDRA: ¡Qué fácil que es decirlo cuando la soledad de la vejez aún no ha llegado!

TODAS: “Yo decido sobre él”, clamaba la niña del manzano.

HIDRA: Ya veremos.

Suena una sirena. Hidra calla y se detiene junto a Terpsícore, la rodea, la toma de la mano, la lleva al centro del escenario y comienza una danza oriental muy sensual; una a una las demás se bajan de la tarima y danzan al ritmo de Terpsícore. Hidra merodea y observa.

TERPSÍCORE: ¡Qué fiesta la de anoche! Bueno... fiesta es una forma de decir... Tal vez, una reunión improvisada... La comida, espartana: galletas duras y carne seca con salsa de ajo... ¡Y la bebida! Tinajas de vino dulce de Creta y agua... Más agua que vino, por supuesto. ¿Pueden creer...? La música la ejecutaban cuatro hijas de Corinto que croaban al son de no sé qué instrumento extraño... Sonaban a batalla aburrida... ¡No saben...! ¡Me daba vergüenza ajena!

HIDRA: ¿Y ella...?

TODAS: Sí, ¿y ella...?

TERPSÍCORE: ¿Ella...? Nada peor que la túnica de vieja triste que llevaba puesto. ¡Vestido violeta y sandalias de sogá! ¡A quién se le ocurre! ¡Ni a un mercader fenicio se le ocurriría vender semejante aberración! ¿Y a que no saben cómo tenía el pelo...? ¡¡Pintado de rojo, con un rodete y con una cala ensartada en el costado!! ¡¡Dios mío!! Estoy segura que si le apretabas la oreja, la cala sonaba como una trompeta... ¡¡Oh, dioses!! ¡Qué mal gusto! Todavía no puedo creer que en esas sandalias haya embocado tremendas patas...

HIDRA: ¿Y las joyas...?

TODAS: ¡Las joyas!

TERPSÍCORE: Tenía trenzado en el cogote una sarta de semillas de melón colorado con piedritas de colores en la punta... ¡No te lo puedo explicar! Pulseras de mimbre teñido, ¡como veinte! Y ni hablar de las bagatelas que tenía ensartadas en esas manos pálidas como de un muerto... Ni a las hijas de Esparta se les ocurriría organizar esa fiesta ni adornarse como ella...

Debería aprender más de las hijas de Lesbos, ellas sí que saben lo que hacen...

Danzan en silencio unos instantes. Terpsícore se muestra altiva; las demás la miran con desconfianza. Una a una, abandonan la danza y van subiendo a la tarima.

HIDRA: Pero es más joven que vos, Terpsi... Muchos más joven... Yo diría unos... veinte años...

TODAS: Veinte años más joven, Terpsi...

Comienza a bailar cada vez más frenéticamente, parece epiléptica. Ya alterada, las palabras se le caen de los labios.

TERPSÍCORE: ¡Pero es más joven que yo y qué bien que le quedaba todo! La túnica, las joyas, las sandalias, la cala, la fiesta...

HIDRA: Todo le quedaba bien. Demasiado bien.

TODAS: No hablaban más que de ella. Todo le quedaba bien... Muy bien...

No para de moverse enloquecida.

TERPSÍCORE: ¡Me vuelvo loca! ¡Pero ya va a ver...! ¡Me la va a pagar...!

HIDRA: Estás exagerando, Terpsi... Mostrale lo tuyo, dale... Mostrate...

TODAS: Mostrate, Terpsi... Mostrá quién sos...

Completamente enloquecida.

TERPSÍCORE: Yo no soy de fijarme en los demás..., pero vos... ¡Ah! ¡Te vas a morir de envidia! ¡Ya vas a ver...! ¡Invocaré a los dioses! ¡Le haré libaciones a Afrodita, la más bella y la más inteligente! ¡Ya vas a ver...! ¡Yo puedo hacerlo...! ¡Sé que puedo hacerlo! ¡Por más vieja que sea, puedo parecerme a ella! ¡Ya van a ver!

Hidra bate palmas y Terpsícore corre a la tarima.

HIDRA: Pobre angelito... ¿Veredicto?

TODAS: ¡Muerte! ¡Muerte a la envidia y a los juicios! ¡Muerte a Terpsícore!

HIDRA: Me imagino tus entrañas: deseando lo que no podés, ilusionada con sombras de ídolos de barro; anónima, siempre anónima.

TODAS: Nadie te ve, Terpsícore, nadie te ve.

HIDRA: Está bien, no te culpo... Millones de moscas no pueden estar equivocadas...

TODAS: Le quema la ilusión, le corroe el deseo.

HIDRA: Ya veremos.

Suena una sirena. Hidra calla y se detiene junto a Calíope, la rodea, la toma de la mano y le hace dar un giro para observarla con detenimiento; le da su aprobación y se separan. Calíope comienza a pasearse con acentuado aplomo ante las demás que levantan los brazos intentando alcanzarla. Hidra merodea y observa.

CALÍOPE: Ahh... Mi pueblo del alma... Nada quiero para mí... Todo para mi pueblo: el grano, la tierra, la lluvia, los ranchos... Sólo deseo que me quieran, que nuestros corazones palpiten unidos junto a una tierra nueva... Ustedes, mis queridos, trabajarán el campo con las uñas, se quebrarán en sudores, romperán en surcos la tierra inhóspita y dura...

HIDRA: ¿Y vos qué vas a hacer, Calíope?

TODAS: ¿Qué harás, Calíope? ¿Qué vas a hacer...?

CALÍOPE: Y yo... Yo divulgaré por el mundo el orgullo griego, la hazaña de nuestra gente. Viajaré hasta los confines más alejados de nuestro imperio para mostrar la clase de hombres y mujeres que habitan nuestro suelo...

HIDRA: ¿Y cómo lo vas a hacer, Calíope? Es mucho dinero... Mucho...

TODAS: Es mucho dinero, Calíope. Mucho...

CALÍOPE: Mis divinos... Mi generoso pueblo pagará por ello... Mis vestidos, mis joyas... Todo, todo lo pagará mi pueblo, mi amado pueblo... No tengo más que palabras de aliento y de agradecimiento... ¡Mis amados trabajadores! ¡Mis labriegos!

HIDRA: Está bien, Calíope... Después de todo son solo seres humanos...

TODAS: Inferiores. Seres humanos inferiores.

CALÍOPE: Ellos me esperarán. Ellos me aman. Ellos admiran mi realeza...

HIDRA: Pregúntale, diosa... ¿Qué cosa idolatran...? ¿Qué admiran...?

CALÍOPE: Digan... ¿Qué es lo que más admiran de mí? ¿La perfecta mansión de mi silueta? ¿Mi insobornable perfil? ¿El oscuro secreto de mis ojos? ¿Mis manos aladas? ¿Mi plan de gobierno?

TODAS: Tu silueta. Tu figura. Tus manos secretas. Tus ojos alados.

HIDRA: Desnuda tu pensamiento, Calíope, diosa de los días, desnúdate...

TODAS: ¿Qué piensas, diosa? ¿Diosa, qué piensas...?

CALÍOPE: ¡Ah pueblo mío...! Mientras ustedes se arrastran en el mediocre barro del anonimato, mis pies dorados levitan sobre pétalos de rosas... ¡Cuánta piedad siento al verlos! No son más que espejos deformes de una realidad que no existe... ¿Qué culpa puedo tener? Nací en un tiempo y lugar equivocados... Entre tanta miseria, siento el desconcierto del cisne volando libre entre grises gorriones muertos de hambre...

HIDRA: Diosa mía, eres su reina... Debes ofrecerle algo... El pueblo te espera...

TODAS: El pueblo espera, mi reina... El pueblo espera.

CALÍOPE: Amargos son mis días cuando pienso qué puede necesitar mi pueblo. Se los ve felices. Admiran a su soberana, y eso debería ser suficiente...

HIDRA: El pueblo tiene hambre, mi reina... Llevan la sed en sus gargantas...

TODAS: Sed y hambre, mi reina... Hambre y sed soberanas...

CALÍOPE: Pueblo mío... Mis labriegos... Hermanos... Llegará el día en que los desposeídos toquen el cielo con sus manos... Ese día está cerca... Muy cerca... Amigos de mi alma... No deben preocuparse mientras yo sea su soberana... Nada les faltará... Porque llevo el corazón como escudo y el estandarte de nuestro imperio es la túnica que cubre mi adorado cuerpo...

HIDRA: ¡Eso es, mi reina! ¡Así! ¡Así!

TODAS: ¡Sí! ¡Sí! ¡Así! ¡Así!

CALÍOPE: ¡Compañeros! ¡Caminantes del sendero de la gloria! En este mismo momento, se están repartiendo telares para que puedan hacerse sus propios vestidos, tijeras para recortar sus esforzados cabellos y se están entregando bolsas de arroz y de harina para que se desarrollen sanos y fuertes.

HIDRA: Disculpa, mi reina... Pero veo algo injusto en el reparto de bienes.

TODAS: Injusticia, mi diosa... Injusticia, mi reina... Injusticia soberana...

CALÍOPE: ¿Es que quieren más...? Está bien... Insaciables míos, les concedo la libertad de acercarse un poco más, pero sin

tocarme, sus palmas mancillarían mi piel de terciopelo.
Vamos... No sean tímidos...

Las demás bajan sus brazos, entre ofendidas y desilusionadas.

HIDRA: Se alejan, mi señora. Ya no cantan alabanzas a tus dones...
Te estás quedando sola...

TODAS: Sola. Completamente sola.

CALÍOPE: Acérquense, besen mis plantas, pero de a uno, sin
tumulto. Vamos...

*Las demás están inmóviles en la tarima. Lentamente se sienta y
solloza con la cabeza entre las manos.*

CALÍOPE: Vengan... Vengan, por favor... Vengan... Vengan... Por
favor...

*Hidra bate palmas y Calíope corre a la tarima. Abraza a Calíope y
la consuela; le da un beso en la frente.*

HIDRA: Mi pequeña Calíope... ¿Y bien? ¿Qué decide el pueblo?

TODAS: ¡Muerte! ¡Muerte a la soberbia y a la mentira! ¡Muerte a
Calíope!

HIDRA: Ni siquiera sos original... ¿Tenés idea de cuántas personas hay
como vos? ¿Cientos, miles, millones? Pues no. ¡Todas,
Calíope! ¡Todas! Cada persona se cree única, irreplicable,
imprescindible...

TODAS: Todas irreplicables. Todas imprescindibles.

HIDRA: Pobrecitos... Bailando apretaditos en un punto del vacío y
lentos de terror...

TODAS: Terror. Un vacío lleno de terror.

HIDRA: Y no se miran entre sí, se soslayan, se miran con
desconfianza, porque ya no se creen espejos... Ni siquiera son
capaces de ver su propia imagen por temor al ridículo...

TODAS: Desconfianza. Espejos. Ridículos.

HIDRA: Entonces se inventan, se arman cada día con los retazos del día anterior, se ponen sus mejores caretas y salen a la calle buscando algo desde el odio cotidiano...

TODAS: Retazos. Caretas. Odios.

HIDRA: Qué pena, si al menos fueran gusanitos, uno evitaría pisarlos... ¿Verifica el pueblo la decisión?

TODAS: ¡Muerte! ¡Muerte a la soberbia y a la mentira! ¡Muerte a Calíope!

HIDRA: Ya veremos.

Suena una sirena. Hidra calla y se pasea; cuando ve a Clío se espanta y corre a esconderse tras una columna. Clío baja de la tarima; Hidra la espía y empieza a asomarse a medida que se da cuenta que Clío es incapaz de verla. Clío comienza a pasearse nerviosamente ante la tarima y las demás empiezan a arrinconarse y a esquivar los avances de Clío. Hidra merodea y observa.

HIDRA: ¿Qué quieres, Clío...?

TODAS: No. No. A mí no. A mí no...

CLÍO: Todo. Quiero todo para mí. Tengo todo... No, no. No tengo todo, no tengo todo. Quiero más, más, mucho más.

Corretea de un lado para el otro como buscando aquello que le falta.

HIDRA: No hay mucho más que puedas tomar. La vida no es un baúl repleto de cosas muertas...

TODAS: El hambre no es un bolsillo. La sed no es una cartera.

CLÍO: No tengo a nadie. Eso. Eso mismo. No tengo gente. No tengo esclavos. No tengo a nadie...

HIDRA: Pero tienes muchas cosas que has atesorado vaya uno a saber para qué...

TODAS: Muchas cosas... ¿Para qué...?

CLÍO: Me sobran soledades y espejos, me sobran alas... Tengo mil lenguas y millones de oídos. Tengo mástiles, estandartes y escudos; tengo estatuas y fobias; tengo barcos... Tengo dulces, guirnaldas, jardines... Ostras, algas, mareas; tengo lunas...

HIDRA: Ya veo... La materia te delata... Algún día las cosas te demandarán por haberlas raptado... Pero está bien, ¿Para qué quiere uno las cosas si no es para tenerlas? ¿De qué vale darles usos? ¿No es cierto, Clío...?

Todas siguen agazapadas huyendo del alcance de Clío.

TODAS: La materia. ¿Para qué usarla? Las cosas... se gastan...

CLÍO: Bajo el sauce tengo un banco vacío y cartas sin leer... Los cajones huecos de ropa ajena... Los vasos demasiado limpios y las almohadas en silencio... Me sobran intenciones y me faltan consejos. Me sobran manos, pero me falta la piel de otra silueta... Tengo un solo corazón en el costado izquierdo de mi pecho, pero le faltan marcas y heridas...

HIDRA: Te falta todo, Clío... Te falta todo...

TODAS: Te falta todo, Clío... Te falta todo...

Se compone e intenta abrazar a las otras que está en la tarima.

CLÍO: ¡Quiero más! ¡Necesito más! ¡Quiero multitudes a mi alrededor! ¡Gente de todo tamaño y color!

Se sienta en el piso y solloza con la cabeza entre las rodillas.

CLÍO: Para verlos... Para verme... Para que me vean... Para que se acerquen... Para que me quieran...

Hidra bate palmas y Clío corre a la tarima.

HIDRA: Tenés todo, Clío... y no tenés nada. Lo único cierto es el deseo y la locura... ¿El veredicto del pueblo?

TODAS: ¡Muerte! ¡Muerte a la avaricia y la corrupción! ¡Muerte a Clío!

HIDRA: Ahh! la avaricia del hombre que acumula...

TODAS: Hombre acumulado.

HIDRA: Ahh! la avaricia de la gente que no sabe elegir...

TODAS: No saben elegir.

HIDRA: Un pueblo preñado de cosas, un pueblo de pan y circo, es un pueblo dormido. Y un pueblo dormido es fácil de digerir...

TODAS: Un pueblo que se come fácil.

HIDRA: Ya veremos.

Suena una sirena. Hidra calla y ve a Melpómene dormida; intenta despertarla; luego de varios intentos Melpómene comienza a despezarse restregándose los ojos; Hidra la sacude varias veces hasta que Melpómene despierta. Media adormilada, Melpómene baja de la tarima y comienza su monólogo. Hidra merodea y observa.

MELPÓMENE: Dormir, solo dormir. No. No. Soñar, no; es peligroso. Nada que mirar... Nada que oír... Nada que tocar... Nada que decir... Muerto pero vivo, vivo pero muerto... Si no hay piel, no hay dolor... Sin ideas, no hay razones... Sin corazón, no hay ilusiones... Sólo soñar despierto que todos siguen durmiendo...

HIDRA: La ignorancia es dicha, Melpómene...

TODAS: Dicha. La ignorancia es dicha, Melpómene.

MELPÓMENE: Soy enteramente feliz en esta ilusión ordenada, cuadriculada, masticada, domesticada... Nada mejor que el

producto terminado: nada que pensar, nada que sentir... Pensar agota, exige energías que no tengo... Llevo todo digerido en los bolsillos y mis manos acarician solo aquello que puedo comprar. Camino con pies de seda y me muevo como medusa... Vuelo sobre la furia de los demás... No entiendo tanta gente alrededor de un estandarte, de los dioses, de una idea...

HIDRA: Todos duermen, Melpómene... Todos duermen.

TODAS: Nada mejor que dormir, Melpómene.

MELPÓMENE: Todo digerido, empaquetado y sin instrucciones de uso. Todo ya está hecho, purificado... Todo tiene su precio... Solo hay que saber aprovechar las rebajas... Pura cultura de masa y nunca abandonar el rebaño...

HIDRA: Donde hay rebaños hay lobos, Melpómene...

TODAS: Lobos... Lobos... Lobos...

MELPÓMENE: El rebaño... El rebaño... Todos con botas tristes, frentes grises... Limpitos y arregladitos... Pero las manos... Las manos son manos que nunca tocan, solo palpan y miran de reojo... Son manos que huyen a los bolsillos ante la menor sospecha de contacto... El rebaño no entiende... El rebaño quiere pensar, pero son tantos... Pobrecitos... Me dan tanta pena...

HIDRA: El rebaño no es tonto, Melpómene. Siempre hay alguien que los alerta y los dirige...

TODAS: El rebaño no es tonto. El rebaño no es tonto.

MELPÓMENE: Pero... No voy a negarlo. Soy parte de ese rebaño... y me encanta...!! A veces sucede que viene alguien despertarnos... A derramar un poco de saliva o de sudor sobre

nuestros ojos para sacudirnos el tedio... Y a mí me hace sentir un poco incómoda... Pero en seguida me pongo a dormir y se me borra todo pensamiento... Es como pensar en nada y saber que todo está bien.

HIDRA: Si alguien despertara, el rebaño se dispersaría... Y el lobo podría elegir su próxima víctima...

TODAS: Su próxima víctima. Su próxima víctima.

MELPÓMENE: No. Ni hablar... ¿Para qué cambiar de pradera...? Es cierto, tenemos los lobos que nos acechan, pero los perros guardianes nos guían, nos dicen lo que tenemos que hacer... para no separarnos...

HIDRA: Lobos acechantes... Perros guardianes... La pradera parece estar en orden...

TODAS: Lobos y perros. Perros y lobos.

HIDRA: Mejor así, Melpómene, mejor así... ¿Para qué salir del rebaño? ¿Para palpar el sentido trágico de vida? ¿Para vernos incompletos, desahuciados, rotos? La ignorancia es dicha, Melpómene, la ignorancia es dicha...

TODAS: La ignorancia es dicha. La ignorancia es dicha.

HIDRA: ¿El veredicto, señoras?

TODAS: ¡Muerte! ¡Muerte a la pereza y a la ignorancia! ¡Muerte a Melpómene!

HIDRA: Pobrecita... Solo quiere dormir...

TODAS: Dormir es dicha. El sueño incomoda.

HIDRA: Ya veremos.

Hidra bate palmas y Melpómene corre a la tarima. Comienza a pasearse delante de ellas haciendo gestos exagerados de asco, repulsión, ternura, piedad, según sea el pecado que está a su lado.

Suena una sirena. Todas corren para formar una hilera, de frente al público, en medio del escenario. Hidra ríe a carcajadas y, una a una les venda los ojos. Se para frente a ellas y saca de entre sus ropas una metralleta.

TODAS: No... No... Por favor... No... ¡Por favor...!

ÉRATO: ¡Viva el sexo, carajo!

Hidra dispara contra ellas. Todas gritan de espanto. Hidra baja el arma y ríe a carcajadas.

HIDRA: Fogueo... Son balas de fogueo... Ninguna de ustedes merece la muerte... Entre todas no suman para comprar una única bala... Con este acto de anacrónica tortura, las mato simbólicamente... Eso es todo lo que puedo hacer por ustedes...

EUTERPE: Tengo hambre... Quiero vomitar...

ÉRATO: Sexo... Ven a mí, Apolo...

TALÍA: ¿Mi niño? ¿Por qué no se calla mi niño?

TERPSÍCORE: El saquito y las sandalias... Ya vas a ver...

CALÍOPE: Todo para mi pueblo... ¿No estoy hermosa?

CLÍO: ¿Hay algún humano para mí? Todo... Quiero todo...

MELPÓMENE: Dormir... Soñar... Estúpida-mente.

Repiten como una letanía, hasta que Hidra bate palmas y todas se callan. Hidra guarda el arma y saca un pergamino; de frente al público, y en tono declamativo comienza:

HIDRA: Visto:

Que somos seres humanos.

Que los pecados son inherentes a los seres humanos.

Que una sociedad libre no existe sin pecados.

Considerando:

Que no hay método eficaz y práctico para eliminar pecados.

Que la bondad es más peligrosa que la maldad.

Que es necesario vivir en armonía con nuestros defectos y nuestras virtudes.

Resuelvo:

Yo, Hidra, en representación de la sociedad y con las facultades que esta me ha delegado, te condeno, Euterpe, por golosa, a seguir tragando todo lo que de bueno tiene nuestro pueblo y a vomitar solo aquellas cosas que esperamos escuchar. A vos, Érato, te conmino por lujuriosa, a los lugares más remotos de nuestro imperio para procrear jóvenes fuertes y talentosos para que habiten los desiertos, las selvas, los esteros. Joven Talía, por irascible, tienes por delante la educación de todos los niños de nuestro suelo a fin de aplacar tu ira y forjar tolerancia en tu iracundo carácter. Terpsícore, tu pecado de la envidia no tiene remedio, pero te encomiendo que lo dirijas a mirar con detenimiento y aprender de aquellas personas que hacen grande a nuestra nación. Calíope, por soberbia, tu deber será bajar al pueblo y organizar ollas populares en cada barrio, atender a los enfermos, acompañar a los ancianos y jugar con los niños. En cuanto a vos, Clío, por avara, te exijo que te desprendas de todos tus bienes y crear un fondo común para solventar los gastos de las demás. Finalmente, Melpómene, por tu pereza, madre de todos los males, te condeno a mantenerte despierta por siempre para controlar los ciclos de siembra y cosecha, la salida del sol y de la luna, los horarios de las

obligaciones de todos y las fechas más relevantes de nuestro calendario.

He dicho.

Notifíquese y archívese.

TELÓN

ESTUDIO CRÍTICO

Cronología de Jorge Rafael Otegui

Nació en la ciudad de Buenos Aires el 30 de junio de 1948. Desde 1984 está radicado en la ciudad de Neuquén, aunque desde hace algunos años divide su tiempo entre esta ciudad y la de Bariloche. Está casado con la artista plástica María Cristina Otamendi.

De su anterior vida en Buenos Aires (1948-1984) puede rescatarse su incursión en grupos y talleres poéticos, su vinculación al teatro El Taller de Garibaldi, en La Boca, dirigido entonces por Rodolfo Graziano, el fugaz paso por la Sociedad Argentina de Escritores y el haber ofrecido casi cien recitales de poesía integrando el grupo Entre Nosotros. Recitales que tuvieron como escenario los más diversos ámbitos porteños, como la Casa de Evaristo Carriego, el centro cultural del Teatro General San Martín, la Librería Española, el Ateneo Popular de La Boca, el Museo José Hernández, el entonces Hogar de Ancianos en lo que es ahora el Centro Cultural Recoleta, etc.

1981 - *Póngase en la fila, Buenos Aires* (coautor con Luis M. Salvaneschi) (como Teatro Leído, en Buenos Aires).

1982 - *Nosotros hoy allí (poesía cerrada)* (coautor con Luis M. Salvaneschi) neogrotesco en un acto, estrenada en el Teatro de Pablo, Buenos Aires.

1992-1995 - En Neuquén tomó clases de actuación con los profesores Víctor Mayol y Rosario Oxagaray y quedó

vinculado a la actividad que desarrolló el Teatro Estudio en el Espacio de las Artes entre los años 1992 y 1995.

- 1995** - Participó como guionista en algunas escenas de la creación colectiva de *Inventario* que se puso en escena en el Espacio de las Artes, Neuquén.
- 1996** - Escenas de Café Concert *Patagonia Light* con dirección de Fernando Aragón. Además de su actuación participó en la adaptación y guión de varios *sketches* de dicha obra.
- 1997** - Actuó en el cortometraje *Error de cálculo*, de su hija María Soledad Otegui, cuyo guión fuera seleccionado para filmar por la Universidad del Cine. También, junto a Claudia Ferreyra y con dirección de José Santiso, actuó en *Locos de contento* de Jacobo Langsner, obra que se representó en el Espacio de las Artes, Neuquén.
- 1998** - Como actor y libretista, integró el grupo Bunker Producciones que puso en el aire el micro radial *Notifruti*, dentro del programa que conducía Fernando Barraza en la radio Rock & Pop de Neuquén. En ese año, bajo la dirección de Fernando Aragón, actuó en la continuación del anterior café concert, que se llamó *To be continued*, en la ciudad de Cipolletti, Río Negro.
- 1999** - Actuó en la obra *Unos viajeros se mueren* de Daniel Veronese, también dirigida por Fernando Aragón, en la sala Conrado Villegas de Neuquén.
- 2000** - En la sala II de La Conrado Villegas, actuó en *Mi Secreto* con el grupo Al Modo Bar dirigido por Elsa Hernández. En el mismo año participó de un seminario teatral dictado por Rafael Spregelburd en la ciudad de Gral. Roca, Río Negro.

- 2001** - Escribió *Perpetuo amor*, obra breve, Neuquén.
- 2002** - Escribió *La voz de Ema* (obra breve), *El faltante* (brevíssima tragicomedia romántico financiera) y *Había un reino en el fondo* (teatro de humor) Neuquén.
- 2003** - Participó en el grupo teatral Els Comediants dirigido por Joan Font, en un espectáculo que se montó en el Poble Espanyol de la ciudad de Barcelona, España, llamado *La Nit del Foc*, para la noche de San Juan. También fue parte del elenco de la película nacional *El jardín de las Hespérides*, dirigida por Patricia Martín García.
- 2002-2005** - Concurrió a los talleres de Dirección y de Puesta en Escena que dictó el director teatral Víctor Mayol en la Conrado Villegas, Neuquén.
- 2008** - El grupo Escénica Tea Danz Experimental, bajo la dirección de Carlos Barro, puso en escena su obra *Perpetuo amor* (pieza que había sido premiada en el concurso organizado por el Instituto Nacional del Teatro en 2001) en la sala de teatro Ámbito Histrión. El mismo grupo fue invitado a participar en los festivales teatrales Entepola (Jujuy, 2009) y APAC (Sta. Cruz de la Sierra, Bolivia, 2009). Además, la representaron en distintas localidades de las provincias de Mendoza y Río Negro. El guión de la puesta en escena fue elaborado por el autor.
- 2009** - Escénica Tea Danz Experimental, también con dirección de Carlos Barro, en el Ámbito Histrión, puso en escena su obra *Memorias de un largo adiós*, que había resultado primera finalista en el 1er. Concurso de obras teatrales convocado

por la revista *El espectáculo teatral* de Madrid, España. El guión fue elaborado por el autor.

Paralelamente, a lo largo de estos años, actuó en distintas obras del Teatro de la Capilla, representadas bajo la dirección de Beto Mansilla en el SUM del Colegio Pablo VI. Una gran experiencia de teatro llamado vocacional o de participación espontánea.

2010 - *Memorias de un largo adiós* fue adaptada para el programa radial *Voces en escena*, producción a cargo del Grupo de teatro Theatron de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue, y Radio Universidad-Calf¹.

Jorge Otegui ha participado también en muchas otras actividades similares además de su actividad laboral en el ámbito judicial.

Las obras de este autor se encuentran en versión *on line*,
en “Dramaturgias de Neuquén”:
<http://vocesenescena.blogspot.com>.

¹ El elenco estuvo integrado por Alba Burgos, Lucía Abella y Margarita Garrido. Asistencia técnica y artística: Diego Castro. Música original de apertura y cierre: *Pehuénia* de Carlos Bello. Locución artística: Miguel Bascuñán. Adaptación y dirección general: Margarita Garrido. Se incluyeron fragmentos musicales de “Con qué” de Liliana Vitale y Verónica Condomí, de *Camasunqui*, 1984. Puede escucharse en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

¡QUE EL DIABLO ME LLEVE!

Mariana Arbarco

“El recuerdo es obsceno”.
Cruz Rodríguez, M. (1999). *Meditación del insomne*

Las edades dialogan a través de la memoria y este juego de simultaneidades que habilita el re-encuentro con el propio pasado es llevado al papel por Jorge Rafael Otegui en *Memorias de un largo adiós* (2007). La pieza teatral inspirada en la transgresora figura de la poetisa rusa Marina Ivanovna Tsvietáieva (1892-1941), cuenta el progresivo desgaste que produce una vida de lucha constante contra las normativas que imparte una sociedad que censura y reprime lo que desborda sus límites.

La poetisa que, quebrada ya en su adultez, cede nostálgica la voz a los recuerdos de su infancia y juventud, gusta de reencontrarse consigo misma para recobrar y retener -al menos un instante- aquella enérgica y provocativa actitud que solo a fuerza de padecimientos comienza a apagarse, en una larga despedida de sí.

El historial de enfrentamiento contra las prescripciones sociales encuentra en el diálogo temporal presente/pasado, básicamente, dos personajes para su realización: Marina joven (desde la infancia hasta los 40 años)¹ y Marina vieja (a los 49 años de edad) de expresión cansada y abatida. La primera, vigorosamente rebelde, inicia su cruzada contra la negativa imperante en el seno familiar con una madre que

¹ Cabe mencionar que Marina joven tiene, a su vez, tres valores según las escenas: niña; entre 20 y 30 años; y entre 30 y 40 años de edad.

si bien custodia celosamente su educación, no logra inhibir su deseo por lo prohibido -los libros- y su ardiente imaginación. Sus gustos literarios² la enfrentaron, de quijotesco modo, a la esfera religiosa dado que transgredieron el canon de lectura que sus sacerdotes catequistas consideraron conveniente “para el alma de las niñas”.

La pasión amorosa de la joven poetisa (de 20-30 años) que frecuente tertulias y salones literarios es cuestionada pues excede los parámetros de la heteronormativa que dicta a quién amar y cómo hacerlo. Y Marina adulta (30-40 años) sufre la desaprobación oficial por expresar su posicionamiento ideológico a través de la escritura, por denunciar el hambre y la injusticia que mataron a su hija en un asilo del Estado.

Memorias presenta retazos de pasado, por un lado; pero también sueños constitutivos de una subjetividad cuyo único “diablo” fue haberse guiado por los deseos propios, y no ajenos.

Si bien en mis primeras aproximaciones a la obra he focalizado, principalmente, en el elemento memorial de la misma, puesto que considero que el recuerdo es el material que hace posible la interpretación metafórica de la interacción conflictiva entre el presente y el pasado del personaje de letras; no es menos relevante otra dimensión también presente: el elemento onírico. Me refiero aquí al interrogatorio de los consejeros de Chistopol a Marina vieja dormida; y el sueño de Marina enmarcado en una “escena atemporal”.

Ya en la introducción (escena 0) el personaje colectivo de los consejeros, al juzgar las palabras y las imágenes de Marina dormida, construyen una idea de sueño, un concepto de sueño: uno que

² Pushkin, Goethe, Lujmánova.

habla, que cuenta la propia historia, que dice acerca de quien sueña y de sus actos. Dice el Consejero 1: “Por sus imágenes la juzgaremos”, agrega el Consejero 3: “Pero no vaya a inventar nada. Las mentiras se descubren” (Otegui, 2007: 1). Este sueño interrogado solo puede disfrazarse bajo condensaciones y desplazamientos, lo que los consejeros denominan “mentiras”.

Desde el comienzo de la obra nos es introducido el doble significado de la estructura onírica (un sentido manifiesto y uno latente -que obtiene su relevancia de lo que el manifiesto dice). Los sueños atestiguan que siempre queremos decir algo distinto de lo que decimos; en los sueños el significado manifiesto se refiere de un modo inacabable a los significados ocultos; lo que hace del soñador un poeta. Marina como soñadora y poeta inaugura el juego entre sentidos en relación al personaje de “Diablo o Príncipe de los ahogados”, dado que podemos reconocer un desdoblado trabajo metafórico en torno a este personaje.

Por un lado, al comienzo, hallamos un Diablo asociado al romance con lo prohibido -enemigo de lo impuesto-, cuyas citas amorosas tienen lugar en un espacio de lectura teñido de rojo infernal, que aleja al personaje femenino de la idea de “deber”, más en una fogosa contención. En este sentido, la figura de Diablo se muestra como fuerza de apoyo de la poetisa³. Por ejemplo, en el soñado episodio de la infancia, Diablo (Príncipe de los pobladores del infierno) ayuda a la niña lectora a cruzar un peligroso río.

Y, por otro lado, al final, el Príncipe de los ahogados, cara funesta del deseo, alude, podríamos pensar, al tradicional tópico de la literatura que vincula el lecho nupcial al lecho de muerte. El que

³ Ayudante o auxiliar en las categorías actanciales propuestas por Greimas.

antes oníricamente salvó a la niña de la peligrosidad de las aguas, contrae ahora con ella mortal matrimonio.

La dimensión onírica, la escena “marina”, nos instala en el comienzo de la configuración de la niña lectora como niña poeta de carácter orgulloso y rebelde, cuyo amor a la poesía, en la voz del príncipe, anticipa la trágica muerte de un alma romántica.

La macroestructura de *Memorias de un largo adiós* se compone de una introducción y tres jornadas. La primera jornada contiene 8 escenas; la segunda y la tercera jornada 9 escenas cada una. Si reparamos en el *cronotopos* como partida inicial en el análisis de los procedimientos compositivos de la obra repararemos en que si bien el *topos* aporta el escenario político en el cual se sitúa el personaje de la mujer de letras (es decir, la Rusia de las dos revoluciones que en Febrero y Octubre de 1917 culmina con la caída del régimen zarista, y la creación del primer estado socialista del mundo, respectivamente)⁴ considero que es el *cronos* la figura destacada en la obra.

Y aquí radica, pienso, la singular marca en la estructura organizativa del texto dramático, pues la alternancia cronológica de los episodios significativos de la vida de la poetisa toma de la memoria su forma creando así un efecto biográfico. Marina vieja, anclaje temporal de un presente móvil y confuso, se entrega a la fragmentariedad del recuerdo, y cuenta así su historia personal revelando sus pasiones, convicciones y temperamento. Más no solo conocemos dicha historia a través de sus recuerdos, también la

⁴ El régimen despótico del zar había estado oprimiendo al campesinado durante siglos. Esto provocó tensiones dentro de la clase rural. Desde el punto de vista económico, la inflación y el hambre que se padecía en Rusia contribuyeron asimismo a la revolución.

tensión con el pasado ilumina la actualidad del personaje en un discurso solitario que como recurso informativo nos desnuda las reflexiones ebrias de Marina vieja, y por ebrias francamente inmediatas a la experiencia de sí en el ocaso de su vida.

Este no es, claro está, el relato retrospectivo en prosa que una persona hace de su propia existencia; sin embargo, es a través de los retazos memoriales del personaje cómo conocemos su experiencia vivencial. El texto espectacular virtual de Otegui posibilita el diálogo del personaje con su pasado, evidenciando tensiones de acercamiento y distanciamiento entre los tiempos. Por ejemplo, Marina vieja tiene, en relación a su infancia, un primer movimiento impulsivo de rechazo, luego se detiene, enseguida se arrepiente, para decir finalmente a Marina joven: “No te vayas, Marina. Me agrada que estés conmigo” (Otegui, 2007: 6). Asimismo, las acotaciones nos indican que Marina joven “*pareciera querer refugiarse en su imagen adulta*” y luego “*desconfiada da unos pasos hacia atrás*”, y aunque Marina vieja intenta retenerla, esta “*sigue alejándose*”. (Otegui, 2007: 6)

El tratamiento del elemento temporal y espacial en la historia representada se distancia de la estructura dramática tradicional, en tanto que se libera de la escena como unidad de tiempo y espacio mediante un juego escénico de carácter doble e incluso triple en el que coexisten momentos temporales y espaciales diferentes, señalados en didascalias activas e instrumentales⁵. Por ejemplo:

⁵ Las didascalias activas indican un cambio de situación, y las didascalias instrumentales aportan una indicación que favorece la comprensión de las

El escenario se divide en tres sectores. 1) Escena atemporal. Los consejeros de Chistopol interrogan a Dimitri. 2) Un vagón oscuro de tren en el que viaja Serguei y Marina joven con sus dos hijas (año 1917) 3) Escenario de teatro, en Moscú (año 1918).

A continuación la acción dramática se desarrolla separadamente en sectores, pero a su vez en forma temporal discontinua. Es decir, sector 1, sector 2, sector 3; luego se repite la continuidad temporal de cada sector (1, 2,3), para finalizar -con oscuridad- en el sector 1 nuevamente.

En otra escena, por ejemplo, el escenario es dividido en dos zonas. En una de ellas está Marina vieja en Moscú en 1941; en la otra Marina joven (de 20-30 años) en una tertulia literaria entre los años 1914-1916. Dice la acotación: *“La luz se desplazará de una zona a otra según transcurra la acción, sin perjuicio de representarse, en determinados momentos, escenas simultáneas”*. (Otegui, 2007: 22)

Esta simultaneidad, entrecruzamiento de tiempos, se explica en palabras de Marina vieja: *“Y ahora todas mis edades parecen ser solo una, como si todo lo estuviera viviendo al mismo tiempo. Me visitan tantas imágenes...”*. (Otegui, 2007: 7)

Vemos entonces que las técnicas compositivas dialogan con las condiciones escenográficas construyendo, así, la realidad del agobiado personaje atravesado por una multiplicidad de productos de la memoria, y también del sueño. A veces, en este juego, hasta

palabras pronunciadas, o ayudan a la captación de la acción de conjunto o de detalle.

parece que las personas se afantasman, como sucede cuando el personaje interpela imaginariamente a otro que no está presente en el mismo espacio. Curiosamente, sí hay interacción entre ellos, el diálogo imaginario trasciende las fronteras de tiempo y espacio, como sucede entre Marina vieja y su amiga Soniechka. Indica la didascalía: “*Marina se quiebra nuevamente; deja el vaso, se sienta. Va quedando a oscuras mientras la luz se desplaza a otro plano en donde se ve a Soniechka en una cama de hospital*” (Otegui, 2007: 47). Dice: “Soniechka: Marina.... ¿Me perdonarás todo este tiempo de silencio? (...)”. Marina responde: “*desde su lugar y en la penumbra*”.

Marina desde el presente construye un pasado. El encuentro con la imagen de sí, entiendo, es metafóricamente, el acto mismo de evocar a aquella que ya no es pero que vive inmortalizada en la memoria (aquella que cree haber sido). Dice la poetisa vieja a la joven en el último adiós “tú serás inmortal”. (Otegui, 2007: 53)

Y en este caso el pasado explica, por decirlo de algún modo, la muerte final. Aquello que tanto en el teatro como en la estructura dramática del lenguaje cinematográfico se explica mediante el *flash back* porque tiene pertinencia dramática a los efectos de explicar una posterioridad es aquí -en un abrazo de forma y contenido- un acto de “Memoria”.

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ RODRÍGUEZ, Manuel (1999). *Hacerse cargo. Sobre responsabilidad e identidad personal*. Barcelona: Paidós.

ISER, Wolfgang (1991). “La ficcionalización: Dimensión antropológica de las ficciones literarias”, en AAVV., *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros.

PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel (1995). *La señorita de Tacna o Marito en el teatro*. Biblioteca digital de Universidad de Alcalá. Recuperado el 10 de octubre de 2010 de <http://dspace.uah.es//dspace/bitstream/10017/768/1/1995ALaseC3BloridadeTacna.pdf>.

REST, Jaime (1991). *Conceptos de la literatura moderna*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

VINAVER, Michel (1993). *Écritures Dramatiques (Essais d'analyse de textes de théâtre)*. París: Actes Sud.

MEMORIAS DE UN LARGO ADIÓS

Obra de Jorge R. Otegui (2007)

Aclaración previa:

Memorias de un largo adiós expone como en un gran vitral fragmentos de la vida de Marina Ivanovna Tsvietáieva (1892-1941). Con los recuerdos que van surgiendo en el punto crucial de su existencia se hilvana la trama de un largo adiós a una vida de continuo enfrentamiento con el poder (familiar, religioso, político) que la reprimió como mujer y como poeta. Represión que no consiguió, en definitiva, doblegar el desborde permanente de su vocación literaria y de su pasión amorosa.

Si bien ha prevalecido el drama a la precisión histórica, debo aclarar que muchos de los episodios que contiene esta pieza se han basado en relatos autobiográficos, poemas y textos de la propia Marina, así como artículos y estudios dedicados a su vida y a su obra. He incluido, también, pasajes que corresponden a su autoría. En tal sentido, he acudido fundamentalmente a los siguientes libros: “El Diablo”, “Cartas a la Amazona”, “Noches Florentinas”, “Poemas Franceses” y “El Relato de Soniechka”.

El rol de Marina está confiado a dos personajes: Marina joven (desde la infancia hasta los 40 años) y Marina vieja (a los 49 años). Si bien actualmente resulta inadecuado y exagerado llamar “vieja” a una persona de 49 años, preferí distinguirla así porque esa es la edad de su muerte y su aspecto externo era el de un ser cansado y abatido.

PERSONAJES

PRÍNCIPE DE LOS AHOGADOS (diablo)

MARINA JOVEN (según las escenas: casi infantil; entre 20 y 30 años,
entre 30 y 40 años)

MARINA VIEJA (49 años)

BORIS PASTERNAK (escritor, 51 años)

LIORA (Valeria) (hermanastra de Marina, 10 años mayor)

MARÍA MEIN (madre de Marina)

PADRE VASILY (sacerdote ortodoxo)

PADRE MIJAIL (sacerdote ortodoxo)

CRISTO (de las Flagelantes)

VIRGEN (de las Flagelantes)

SOFÍA PARNOK (poeta, 7 años mayor que Marina)

DIMITRI ILOVAISKI (abuelastro de Marina, 91 años)

SERGUEI EFRON (marido de Marina, entre 25 y 35 años)

ANA NIKOLAIEVNA (acompañante joven de Sofía Parnok)

SONIECHKA (Sofía Holliday) (actriz del teatro de Vajtángov, 3 años
menor que Marina)

CONSEJEROS DE CHISTOPOL (3)

SOLDADO JEFE

AMANTE DESCONOCIDO - LIUDMILA (nueva acompañante joven de
Sofía Parnok) - CORO DE AHOGADOS - EMPLEADAS (mucamas
1 y 2, nana, costurera, cocinera) - CIRILINAS (6) - LAS TRES
GRACIAS (cuadro viviente) - CORO DE SOLDADOS - MENDIGOS
- VOCES: Voz de Irina - Voz de Alia - Voz del agente de la
NKVD - MÚSICOS (4)

JORNADA PRIMERA

0.- *Introducción. Los Consejeros de Chistopol interrogan a Marina Vieja mientras deambulan los personajes del sueño con el río Oka que representarán en la escena siguiente.*

CONSEJERO 1: Sueñe, sueñe, camarada, pero no deje de hablar, no deje de contarnos su historia.

CONSEJERO 2: Todo lo que diga es importante para nosotros.

CONSEJERO 3: Y para el Partido y para la Patria, camarada.

CONSEJERO 1: Sueñe, camarada Marina. Por sus imágenes la juzgaremos.

CONSEJERO 2: De usted depende su suerte. Nosotros cumplimos la voluntad del pueblo.

CONSEJERO 3: Pero no vaya a inventar nada. Las mentiras se descubren.

CONSEJERO 1: Sus sueños hablan de usted tanto como sus actos.

CONSEJERO 2: Y todo sirve para tomar nuestra decisión. No nos cansaremos de repetírselo.

CONSEJERO 3: Colabore, camarada. Colabore. Debemos saber todo sobre usted. No nos cansaremos de repetírselo.

1.- *Sueño de Marina. Escena atemporal. En la penumbra, sobre las piedras del lecho del río Oka, se desplaza el coro de ahogados (hombres y mujeres). Sus cuerpos son azules y llevan adheridos algas y cangrejos. De a poco, rayos de sol bajan hasta el centro del río donde aparece Marina joven. Su presencia es casi infantil. Hacia ella se dirige el Príncipe de los ahogados que se destaca de los*

demás. Su cuerpo es atlético, liso, sin pelambre, de color gris acerado. Es un ser andrógino e inquietante cuya figura mezcla rasgos de leona y de dogo.

CORO DE AHOGADOS: ¡Cuidado, las zarzas! ¡Cuidado, los dientes! Gira, cae, parte, hiende. Combatiente, ¿sobrehumana? Se marea, demente. ¿Amazona? ¿Bailarina? Un demonio la domina. Brazos rígidos, frente a flote: ¡Ha concluido! Ni un grito. Ni una palabra. Ni un sonido.

PRÍNCIPE: (*Se acerca a Marina.*) No temas, mi niña. He venido para hacerte atravesar el río Oka sana y salva.

CORO: Cruzarás el río en sus brazos, sin peligro. Puedes creernos. Somos los ahogados, los pobladores del infierno. De un infierno de agua negra. Sin embargo, nuestra palabra es de oro y nuestro corazón ve claro. No ha llegado todavía el tiempo en que te unas a nosotros.

El Príncipe levanta a Marina en sus brazos.

MARINA: Liora se enterará...

PRÍNCIPE: Liora no me ha visto nunca.

MARINA: Mamá se enterará...

PRÍNCIPE: Tu madre tampoco me conoce.

MARINA: Mamá me dirá: “¡Ah, qué bien! ¡Te felicito! A los niños buenos los ayudan los ángeles, en cambio a ti...”.

PRÍNCIPE: A ti te ayuda el príncipe de los ahogados, el que se encuentra contigo en secreto en el cuarto de tu hermana, con sus cortinitas rojas y sus acolchados rojos. ¡Ah, qué color más propicio!

MARINA: ¿Acaso estamos en la habitación de Liora?

PRÍNCIPE: Estamos cruzando el río Oka, Marina. Prometí llevarte hasta la otra orilla.

CORO: Ella está en el lecho del río
entre algas y juncos...
Ella fue para dormir
pero no hay sueño allí, tampoco!

MARINA: No me sueltes, Príncipe. Déjame abrazarme a tu cuello.

PRÍNCIPE: Estamos bien así, los dos juntos.

MARINA: Cuando llegemos, ¿volverás al silencio? ¿Volverás a convertirte en ese solitario rebelde y orgulloso que incendia mi imaginación, que abrasa mis entrañas?

PRÍNCIPE: ¡Pequeña! ¡Ya hablas como una mujer adulta! Visitas la biblioteca de tu hermana muy a menudo ¿no? En los libros está la ciencia del bien y del mal, Marina.

MARINA: ¡Chhh! Si se enteraran en mi casa, se burlarían de mí. O peor: tal vez me encerrarían para que no vaya a buscarte. ¡Tapiarían el cuarto de Liora!

CORO: Avidez en tus sentidos,
ciego está tu corazón:
átale, muchachita,
con un hilo al cinturón.

PRÍNCIPE: Mira esas piedras rojizas que salen del agua.

MARINA: Quiero abrazarme a tu cuello un poco más.

PRÍNCIPE: Ya estamos llegando.

MARINA: Solo un poco más.

PRÍNCIPE: Es aquí.

El Príncipe la baja. Los ahogados se van retirando.

CORO: No ha llegado el tiempo todavía. Gira, cae, parte, hiende. No ha llegado el tiempo todavía.

MARINA: Aquí empiezan, entonces, mi propio orgullo y mi propia rebeldía.

PRÍNCIPE: ¡No hay caso! ¡Eres una poeta, Marina!

MARINA: ¿Es poesía o es amor?

PRÍNCIPE: ¡Cómo hablas, muchacha! *(Se aleja y desde el foro.)*

Algún día tú y yo nos casaremos, ¡que el diablo me lleve!

MARINA: Pero el diablo..., el diablo... ¡eres tú!

Desaparece el Príncipe en medio de una risa estruendosa.

2.- Marina queda sola. La escena muestra ahora un ambiente modesto en una casa de madera en Elabuga, Tartaria, agosto de 1941. Frente a la Marina joven aparece una Marina vieja que sufre el verano. Tiene 49 años, el pelo canoso, la expresión vencida. Las dos Marinas se miran durante unos instantes. De pronto, la joven se acerca; pareciera querer refugiarse en su imagen adulta. Marina vieja tiene un primer movimiento impulsivo de rechazo ante el cual la joven se detiene. Enseguida se arrepiente.

MARINA VIEJA: Lo siento; este calor me pone mal. Extraño los veranos en Tarusa; las canciones de las Cirilinas, los sauces, las manzanas y, sobre todo, esas piedras que mirábamos en las canteras.

Marina vieja intenta retener a su imagen joven pero esta, desconfiada, da unos pasos hacia atrás.

MARINA VIEJA: No te vayas, Marina. Me agrada que estés conmigo. Podríamos pasarnos todo el día hablando sobre el diablo y

nuestras citas en el cuarto de Liora. Y sobre ese sueño del río Oka. Y sobre el piano de mamá y las lecturas prohibidas y también sobre la dacha en Tarusa y...

Marina joven sonríe pero, sin hacerle caso, sigue alejándose.

MARINA VIEJA: El tiempo está hecho de tantas cosas, Marina. Es como un retablo lleno de figuras. A veces bajo por la memoria como por la escalera de una iglesia en penumbras y llego a un altar repleto de velitas encendidas. Cada una es un recuerdo. De pronto, el recuerdo de todo lo vivido empieza a llenarme el alma. Y ahora todas mis edades parecen ser sólo una, como si todo lo estuviera viviendo al mismo tiempo. Me visitan tantas imágenes... Pero no, no te vayas...

Marina joven ya se ha ido. Desde otro plano, tres consejeros del Consejo de la cercana ciudad de Chistopol se dirigen a Marina vieja.

CONSEJERO 1: Sus tiempos la confunden, camarada. Los sueños se mezclan con la realidad. Así empieza la vejez.

CONSEJERO 2: ¿Sabe si las memorias son reales? ¡Usted ha vivido muchos cambios!

CONSEJERO 3: Sin embargo le advierto que debe esforzarse por contestarnos con la mayor precisión. No se disperse. En sus respuestas se juega su suerte.

MARINA VIEJA: *(Desoyendo a los consejeros.)* ¡Marina, Marina!

3.- Marina vieja sentada. Se oye el ruido de unas piedras que golpean contra la ventana e inmediatamente la voz de un hombre llamando desde afuera. Es Boris Pasternak que ha venido de Chistopol.

BORIS: ¡Marina, Marina!

MARINA: (*Asomándose por la ventana.*) ¿Señor Pasternak? ¿No es demasiado temprano para un escritor de su categoría?

BORIS: (*Desde afuera.*) ¡Marina! ¡No empieces con bromas! ¿Dónde estabas? Hace rato que te estoy llamando. Déjame pasar que te he conseguido lo necesario.

MARINA: Voy, voy. (*Abre la puerta.*)

Entra Boris Pasternak, trae un baúl grande y una soga gruesa.

BORIS: (*Acomodando los objetos.*) No creas que no me ha costado mi esfuerzo. Pero estoy seguro de que te va a servir. Además (*Le muestra la soga.*) vamos a sujetar las cosas como se debe. ¡Esta soga es tan fuerte que hasta podría aguantar a un ahorcado, ya verás!

MARINA: ¿Esto quiere decir que tenemos buenas noticias?

BORIS: Pienso que sí.

MARINA: ¿Piensas?

BORIS: En realidad, aún no hay un documento oficial pero todo indica que tu pedido es bien visto. Los comentarios son favorables.

MARINA: (*Desilusionada.*) La última vez fue lo mismo. Y la anterior, y la otra...

BORIS: Esta vez me parece que son *más* que favorables. Han encomendado a algunos consejeros que revisen tus antecedentes.

MARINA: ¿Revisar mis antecedentes? ¿Acaso soy una criminal, una espía o algo por el estilo?

BORIS: ¿No te han dicho que hasta el empleo más insignificante es una pieza clave en el engranaje revolucionario?

MARINA: ¡Lo que no quieren decirme es que no podré salir de Elabuga! ¿Cuánto piensa demorar el Consejo de Chistopol para resolver una petición tan simple?

BORIS: No lo sé. En esta época los tiempos han dejado de ser razonables.

MARINA: *(Irónica.)* ¡Bendito sea el camarada Stalin!

BORIS: ¡Marina, por favor! ¡No seas imprudente! No ahora. Te lo ruego.

MARINA: El camarada se ha reservado para sí algunos atributos que antes eran exclusivos de Dios.

BORIS: Te entiendo. Ahora entiende tú que de este modo solo vas a ganar que te pongan la etiqueta de...

MARINA: ¿Contrarrevolucionaria? ¡Vaya novedad! Estamos en 1941 y, sin embargo, son estos obsecuentes los que no entienden que en la revolución nos hemos metido todos hace rato, nos guste o no. Es lo que nos ha tocado. La revolución es el encargo del tiempo. En cambio, la exaltación de la revolución es el encargo del partido. Y eso es lo que no podemos aceptar. ¡Ningún partido, por poderoso que sea, puede ser todo su tiempo ni impartir órdenes en nombre de su tiempo!

BORIS: No me des discursos. Intento hacerte ver qué es lo que más te conviene, dadas las circunstancias.

MARINA: ¿Y qué es lo que más me conviene?

BORIS: Siendo escritora... hacer buena letra, ¿qué otra cosa?

MARINA: ¡Boris, amigo! Por mejor letra que hagamos, los poetas somos inútiles para la política.

BORIS: Entonces, al menos, usemos un poco de diplomacia para que estos consejeros de Chistopol se dignen aprobar tu pedido de una vez por todas.

MARINA: ¿Aprobar mi pedido? ¡Como si fuera un asunto tan grave! ¡He solicitado que me trasladen de Elabuga a Chistopol, que me den un puesto de lavaplatos! ¡Un miserable puesto de lavaplatos! Todo lo que quiero es encontrar a mi marido, a mi hija mayor y a mi hermana. ¡Me los han arrancado de mi vida! ¡Ahora me sacan, también, a mi hijo menor! ¡Necesito estar en Chistopol! ¡Necesito encontrarlos! Los necesito a ellos, Boris. ¿Me entiendes?

BORIS: Por eso mismo...

MARINA: Por eso mismo no puedo esperar más. ¡No soporto las mentiras ni las falsas promesas!

BORIS: ¡Te dije que ahora *sí* hay esperanzas! ¡No me consideraría amigo tuyo si yo también te mintiera! (*Pausa.*)

MARINA: Boris, tu amistad está encerrada en mi alma. Eres mi última y mi mayor esperanza. (*Pausa.*)

BORIS: Marina... ¡Démonos prisa! Hay que ganar tiempo, tener todo preparado para tu mudanza. La autorización saldrá muy pronto. Estoy seguro. Empecemos por acomodar tus escritos y los libros.

Mutis de Boris. Marina queda pensativa, ensimismada.

MARINA: Los libros. Siempre los libros procurándome más que las personas. Eran el desvelo de mi madre porque me apartaban de la música. Mamá nunca entendió que los libros eran *mi* música. Ah, mis primeros libros a escondidas en tu cuarto,

Liora, mis primeras páginas junto a una visita que me encendía. ¿Lo descubriste alguna vez, hermana?

Marina recuerda. La escena se traslada en el tiempo y en el espacio.

4.- En la casa de Triojprudny (de los tres estanques), en Moscú, año 1900. Desde la sala llega una romántica música de piano interpretada con virtuosismo por María Mein, la madre de Marina. La luz centra la escena en el dormitorio de Liora (Valeria), hermanastra mayor de Marina, hija del primer matrimonio de Iván Tsvietáiev. Es una habitación diáfana en la que predomina el color rojo: cortinas rojas, edredón rojo, diván de raso rojo, un biombo con un pájaro de fuego. Hay un pequeño armario, varios estantes repletos de libros, una gran estufa de hierro gris azulado que está apagada. Liora está revisando su biblioteca. Se oyen pasos acercándose.

LIORA: Marina... ¿eres tú? *(Los pasos se detienen.)* Ven a mi habitación, no tengas miedo. Puedes pasar. Sé que la visitas muy seguido cuando yo no estoy. ¿Creías que era tu secreto? Pues yo lo descubrí. ¿Te parece extraño? Claro, yo siempre estoy alejada de la casa. Siempre estudiando..., el Liceo, el Instituto; siempre preparando un examen, un ingreso. No me gusta mucho esta casa ¿sabes? En realidad, no me gusta esta familia desde que murió mamá. *(Acentúa.)* Mi mamá. Y menos tú y tu hermana Asia. Pero tú, sobre todo. Me dirás que casi ni hablamos, que no hay confianza entre nosotras. ¿Y qué? Tú crees que lo sabes todo y sin embargo... Oye qué

bien toca tu madre el piano. Tú nunca podrás hacerlo así... yo te escucho cuando no está mamá... ¡ufff! ¡Es horroroso cómo suena el piano cuando tú lo tocas, Marina! En cambio, yo sé cantar y nuestro hermano Andriusha toca el acordeón y la guitarra. Pero, claro, eso no importa. ¡La señora María Mein quiere que su hija sea concertista! Y tú ¿qué es lo que quieres? ¿La música? ¡No! Yo lo sé muy bien. Tú quieres lo que tu madre te ha prohibido. Tú quieres los libros, Marina. ¡Ja, ja! ¿Creíste que no me iba a enterar nunca? ¿No ves que has dejado tus huellas por todas partes? (*Saca y hojea distintos libros de los estantes.*) “Eugenio Oneguin”, “Los Gitanos”, “Ondina”, ¡todo Pushkin! ¡Tan luego, una niña de siete años! ¿Y las “Perlas de la Poesía Rusa”? ¿No te ha retado mamá lo suficiente? Estos libros pueden hacer mal a una cabecita que todavía no sabe pensar. ¿Y cuando disimulas y vienes lloriqueando y me dices “Liora, dame una perlitita”? (*Saca del armario una cajita que contiene caramelos con forma de perlas plateadas.*) ¿Acaso supones que yo me creo que estás pidiendo estos caramelos? Tengo diez años más que tú. (*Se traga varias perlas de un saque.*) Aunque no pienso darte ni una, igual sé que deseas ardientemente leer una poesía del libro prohibido. (*Pausa.*) Pero hay una cosa más, Marinita. (*Pausa.*) ¡Si sospecharas que yo sé esto, vas a querer envenenarte con mis perlas! (*Pausa.*) ¡Pero es que una tarde escuché a la nana y a las mucamas, a la cocinera y a la costurera! Las mismas que te llaman Musia, Musienka. ¿Entiendes? ¡Las empleadas se enteran de todo!

Se abre la luz y deja ver a las empleadas domésticas desplazándose por distintos ambientes de la casa.

NANA: ¡Musia, date prisa!

MUCAMA 1: ¡Rápido, que te está esperando!

MUCAMA 2: ¡Vamos, Musienka, apúrate!

COCINERA: ¡Alguien te espera, Musia!

COSTURERA: ¡Ay, Marinita, no te demores!

TODAS LAS EMPLEADAS: *(A coro.)* ¡Te espera! ¡Te espera! ¡Te espera! *(Las voces van subiendo el volumen y tienen resonancias extrañas.)* ¡Está ahí! ¡En el cuarto de Liora! ¡Vino por ti! ¡Te espera! ¡Te espera! ¡Te espera!

Una de las mucamas entra repentinamente en el cuarto de Liora. El piano ha dejado de sonar.

MUCAMA: ¡Liora! La señora María la llama. Han llegado los sacerdotes y quiere que usted esté presente.

LIORA: ¿Y Marina?

MUCAMA: Creo que vienen a hablar de ella. Alguna travesura, con toda seguridad.

LIORA: Qué raro que me llame a mí.

MUCAMA: Como sea, no la haga esperar.

LIORA: ¿Como Marina hace esperar a...? ¿A quién? ¿Quién viene a mi cuarto para encontrarse con mi hermana?

MUCAMA: Ay, señorita Liora. Yo no debería decírselo.

LIORA: Entonces, le contaré todo este alboroto a la señora... Y si eso no basta, mentiré, te haré culpable de las cosas que desaparecen...

MUCAMA: ¡No, por favor! No se enoje así, señorita.

LIORA: ¡Quiero saber quién visita a Marina en mi habitación!

MUCAMA: ¡Prométame guardar el secreto!

LIORA: Lo prometo.

Se oye, imperativa, la voz de María Mein desde la sala.

VOZ DE MARIA MEIN: ¡Liora! ¡Te mandé llamar hace rato! ¿Cómo es posible que no aparezcan ni tú ni la mucama?

LIORA: Ya vamos, mamá.

Salen las dos apresuradamente hacia la sala.

5.- *La sala, en la misma casa. Hay sillones redondos con tapizados verdes y una silla vienesa. Dos sacerdotes ortodoxos, con sus hábitos negros y grandes crucifijos de plata, aguardan en silencio. María Mein, segunda esposa de Iván Tsvietáiev y madre de Marina, los recibe.*

MARÍA MEIN: *(Besando sus anillos.)* Padre Vasily. Padre Mijail. El samovar está caliente. Aceptarán una taza ¿no es así?

PADRE VASILY: Una taza de té siempre es bienvenida. Dios la bendiga, señora.

PADRE MIJAIL: Y le recompense su amabilidad.

PADRE VASILY: De eso no hay duda. Usted será recompensada en los cielos, María Alexandrovna.

Se sientan. Entran Liora y la mucama. A esta última, María le ordena por señas que sirva el té a los sacerdotes. Así lo hace y después sale.

MARÍA MEIN: Ya conocen a Valeria, la hija mayor de mi marido.

Liora hace una reverencia y besa los anillos de ambos sacerdotes.

PADRE MIJAIL: Sí, por supuesto. Solo que ha crecido mucho. Sin duda tiene la belleza de su madre. ¡Pobre señora Varvara

Dimítrevna, muerta tan joven! ¡Cómo ha sufrido su pérdida el buen señor Iván Tsvietaiev!

MARÍA MEIN: (*Molesta por el comentario.*) Como puede usted ver, Valeria está muy bien cuidada en esta casa. A ella y a su hermano Andrei no les falta nada. Personalmente me ocupo de lo que necesitan.

PADRE VASILY: (*Diplomático.*) De un hogar como el suyo, señora Mein, donde se respeta a Dios y se cultiva el arte, no podría esperarse otra cosa.

MARÍA MEIN: Por otra parte, ustedes saben que mi marido está muy ocupado con la organización del museo. Le demanda un enorme trabajo.

PADRE VASILY: Es verdad. Ese museo de Bellas Artes se ha convertido en la dedicación exclusiva del señor Iván Vladimirovich, ¿no es así?

MARÍA MEIN: Sepan que yo vigilo celosamente la educación de nuestras propias hijas, Marina y Anastasia.

PADRE MIJAIL: Lo sabemos. Precisamente venimos a verla por algunos *problemitas* con Marina...

PADRE VASILY: (*Anticipándose.*) Nada grave, por favor. Nada que pueda inquietarla a usted en absoluto, se lo aseguro.

PADRE MIJAIL: Pero como dice que es tan celosa con su educación...

PADRE VASILY: (*Reprimiéndolo con la mirada.*) Lo que, por supuesto, no es novedad para nosotros. (*Pausa.*) Sucede, simplemente, que Marina lee demasiado. Ya se entiende, lecturas que... eeeh... no son muy convenientes para su edad.

MARÍA MEIN: ¿Por qué afirma usted eso con tanta seguridad?

PADRE VASILY: Ha contestado algunas impertinencias en su clase de catequesis.

PADRE MIJAIL: Ha citado de memoria párrafos de algunas novelas indecentes. Ha recitado poemas subidos de tono que...

María Mein suspira, se santigua. El padre Vasily interviene rápidamente.

PADRE VASILY: Ya se lo dije, señora Mein. Nada demasiado grave. Chiquilinas que conviene corregir a tiempo.

LIORA: Goethe, Lujmánova, Pushkin, esas cosas.

MARÍA MEIN: ¡Valeria!

LIORA: Perdón, mamá. Pensé que ya lo sabías.

MARÍA MEIN: Marina tiene prohibidos los libros. ¡Pushkin, qué locura! Para ella es la música. ¡Si supieran lo que me cuesta que le preste atención al piano! Pero lo voy a conseguir.

PADRE VASILY: ¡Muy bien, querida señora! Las malas lecturas son un peligro para las niñas.

PADRE MIJAIL: Y para los hombres también. Ahí está Don Quijote, por ejemplo. Usted sabe, el español ese que se volvió loco por leer mucho.

Se produce un silencio algo tenso. Lo corta el padre Vasily.

PADRE VASILY: En fin... Nada que la buena atención de una madre no pueda remediar.

PADRE MIJAIL: ¡Exactamente! Es necesario que Marina reflexione y cambie su conducta. Oblíguela a hacer un buen examen de conciencia para confesarse. Su hija descubrirá que la confesión tranquiliza el alma de las niñas. Más aún cuando están turbadas por novelas y poesías, como ella.

PADRE VASILY: *(Haciendo señas al padre Mijail para irse.)* Ahora, si nos disculpa...

MARÍA MEIN: Un momento, padre. Solo un momentito más. ¡Liora!

LIORA: Sí mamá.

MARÍA MEIN: Por favor, alcánzame aquel cofrecito que está en el aparador. *(Liora se lo alcanza.)* Gracias.

Saca unas monedas de plata que reparte entre ambos sacerdotes.

PADRE VASILY: ¡Es usted tan generosa, tan tremendamente generosa!

MARÍA MEIN: Ya sabe, padre, le da usted al diácono, al sacristán, a la mujer que hace los panecillos para la comunión. Alcanza para todos.

PADRE MIJAIL: Gracias, señora María Mein. Veo que nos ha entendido perfectamente.

Se oscurece la escena sobre Liora y María Mein. Luz sobre los sacerdotes que van saliendo de la casa cuando llega Marina joven, que mantiene su apariencia infantil. Viene muy eufórica y por poco no los atropella.

PADRE VASILY: ¡Niña! ¡Un poco más de cuidado!

PADRE MIJAIL: ¡Ya hemos hablado con tu madre, jovencita!

MARINA: ¡Que el diablo me lleve!

PADRE VASILY: ¡Solo eso faltaba!

PADRE MIJAIL: ¿Sabes blasfemar también, pequeña?

MARINA: No. Solo decir ¡que el diablo me lleve!

PADRE VASILY: Tienes que tomarte las cosas en serio, Marina. Y prepararte para tu confesión.

PADRE MIJAIL: Debes confesar todos tus pecados sin olvidarte de ninguno.

MARINA: Me será difícil.

PADRE MIJAIL: Pues tendrás que hacer el esfuerzo. Recuerda que una niña ocultó un pecado durante la confesión y al día siguiente, al ir a comulgar, cayó muerta.

PADRE VASILY: Piensa bien en ello, Marina. Piensa en ello todo el tiempo.

Se van los sacerdotes. Marina queda sola con luz sobre ella y el resto de la escena a oscuras. Se oye la voz de María Mein que viene desde la planta alta de la casa.

VOZ DE MARÍA MEIN: ¡Niños! ¡A ordenar todo para hacer el equipaje! ¡Mañana salimos para Tarusa! Marina, ¡lleva tus cuadernos de ejercicios y algunas partituras fáciles! No habrá vacaciones para el piano. *(Pausa. Su voz se vuelve más severa.)* Marina, esta noche hablaremos. Tendrás que darme algunas explicaciones. Si no me convencen, te irás a dormir sin cenar.

Se ilumina la estufa en el cuarto de Liora. Apoyado contra ella y mimetizado con su color, está el Príncipe.

PRÍNCIPE: *(A Marina.)* ¡No te preocupes! ¡Ya te las arreglarás para salir de esta! Nosotros sabemos cómo hacerlo ¿eh? Piensa que por fin ha llegado el verano. ¡Nuestro verano! ¡Cómo nos gusta!, ¿verdad? Mancharnos con fruta cortada del árbol, correr, acostarnos sobre la hierba del campo, bailar con las Cirilinas... ¿Te unirás a ellas cuando pasen por Pesóchnaia? ¡Ah, nada hay en el mundo como el verano! Tengo un secreto solo para ti: en el verano, los dioses y los diablos disfrutamos juntos. Nuestra enemistad se disuelve con el calor. Es por eso que los hombres confunden el bien y el mal en las

vacaciones. Y yo no te abandonaré, pequeña. Iré a la dacha, también. Y nuestra cita será, como siempre, en el cuarto de tu hermana. Pero en Tarusa. ¡Ah, el verano, Marina!

Rostro de felicidad en Marina mientras la luz se desvanece.

6.- *Un jardín abandonado en Tarusa, verano de 1900. El follaje y los pastos crecen descuidados. Hay muchos manzanos silvestres. Por un costado entran dos extraños personajes de la secta de los Flagelantes (Xristovover): la Virgen -morena, robusta y avejentada- y el Cristo -rubio, delgado y más joven que aquella. Sucios y harapientos, traen unas bolsas donde guardan las manzanas que van recolectando. El Cristo está ostensiblemente ebrio. Lleva una botella entre sus ropas y, cada tanto, toma un trago. En determinado momento entonan una canción: el Cristo con una voz muy aguda y la Virgen acompañándolo con voz grave.*

CRISTO Y VIRGEN: *(Cantan.)*

Pastorcillo, ya te llevan
a la tumba sin clarín:
solo cantan los manzanos
que hay en el verde jardín.
Pastorcillo, que tu madre
cante mañana por mí.

Mordisquean y escupen pedazos de manzanas.

Entra Marina por el costado opuesto. Mantiene su aspecto infantil.

MARINA: ¡Mamá, mamá! ¡Han venido la Virgen y el Cristo! *(Está apartada de ellos.)*

MARIA MEIN: *(Entra y se queda al lado de su hija.)* Han venido otra vez. Le diremos a tu padre que entran al jardín sin permiso.

MARINA: ¿Por qué son la Virgen y el Cristo?

MARÍA MEIN: Porque los llaman así.

MARINA: Entonces, ¿por qué roban manzanas?

LA VIRGEN: *(De mal modo.)* No robamos, palomita. Las tomamos.

Se van los dos, disgustados y mirando de reojo a la niña y su madre. Canturrean.

Solo cantan los manzanos
que hay en el verde jardín,
que hay en el verde jardín...

MARÍA MEIN: No les gusta nuestra presencia. A mí tampoco me gusta que vengan.

MARINA: Mamá... ¿puedo quedarme? Ahora vendrán las Cirilinas. Siempre vienen después de la Virgen y el Cristo. Traerán fruta. Cerezas, grosellas, frambuesas y ¡las frutillas más grandes del mundo!

MARÍA MEIN: Puedes quedarte un rato. Y te vienes enseguida para la casa. No quiero que pases mucho tiempo con esta gente.

MARINA: ¡Pero son las Cirilinas!

MARÍA MEIN: Ya te lo dije. Solo un rato. El piano te está esperando.
(Se va.)

MARINA: *(Mascullando, ofendida y vengativa.)* ¡Las Cirilinas, a mí me quieren más que a nadie! ¡Más que a ninguno de la familia! ¡Más que a Liora y los sacerdotes! ¡Y más que a ti, por supuesto! ¡Más que a ti y a tu horrible piano!

Entran las Cirilinas, con largos vestidos y pañuelos blancos. Traen cestas llenas de fruta que ofrecen a Marina, que come hasta

hartarse. Forman una ronda alegre y entusiasta. Toman a Marina y la van pasando de mano en mano haciéndola girar.

MARINA: ¡Aahh! ¡Me mareooooo!

CIRILINA 1: ¡Marina, bonita, mira lo que te trajimos!

CIRILINA 2: ¡Mira estas frutillas, Marínushka, se parecen a tus mejillas!

MARINA: ¡Me mareo, Cirilinaaaaaas!

CIRILINA 3: ¡Te diviertes con nosotras! ¡Quédate en Tarusa, en nuestro jardín! ¡Iremos al río Oka! ¡Saltaremos sobre las piedras! ¡Nos mojaremos!

CIRILINA 4: ¡Te gustará! ¡Serás nuestra hija! ¡Vivirás con nosotras, cantarás nuestras canciones!

Se detiene la ronda. Todas están agitadas de tanto girar. Marina se aleja un poco.

MARINA: No, no puedo. Mamá no lo permitirá nunca.

CIRILINA 5: ¡Ay, bonita! Te llamaremos Masha. ¡Serás nuestra Masha!

MARINA: Mamá no me dejará.

CIRILINA 6: Pero tú ¿te quedarías?

Marina guarda silencio.

CIRILINA 1: ¡Claro que no! ¡Su mamá la quiere *muchísimo*!

CIRILINA 2: La extrañaría, no nos la daría ni por dinero.

Marina sigue en silencio.

CIRILINA 3: No importa. Tú podrás venir a visitarnos cuando quieras.

CIRILINA 4: Y a comer nuestra fruta.

CIRILINA 5: Y a jugar con nosotras.

CIRILINA 6: ¡Serás nuestra Masha para siempre!

Vuelven a hacer la ronda.

MARINA: ¡Sí, sí! ¡Quiero quedarme con ustedes!

TODAS: *(Incluso Marina, cada vez más rápido.)* ¡Masha! ¡Masha!
¡Masha! ¡Masha!

La luz va declinando, se acerca el ocaso. Mientras la ronda se pierde, aparecen en distintos lugares María Mein, Liora, los sacerdotes, los consejeros y Boris.

MARÍA MEIN: No te entretengas demasiado, Marina. Se hace tarde.

BORIS: ¡Tengo la confirmación, Marina! Vendrán a entrevistarte muy pronto.

MARÍA MEIN: No seas desobediente. Y no juegues a las rondas que después tienes náuseas.

BORIS: ¿Ves que estaba en lo cierto? En pocos días más te mudarás a Chistopol.

MARÍA MEIN: ¡No quiero que tengas náuseas! No sabes contenerte, me ensucias la alfombra y el piso.

BORIS: ¡Haz caso a tu amigo! ¡Te reunirás con los tuyos!

MARÍA MEIN: ¡Es la hora del piano, Marina! Debes tocar tus ejercicios.

LIORA: Mamá, ella nunca tocará bien el piano. Lo detesta, no lo comprende. Para ella son los libros.

MARINA: Para ti solo la música, Marina. Debes practicar tus lecciones.

LIORA: ¡Debes dejar de ir a mi cuarto a escondidas! ¡Mamá ya lo sabe y me permite que cierre con llave!

SACERDOTES: *(Juntos.)* Debes prepararte bien para tu confesión. Decirlo todo. Una niña ocultó un pecado y al ir a comulgar cayó muerta.

CONSEJEROS 1, 2 y 3: (*Juntos.*) Debe contestarnos con precisión, camarada. La nostalgia es un sentimiento burgués. No se deje atrapar por los recuerdos. No nos interesa que nos cuente toda su vida. Debe contestar estrictamente lo que le preguntamos.

MARÍA MEIN, LIORA, SACERDOTES, CONSEJEROS Y BORIS: (*Juntos.*)
¡Debes hacer lo que debes hacer, Marina!

7.- *La escena vuelve a la casa de Elabuga, en agosto de 1941. Marina vieja está escribiendo.*

MARINA: Pero ¿qué es lo que debo hacer?

Entra Pasternak, muy ansioso.

BORIS: Marina..., discúlpame, no quiero interrumpirte... (*Ella sigue escribiendo sin prestarle atención.*) Traigo noticias que te van a interesar. (*Ella sigue en sus cosas.*) Han trascendido nuevos detalles que confirman mi intuición. Ya te lo había dicho, esta vez no es como las otras. En cualquier momento llegarán los consejeros. No tengas miedo, no es serio, pura formalidad. Por mucho poder que demuestre el Consejo, hay asuntos que no pueden olvidarse eternamente. En alguna instancia alguien debe enfrentarlos, tomar una decisión. En tu caso, parece que ya está todo listo, solo falta este pequeño trámite burocrático. Nada, si tienes en cuenta todo lo que has esperado. (*Ella sigue abstraída.*) ¡Marina! ¡Solo unos minutos, por favor! Has luchado tanto por esto. ¿No pensarás abandonar la lucha justo cuando estás a punto de vencer?

MARINA: (*Lee.*) Quizás la mejor victoria sea sobre el tiempo pasar sin dejar huellas, pasar sin dejar sombra en las paredes. ¿Quizás renunciando vencer? ¿Quizás por engaño vencer? Así en el tiempo, en tal océano colarse sin inquietar las aguas.

BORIS: Tus poemas son hermosos, pero es hora de acción y no de palabras.

MARINA: (*Leyendo.*) El poeta trae de lejos la palabra. Al poeta lo lleva lejos la palabra. El camino del cometa es el camino del poeta. Arde pero no calienta, da a luz pero no cría, estalla y se quiebra.

BORIS: Es una pena que adoptes ahora esta pose. Es como si te burlaras de tus propios poemas.

MARINA: Me estoy riendo de mí misma. Sí. ¿Qué otra cosa me queda? Vivo de las miserables monedas con que me pagan mis traducciones. Y eso, cuando me encargan traducciones. Mis libros, ya sabes, son como vinos. Serán apreciados cuando sean viejos. Entretanto, juntan polvo en los estantes sin que nadie los compre, sin que nadie los lea. Me consideran una escritora de menor jerarquía, por eso estoy destinada a Elabuga. En cambio tú, Boris, has tenido suerte, te han mandado a Chistopol porque han reconocido tu jerarquía mayor. Ya ves cómo se divide el ingenio, cómo se organiza el escalafón de los sentimientos. No debería quejarme tanto, claro. Hay cosas peores. Hay escritores que en su tiempo fueron honrados por el partido y hoy son vapuleados por los críticos. He leído un ejemplar de la Gaceta Literaria. ¿Sabes que las obras de Andrei Platónov han sido calificadas como “reflejo de la resistencia de los elementos

pequeñoburgueses”? ¿Qué me dices? Tan luego Platónov, que soñaba con inventar un idioma nuevo para el nuevo mundo comunista. ¿Qué podría, entonces, pedir para mí, reflejo de lo que cualquier orden temería, eterna descontenta, emigrada en mi propio país?

BORIS: Podrías pedir lo que has pedido. Y conseguirlo.

MARINA: *(Irónica.)* ¡Qué gran batalla la nuestra!

BORIS: La única posible para que te trasladen a Chistopol. Deberías aceptarlo así y no darle más vueltas al asunto.

MARINA: *(Sigue irónica.)* Así lo acepto. La escritora de menor jerarquía Marina Ivanovna Tsvietáieva ha solicitado al Consejo de Chistopol que se digne concederle el empleo de lavaplatos en la cantina de escritores de mayor rango. ¿Qué hay detrás de este pedido? El Consejo debe investigar. No es una tarea fácil. Tienen que estar seguros. Preguntar, preguntar mucho. ¿Quién es esta mujer? ¿Qué es lo que realmente quiere?

BORIS: Así son las cosas y así hay que enfrentarlas. Vengo por segunda vez a darte una mano con la mudanza.

MARINA: Ahí está todo como lo dejaste. Puedes hacer lo que te parezca. Ya no me importa.

BORIS: Pues entonces... ¡hasta aquí llego yo!

MARINA: ¡No tengas cuidado! ¡He sabido manejarme sola desde mi niñez!

BORIS: ¡No he visto a una mujer más orgullosa y testaruda que tú!
¡Llámame si se te da la gana!

Boris se retira disgustado y desconcertado. Marina rompe furiosamente lo que ha escrito. La luz presagia un clima irreal que

se va concretando a medida que ingresan Marina joven y el Príncipe de los ahogados.

8.- *Marina joven ya no tiene aspecto infantil sino el de una mujer entre los 20 y los 30 años. Marina vieja se suaviza al verla. El Príncipe las observa.*

MARINA VIEJA: Marina, otra vez. ¡Qué suerte! Vienes como mi edad predilecta. En la infancia lo aprendí todo, es cierto. Pero en la juventud lo viví todo. Necesitaba verte. No te vayas ahora. Estoy harta de que midan mi vida según las conveniencias de la política. Yo, que siempre he vivido inconvenientemente según mi corazón.

MARINA JOVEN: Tú me llevas y me traes cuando quieres, Marina, porque tienes la ventaja de conocer lo que pasó. En cambio yo no puedo saber lo que vendrá.

MARINA VIEJA: ¡En eso estamos iguales! Yo tampoco sé cómo terminará todo esto. Me encuentro completamente sola y a punto de rendirme.

MARINA JOVEN: *(Une los papeles rotos.)* ¡Nunca hemos renunciado a nada!

MARINA VIEJA: Es agobiante no renunciar cuando toda tu lucha se reduce a la expectativa de un traslado.

MARINA JOVEN: ¿Es tan difícil de conseguir?

MARINA VIEJA: Parece que sí. En esta Rusia de 1941 no solamente es sospechoso hablar con los escritores sino también lavar sus platos.

MARINA JOVEN: ¿Y Boris?

MARINA VIEJA: Boris es el único amigo que me queda. Pero hay cosas que ni él puede manejar. ¿No te extraña que lo dejen ir y venir tan fácilmente? A veces he conjeturado que a Boris lo mueven desde la oscuridad sin que llegue a darse cuenta.

MARINA JOVEN: ¿Y tu corazón?

MARINA VIEJA: Mi corazón también está viejo. He aprendido a dejarlo pasar casi todo.

Se ilumina otro plano por donde se está yendo Boris. Los consejeros salen a su encuentro.

CONSEJERO 1: No es usted muy convincente, camarada Pasternak.

CONSEJERO 2: No le dice usted lo convenido.

CONSEJERO 3: No actúa usted como se le pide.

BORIS: Hago lo que puedo. Ella suplica ver a su marido.

CONSEJERO 1: Ya se le informará debidamente sobre la suerte del camarada Serguei Efron. ¿No nos cree, camarada?

BORIS: Ella pide por su hermana Anastasia, por su hija Alia, por su hijo Mur.

CONSEJERO 2: Demasiados familiares.

CONSEJERO 3: ¿De qué sirve tanta información si acaso no sabrá transmitirla?

BORIS: Caballeros...

CONSEJERO 1: ¡Camaradas!

BORIS: Por favor, les ruego que me dejen volver a casa.

CONSEJERO 2: Usted puede ir y venir cuando y como lo desee, camarada.

CONSEJERO 3: Solo esperamos que haga lo que es debido. Que nos retribuya la confianza puesta en usted.

Se oscurece el lugar donde están Boris y los consejeros.

MARINA JOVEN: Yo voy de un amor a otro con urgencia. No puedo renunciar sin sentir un terremoto dentro de mí. La vida me marea, como la ronda de las Cirilinas.

MARINA VIEJA: ¡Bendito tu tiempo! Cuando llegues al mío...

MARINA JOVEN: ¡No llegaré al tuyo sin que todo el infierno haya hablado por mí!

PRÍNCIPE: *(Acercándose.)* ¡Ah, qué bien! ¡Así se habla! ¡Esa es mi Marina! ¡La que no puede contar sus amantes!

MARINA VIEJA: No seas burgués, diablo. Di, mejor, la que no puede contar tanto amor.

PRÍNCIPE: Eso suena anticuado.

MARINA VIEJA: He encontrado amor sosteniéndome hasta en los peores momentos.

MARINA JOVEN: No lo pierdas ahora.

MARINA VIEJA: Esta es otra lucha.

MARINA JOVEN: ¡No! ¡Es la misma de toda tu vida! ¡Sigues luchando por tus amores!

MARINA VIEJA: Estoy a punto de ceder... Mi vida es un largo adiós.

MARINA JOVEN: ¡Nunca te creeré, Marina! ¡Nunca te veré vencida!

PRÍNCIPE: ¡Ni yo tampoco, que el diablo me lleve! ¡Enfrentarás a ese Consejo de cobardes! ¡Para ti el triunfo! ¡Ánimo! *(Pausa.)* Y no soy burgués. ¡Soy noble! *(Desaparece inundando todo el espacio de humo y tinieblas.)*

Jornada Segunda

1.- *El escenario dividido en dos zonas. Una de ellas corresponde a una oficina del Consejo de Chistopol. La otra, a un salón literario de Moscú. En la primera, los tres consejeros están interrogando a Marina vieja, en agosto de 1941. En la segunda, el salón muestra lo que era el ambiente de las tertulias literarias y artísticas de Moscú entre los años 1914 y 1916, en los que se inició y desarrolló la relación de Marina con la poeta Sofía Parnok, siete años mayor que ella. Marina joven aparenta aquí estar entre los 20 y los 30 años.*

La luz se desplazará de una zona a la otra según transcurra la acción, sin perjuicio de representarse, en determinados momentos, escenas simultáneas.

En el salón hay músicos interpretando un cuarteto de cuerdas. Obras de arte, objetos de valor, ambiente refinado: aristócratas liberales, intelectuales, artistas y diletantes. Marina y Sofía se comportan provocativamente, aunque dentro de lo que era frecuente en esos ámbitos. Se sientan juntas y abrazadas, fuman por turnos un mismo cigarrillo. Mientras suena la música, algunos de los presentes la siguen con atención, otros recorren el salón admirando las obras de arte, otros forman corrillos. La voz de Marina joven recita un poema suyo que alude al primer encuentro con Sofía. Ambas estarán vestidas como se describe en los versos.

VOZ: Llevábamos: yo, un vestido vaporoso
de fayé apenas dorado,
usted, una chaqueta negra de punto
con un cuello alado.

Recuerdo con qué cara entró usted
sin el más mínimo maquillaje,
y cómo se levantó, mordiéndose el dedito,
inclinando un poco la cabeza.
Recuerdo cómo, por encima del jarrón azul,
tintineaban nuestras copas.
“¡Oh, sea mi Orestes!”,
y le regalé una flor.

Entretanto, la oficina del Consejo es un espacio sórdido, de paredes despintadas y descuido en el mobiliario. Los consejeros tratan a Marina vieja con dureza. A lo lejos, se oyen las cuerdas repitiendo obstinadamente un compás.

CONSEJERO 1: Entonces, su nombre completo es Marina Ivanovna Tsvietáieva. ¿Es correcto?

MARINA: Acabo de decírselo.

CONSEJERO 2: Se repite si es necesario.

MARINA: Ese es mi nombre.

CONSEJERO 3: Debe usted saber que el Consejo de Chistopol nos ha ordenado evaluar algunas circunstancias de su vida. A ello obedece esta citación.

MARINA: Estoy por cumplir 49 años.

CONSEJERO 1: No nos referimos a esas circunstancias.

MARINA: ¿Querrán los camaradas inquisidores...?

CONSEJERO 2: (*Corrigiéndola.*) Consejeros Investigadores.

MARINA: ¿Querrán leer alguna de mis obras? Todavía guardo varios ejemplares.

CONSEJERO 3: Algo hemos leído, a decir verdad.

CONSEJERO 1: Sus obras se entienden poco.

CONSEJERO 2: Lo suficiente para recordarle que usted elogió al
Ejército Blanco.

MARINA: Mi marido luchó con los blancos. Pero no hay nada
elogiable en la guerra.

CONSEJERO 3: Eso lo decidiremos nosotros.

*En el salón, los músicos siguen ejecutando el cuarteto y la
concurencia está en lo suyo mientras continúa la voz de Marina
joven recitando el poema.*

VOZ: Y su frente altanera,
bajo la pesadez del pelirrojo casco,
ni una mujer ni un niño
¡pero algo más fuerte que yo!
Usted sacó un cigarrillo
y yo le acerqué una cerilla
sin saber qué hacer
si usted me mirase a la cara.
Recuerdo cómo, por encima del jarrón azul,
tintineaban nuestras copas.
“¡Oh, sea mi Orestes!”,
y le regalé una flor.

*En la oficina del Consejo; nuevamente, como fondo lejano, se oyen
las cuerdas estancadas en un compás que repiten incansablemente.*

CONSEJERO 1: Es un hecho notorio que la mayoría de los escritores
concentrados en Elabuga y en Chistopol presentan algunas
desviaciones ideológicas bastante agudas.

CONSEJERO 2: Sin embargo, como estamos en guerra con Alemania y
siendo indispensable la protección de nuestros artistas e
intelectuales, el Gobierno ha decidido resguardar sus

personas y sus plumas trayéndolos aquí y evitándoles los peligros del frente.

MARINA: Y aprovechando, de paso, para inculcarles los beneficios de la docilidad.

CONSEJERO 3: Creo que es una conclusión infundada, camarada.

MARINA: ¡Y yo no puedo creer que necesiten hurgar en mi vida para resolver si me conceden o no un empleo de lavaplatos!

CONSEJERO 1: No es un asunto tan simple como se imagina.

CONSEJERO 2: Cada ladrillo es importante en la torre del poder proletario.

CONSEJERO 3: Usted no ignora que muchos escritores esconden su anarcoindividualismo bajo la máscara de la preocupación por el pueblo.

CONSEJERO 1: Marina, para atentar contra la revolución no es necesaria una proclama fascista en forma manifiesta.

CONSEJERO 2: Los peores pusilánimes han pasado por héroes del socialismo ¡figúrese, camarada!

En el salón ha terminado la música. Unas jóvenes representan, en un cuadro viviente, la escultura de Canova “Las Tres Gracias”, tal como se halla en el museo Hermitage, en San Petersburgo. La concurrencia se aproxima entre exclamaciones de admiración. Suena un vals reducido a versión de cámara por el cuarteto. Unas parejas bailan, otras brindan y beben. Sorpresivamente, Marina besa a Sofía sin pudor. La voz termina su recitado.

VOZ: El corazón me dijo enseguida: ¡Querida!
y te lo perdoné todo a la aventura,
sin saber nada, ni siquiera tu nombre,
¡Oh, ámame, ámame!

“¡Oh, sé mi Orestes!”

Ni una mujer ni un niño
sino algo más fuerte que yo.

Va silenciándose el vals.

En la oficina del Consejo:

MARINA: Camaradas consejeros, yo he estado, estoy y estaré siempre con los revolucionarios, con los que se rebelan, con las víctimas, con la creación y la vida, con quienes desafían al poder y al orden opresor.

CONSEJERO 3: ¿Y eso cómo hay que tomarlo?

MARINA: Como el único orgullo que me queda.

CONSEJERO 1: Afuera hay un coche esperando por usted.

CONSEJERO 2: Vuelva a Elabuga, camarada. Nos veremos pronto.

2.- El salón ha quedado vacío, poblado ahora de silencio y penumbra. Solo una luz sobre las jóvenes que representan a las Tres Gracias quienes han permanecido en el lugar. Un viejo envuelto en un abrigo de castor, preparado para irse del salón, demora su partida y se acerca al cuadro viviente. Lo examina, lo toca, lo acaricia como si deslizase la mano sobre mármol. Es Dimitri Ivánovich Ilovaiski, padre de la primera mujer de Iván Tsvietáiev. Su imagen es la de un hombre que parece haber sido anciano toda su vida, pero no por achacoso sino porque trasunta un autoritarismo irritante. Apoya su rostro contra la escultura viviente y cierra los ojos como si hubiese caído en un sueño arrobador. Reacciona de pronto, aunque no bruscamente. Las jóvenes desarman el cuadro y rodean al viejo.

DIMITRI ILOVAISKI: Las Tres Gracias. Esta escultura de Antonio Canova ingresó al Museo Hermitage de San Petersburgo en 1901. Canova la esculpió en mármol, entre 1813 y 1816. Al contemplarla, sus contemporáneos dijeron que era más bella que la Belleza misma. La Belleza es uno de los atributos de Dios y por lo tanto todo ser humano que se acerque a ella se estará acercando a su Creador. Y todo aquel que pueda reproducirla, estará participando del conocimiento de Dios. Eso es así cada vez que el mundo tiene un orden y cada vez que ese orden asegura un equilibrio en el mundo. No es, precisamente, la realidad de este tiempo que nos toca vivir. Hoy el hombre huye de Dios y odia la belleza. Los políticos se apartan de su deber, más preocupados en asegurar su provecho personal que el del pueblo al que dicen defender. Los agitadores están a la orden del día. Los intelectuales deliran y se reblandecen. El robo y el pillaje abren sus puertas a los más audaces. Los honestos y los humildes padecen pisoteados por quienes no se arrepienten de matar al vecino para apropiarse de sus bienes. ¡Segunda década del siglo XX! Y, en medio de tantas calamidades, nuestro Zar vacila, se comporta erráticamente: hoy concede lo que mañana reprime y luego hace exactamente al revés. Siempre he sido partidario de un gobierno armonioso fundado en la autoridad, no en el capricho, y cuyo fin sea el bien común. Lo digo en mis libros de Historia, en los manuales que he escrito y que leen todos los escolares de Rusia. ¡Eso es sentido común! ¡Y por pensar así me han llamado siempre “el viejo”! ¡Soy “el viejo Ilovaiski” desde mi juventud! ¡Dimitri

Ivánovich Ilovaiski atravesando la décima decena de su vida! *(Pausa.)* He sobrevivido a mi primera esposa y a cinco hijos. Me quedan mi segunda esposa, Alexandra Alexándrovna, y mi hija Olia. Pero esta es como si hubiera muerto también. Huyó a Siberia para casarse con un..., con..., bueno con un hombre que no me agrada en absoluto. Estoy convencido de que es un bolchevique, por eso Olia me lo ha ocultado. Yo sobrevivo en una casa que fue maldecida seis veces por la tuberculosis. Sobrevivo gracias al aire puro y a la avena. Mi casa está cerca de la iglesia del Viejo Pimen. Allí mis hijos componían también cuadros vivientes sobre la Primavera o la Bella Durmiente. ¡Ah, me duele recordarlo! Verdaderamente estoy viejo. *(Pausa. Las jóvenes le alcanzan una silla, lo ayudan a sentarse y se sientan a sus pies sobre el suelo.)* En el salón estaba mi nieta Marina, comportándose como si nadie la observara, pero sabiendo que la observaban. A eso me refiero cuando hablo del reblandecimiento de nuestros intelectuales. Es que los intelectuales nunca están convencidos de nada, eso es lo que pasa. Marina no es nieta de mi sangre. Cuando murió mi hija Varvara, mi yerno, el buen Iván Tsvietáiev, se casó con María Mein, una extraordinaria pianista. En verdad, a María la casaron con Iván. Ella tuvo que renunciar a su piano y él jamás olvidó a Varvara. A María Mein la respeto mucho. Con Marina, en cambio, no tengo ningún trato. Siempre me pareció alocada, fantasiosa. Lo prueban esos inentendibles versos que escribe ahora. Ella me critica, me llama déspota y tacaño. ¡No es poca cosa en este Moscú lujoso y hambriento! Y frío..., frío

como nunca. *(Las jóvenes lo abrigan y le dan calor.)* Gracias, gracias... Marina dirá que soy el rey David necesitado de Abisag. La belleza es un bálsamo contra la muerte, así como este frío terrible es la percepción de regresar al caos... *(Pausa. Se incorpora. Las jóvenes hacen lo mismo y van desapareciendo. Él se mueve como para alcanzarlas y rápidamente desiste; cambia el tono de su voz, se vuelve agresivo.)* ¿Qué significa para ti tu marido, Marina? Sí, te hablo de Serguei Efron, siempre ausente. ¿Qué es para ti el amor? ¿Y qué es para ti Sofía Parnok, esa poeta en cuyos brazos pasas veladas enteras? ¿Hacia dónde vas Marina?, ¡que el diablo te lleve! *(Baja la voz.)* Ya no se sostiene el orden... *(Se acerca a la salida, mira hacia afuera.)* Está nevando... Buen comienzo de la primavera. *(Se va.)*

3.- *El salón proyecta sus sombras solitarias. Dos ámbitos se iluminan tenuemente: el primero es un vestidor donde Sofía Parnok se cambia la ropa de tertulia por otra más sencilla. En el segundo, Serguei Efron, con uniforme de oficial de la escuela militar, practica tiro al blanco con su fusil. Entra Marina joven, avanza hacia el proscenio y queda en medio de ambas apariciones. Está en una ilusoria habitación donde, al igual que Sofía, se cambia la ropa de la velada por otra de entrecasa.*

MARINA: *(A Sofía.)* ¿Me dejas otra vez? ¿Fuimos solamente una noche y una fiesta?

SOFÍA: Una noche es *muchas* noches para mí. En una noche fui tu amazona, ¿qué más podrías exigirme? Ya necesito sentir el aire fresco.

MARINA: Mi corazón no necesita otro aire que el de tu voz.

SOFÍA: Querida, te enredas con facilidad.

MARINA: ¿A quién has atrapado ahora?

SOFÍA: ¿“Atrapado”? ¡Qué mal suena esa palabra, Marina!

MARINA: (*A Serguei.*) ¿Y tú, Serguei? ¿Me dejarás también?

Serguei no contesta. Sigue practicando con el fusil.

SOFÍA: No puede oírte.

MARINA: En cambio yo los oigo a todos. Y sus palabras llenan mi cabeza. Acarician o explotan, no sé. Y aun así los amo. ¡Los amo sin poder contenerme!

SERGUEI: (*Bajando el fusil.*) La semana próxima estaré contigo en casa, Marina. Me han dado una licencia en la escuela. Unos días juntos nos vendrán bien.

SOFÍA: Tú sola, Marina. ¡Cuánto trabajo! Eso no lo estudian los oficiales en su escuela. Cuidar de la pequeña Alia, atender a tu marido. Por eso yo busco mi libertad, ¿ves?

Sale Sofía y se apaga la luz en su ámbito.

SERGUEI: Podremos revivir aquel día en la playa de Koktebel, ¿te acuerdas?

SOFÍA: El Mar Negro... ¿cómo podría olvidarlo?

Se apaga la luz en el ámbito de Serguei. Este deja el fusil y va hacia Marina. Los dos junto a un ilusorio mar.

SERGUEI: Yo te escuché a lo lejos. Estabas rodeada por todos esos artistas. Decías...

MARINA: ¡Prometo tomar por esposo al hombre que me traiga la piedra que deseo!

SERGUEI: *(Busca por la arena, recoge una piedra y se la da.)* ¡Esta es! ¡Un cuarzo rojo!

MARINA: *(Observa la piedra fascinada.)* ¡Sí! ¡Un cuarzo rojo como los corales! *(Pausa. Se miran intensamente.)* ¿Cómo te llamas?

SERGUEI: Serguei. *(Pausa.)* ¿Cumplirás tu promesa?

MARINA: ¡Nuestro encuentro es un milagro! ¡Nunca nos separaremos!

SERGUEI: ¡Te amo, Marina!

MARINA: ¡Un milagro! ¡Nunca podré amar a otro!

Se besan. Apagón gradual mientras se oye el ruido del mar.

4.- *Cae la nieve sobre un parque. Dimitri Ilovaiski, que acaba de salir del salón, es interceptado por los Consejeros.*

CONSEJERO 1: ¿Es usted Dimitri Ilovaiski?

DIMITRI: Sí.

CONSEJERO 2: ¿El historiador?

DIMITRI: El mismo.

CONSEJERO 3: ¡El viejo Ilovaiski!

DIMITRI: Así me han llamado siempre.

CONSEJERO 1: Camarada Ilovaiski, haga el favor de acompañarnos. *(Salen todos.)*

5.- *En el mismo parque, poco tiempo después. Es un día luminoso que invita a pasear. Vienen por distintos laterales Marina joven del*

brazo de su marido y Sofía Parnok junto a una amiga más joven que ella. Sofía y Marina entrecruzan miradas acompañadas de sonrisas falsas, desafiantes.

SERGUEI: (A Marina.) Mira, ¿no es tu amiga la que pasa?

MARINA: ¿Dónde?

SERGUEI: Allá, con aquella morena vestida de azul.

MARINA: Sí, eso creo...

SERGUEI: Acerquémonos.

MARINA: Serguei..., no quisiera hacerlo.

SERGUEI: Está bien pero... igualmente, ya vienen hacia aquí.

Sofía y la muchacha se acercan.

SOFÍA: ¿Cómo estás, Marina? Permíteme presentarte a mi acompañante, Ana Nikolaievna... (Se saludan.)

MARINA: Ya conoces a mi marido, Serguei Efron. (Se saludan.)

SOFÍA: (A Serguei.) ¿Ha estado usted en la guerra, señor Efron? Su ausencia se ha notado en Moscú.

SERGUEI: Se lo agradezco Sofía, aunque exagera usted bastante.

MARINA: No lo creas, Serguei. Sofía solo exagera cuando escribe poemas.

ANA: (Tontamente.) ¿Ha leído usted los poemas de la señora Parnok? ¿No son maravillosos?

MARINA: Por supuesto, querida. Me los ha dedicado todos.

SOFÍA: Tengo muchos poemas nuevos que tú no conoces, Marina.

SERGUEI: Ya veo.

ANA: ¿Qué es lo que ve usted, señor Efron?

SERGUEI: Solo delicadas cuestiones de literatura.

MARINA: Di, mejor, tensas relaciones entre poetas.

SOFÍA: *(Desviando el tema.)* Es un lindo día para caminar ¿no? Los jardines llenos de sol...

ANA: Los jardines con sol siempre nos hacen creer que el mundo está en paz.

MARINA: Al menos has dicho algo poético.

Serguei arrastra del brazo a Marina para que no se prolongue la charla. Saluda con la cabeza y continúa el paseo con su mujer. Lo mismo hacen Sofía y Ana.

MARINA: *(A Serguei.)* ¡No puedo tolerarlo!

SERGUEI: Eso debería decirlo yo.

MARINA: ¡Ah, querido, querido mío, perdón! No quiero dañarte, no quiero dañar a nadie... ¡y no puedo evitar hacer daño!

Marina y Sofía se apartan de sus respectivas compañías y van hacia el centro de la escena. La luz se cierra sobre ellas quedando afuera Serguei y Ana.

SOFÍA: Serguei está espléndido.

MARINA: Sí. Apuesto a que mi hijo se le parecerá.

SOFÍA: ¡Vaya noticia! ¿Estás esperando tu segundo hijo?

MARINA: Alia ya tiene cuatro años. Es una buena diferencia. *(Pausa.)* Tal vez menos de lo que tú le llevas a Ana.

SOFÍA: Es simpática ¿verdad?

MARINA: ¡Tanto que por ella me aguanto estas ganas de sacarte los ojos aquí mismo!

SOFÍA: Tú tienes a tu marido, querida. Y vas a tener un nuevo hijo.

MARINA: Y tú tienes a tu jovencita. Y esta vez, es morena. No tengas miedo. Todavía no le he arrancado los ojos a nadie.

SOFÍA: Todo pasa, Marina. Todo pasará.

MARINA: ¡Maldita! De no ser por ti... nunca hubiera conocido el amor estéril...

SOFÍA: Adiós, querida.

Se abre la luz y vuelven Sofía con Ana y Marina con Serguei.

SERGUEI: (A Marina.) ¿En qué estás pensando?

MARINA: (Recuesta su cabeza sobre el hombro de Serguei.) En si será un niño o una niña otra vez.

Sofía y Ana se van. Serguei y Marina continúan su paseo. Se oye la voz de Marina que viene desde lo profundo de su corazón:

VOZ DE MARINA: Se están enfriando dos soles -¡piedad Señor!
Uno, en el cielo, otro, en mi pecho.
Cómo estos soles ¿podré perdonármelo?
Cómo estos soles me hacían perder la cabeza.
Y ambos se enfrían -sus rayos no causan dolor.
Y el más ardiente se enfría primero.

6.- *El escenario se divide ahora en tres sectores:*

1) *Escena atemporal. Los Consejeros de Chistopol interrogan a Dimitri Ilovaiki.*

2) *Un oscuro vagón del tren que viaja de Moscú a Crimea. En un compartimento, sentados, Serguei y Marina joven. Sobre el asiento, dos bultos arropados que corresponden a los cuerpos de las niñas que duermen: Alia (5 años) e Irina (6 meses), hijas del matrimonio. Es octubre de 1917. Por la vestimenta y el lugar en que viajan se descubre que su situación económica se ha deteriorado.*

3) *Escenario de teatro perteneciente al Tercer Estudio de Vajtánov, en Moscú. Diciembre de 1918. Sofía Holliday (Soniechka), actriz, está leyendo una obra y memorizando su papel.*

En el sector 1:

CONSEJERO 1: Camarada Ilovaiski.

DIMITRI ILOVAISKI: Profesor Ilovaiski. Disculpen, señores, pero a los 91 años ya no se cambia.

CONSEJERO 2: Camarada Profesor. Nuestros tiempos no deberían encontrarse, sin embargo aquí estamos.

DIMITRI ILOVAISKI: En verdad, es curioso hasta para un historiador. Pero, señores, ¿no han tenido nunca la sensación de que en este mundo conviven muertos y vivos, que las cosas del pasado permanecen y se mezclan con las del presente? Yo tendría que ser un fantasma para ustedes.

CONSEJERO 3: Es un fantasma, camarada. Un fantasma bastante molesto. Hemos retirado sus libros de los planes de enseñanza, hemos borrado su nombre de las listas de consulta, y aun así... ¡todavía hoy aparece alguien y lo cita!

En el sector 2:

SERGUEI: ¿Están bien abrigadas las niñas?

MARINA: Duermen profundamente.

SERGUEI: Mejor así. Será el movimiento del tren.

MARINA: Mejor así. Y que, cuando despierten en Crimea, no les duela enterarse de que has vuelto a partir.

SERGUEI: Marina... La patria es memoria... y es sangre. Qué más quisiera si...

MARINA: No tienes que justificarte, Serguei. Siempre habrá una guerra.

SERGUEI: Pero esta es urgente. Hay que impedir que los bolcheviques se queden con el poder.

MARINA: ¿Aunque ya sea casi un hecho? No nos olvidaremos fácilmente de este octubre.

Ambos en silencio. Sobre el típico ruido del tren se oye la voz de Marina como en una oración.

VOZ DE MARINA: Este es Serguei Efron. Con orgullo llevo su anillo. Soy su mujer ante la eternidad, no en el papel. Su rostro es afilado como una espada. Su boca muda refleja tristeza. Su ceño, doloroso y espléndido. En su rostro trágico se mezclan dos rancias dinastías. Es delicado como un retoño.

En el sector 3:

SONIECHKA: Esta es su obra, Marina, “La tempestad de nieve”. La hemos leído aquí, en este escenario del Tercer Estudio. A mis compañeros les gustó. Yo no puedo decirlo así, para mí “gustar” es poca cosa. A mí me transportó, me conmovió, no sé cómo explicárselo, Marina. ¡Me vinieron unas ganas inmensas de conocerla! Mis compañeros son un poco rudos, a veces bastante torpes para expresar sus emociones fuera del escenario. Solo puedo hablar de las cosas íntimas con Pávlik y con Yura. *(Pausa.)* También está Volodia, es cierto... Pero con Volodia habla el corazón... *(Pausa.)* ¡Ay, Marina! ¿Cuánto tiempo más pasará hasta que la conozca?

En el sector 1:

DIMITRI ILOVAISKI: ¡Esto es inaudito, señores! ¡Llamarme a mí para que les cuente detalles sobre la vida de Marina y Serguei!

CONSEJERO 1: Circunstancias que serán muy apreciadas.

DIMITRI ILOVAISKI: ¡Parecen ustedes unas viejas chismosas!

CONSEJERO 2: ¿Quién puede saber más que usted sobre estos asuntos familiares?

DIMITRI ILOVAISKI: ¡Vecinas en el mercado! Que si este anda con aquella, que si fulanita, que si menganito...

CONSEJERO 3: Somos los ojos y los oídos del pueblo, camarada.

En el sector 2:

SERGUEI: Ni bien nos detengamos cerca del río Don, bajaré a encontrarme con mis compañeros. Marina...

MARINA: No digas más.

SERGUEI: Si en Crimea tú y las niñas no se sienten seguras...

MARINA: Volveremos inmediatamente a Moscú.

SERGUEI: Entiende que mi corazón está dividido. ¡Quisiera besarlas, estrujarlas a las tres contra mi pecho! Y al mismo tiempo necesito luchar contra los rojos.

Serguei abraza a Marina. Nuevamente se oye la voz de ella mientras permanecen abrazados.

VOZ DE MARINA: Es delicado como un retoño. Sus ojos, inútiles y espléndidos; bajo sus cejas aladas, dos precipicios. Soy fiel a su rostro de caballero. Para todos vosotros que vivís y morís sin temor en nuestros tiempos malditos: cantemos tales estrofas antes de ir al patíbulo.

En el sector 3:

SONIECHKA: ¡Dios me ha escuchado, Marina! Me dicen que vendrá usted al Estudio, que leeremos su “Tempestad de nieve” todos juntos. Pávlik me ha contado que es usted una persona encantadora, que alquila un piso en el callejón

Borisoglebski... ¡De modo que está aquí, en Moscú, y que es posible verla! ¡Me salta el corazón, Marina! ¡Qué ansiosa soy! ¡Qué ridícula! No vaya usted a reírse de mí, por favor...

En el sector 1:

DIMITRI ILOVAISKI: Pues, señores, tendrán que buscar esa información en otra parte. Nunca fui indiscreto y ya les dije que a mi edad no se cambia.

Oscuro.

7.- Un descampado, en la primavera de 1919. Ingresan un grupo de soldados del Ejército Rojo. Uno de ellos, el jefe, empuja una carretilla llena de matriochkas. Se oye, lejana, una melodía en balalaika. Entra Soniechka con una muñeca verde. El soldado jefe deja la carretilla y corta el paso a la recién llegada.

SOLDADO: ¿Adónde va una muchacha tan linda? No es prudente que una chica ande sola en primavera. ¿No tiene un novio que la acompañe?

Soniechka intenta escabullirse pero todos los soldados se lo impiden.

SOLDADO: ¡Ah! Por lo visto, no sabe hablar. ¿Sabrá decirnos cómo se llama?

SONIECHKA: *(Enfrentándolo.)* Sofía Holliday.

CORO DE SOLDADOS: ¿Sofía Holliday? *(Ríen.)* Pero, seguramente, en tu casa te llamarán de una manera más cariñosa.

SONIECHKA: Soniechka.

CORO DE SOLDADOS: ¡Soniechka! ¡Eso está mejor!

SOLDADO: Y ¿qué haces tú, Soniechka?

SONIECHKA: Soy actriz del teatro de Vajtánov.

SOLDADO: ¿Ah, sí? Dime, entonces, ¿todas las actrices son tan bellas como tú?

CORO DE SOLDADOS: Ummm... Dicen que todas las actrices son bellas y que saben besar mejor que cualquier otra mujer. ¡Queremos que nos enseñes cómo besan las actrices!

SOLDADO: Y ¿adónde va una actriz de Moscú por estos lugares tan peligrosos?

SONIECHKA: Voy a la casa de mi amiga Marina que vive al otro lado del río Moskova, en el callejón Borisoglebski. Voy a llevarles avellanas a sus hijas que tienen hambre.

CORO DE SOLDADOS: *(Con sorna.)* ¿Las hijas de Marina? ¿El callejón Borisoglebski? ¡Ah, sí, claro, ya sabemos, ya sabemos!

SOLDADO: ¡Oh, sí, bien sabemos que tu amiga tiene bigote y barba! *(Festejan todos los soldados.)* ¡Grosos bigotes y una barba tupida!

SONIECHKA: *(Sollozando.)* No, no, no. Voy a casa de mi amiga. Ella se llama Marina y sus hijas Alia e Irina. Y tienen hambre.

CORO DE SOLDADOS: ¡Mucha hambre! ¡Mucha hambre!

SOLDADO: ¿Dónde tienes las avellanas?

SONIECHKA: *(Sollozando.)* Las guardo para las niñas.

CORO DE SOLDADOS: *(Jugando con la carretilla.)* ¡Mira, mira Soniechka, cuántas mujercitas con hambre! ¡Pasó el Zar y el hambre no ha pasado! ¿No tendrás unos kopeks para nosotros?

SONIECHKA: *(Entre lágrimas.)* ¡Déjenme ya! ¡Mi amiga me espera!

SOLDADO: Tu linda amiga, con botas y fusil.

SONIECHKA: ¡No, no, no! ¿Querrán abusar de mí? ¿Querrán violarme?
¿Querrán matarme? ¡Déjenme, se los suplico!

Juegan los soldados con Soniechka hasta que el jefe les ordena parar.

SOLDADO: Está bien. No somos malvados con las muchachas. Te dejaremos pasar. Pero presta atención: cruzarás el río y te irás derecho para su casa. Y mira bien en todas las direcciones pues de cada lado te pueden disparar. Una bala nuestra o de los junkers te puede matar. Y si te matan, querida Soniechka, ni Alia ni Irina podrán almorzar.

Soniechka consigue finalmente sortear el asedio de los soldados y se escapa. Luz del atardecer.

CORO DE SOLDADOS: *(Canta una canción lenta, nostálgica.)*

La madre que te ha engendrado
era una rosa temprana:
dejó caer un pétalo
cuando te dio a luz...

Se oyen disparos sorpresivos, los soldados responden con sus armas. Varios caen muertos, los demás se parapetan detrás de la carretilla. Cuando cesa el tiroteo, el soldado jefe toma la carretilla y hace mutis. Lo siguen los soldados sobrevivientes arrastrando a los compañeros muertos.

8.- *En la casa del callejón Borisoglebski, en Moscú, en la misma época que la escena anterior. La habitación denota la escasez y las penurias que pasan sus moradores. Se oye el llanto de criaturas con hambre. Son Alia e Irina. Enseguida se oye la voz de Soniechka que ha llegado a la casa y se entretiene con las niñas. Mientras sus*

voces invaden el ambiente, los Consejeros de Chistopol se van ubicando en un plano superior y observan atentamente cuanto sucede. Marina joven aseá la casa.

VOZ DE SONIECHKA: Ya no lloren, pequeñas. Ya no lloren que aquí estoy yo con ustedes. A mí tampoco me ha ido bien y me pondré a llorar con ustedes.

Las niñas se van calmando.

VOZ DE IRINA: ¡Ga-lli-dá, Ga-lli-dá!

VOZ DE SONIECHKA: ¡Eso es, Irina, mi pequeñita! ¡Reconoces a tu Soniechka!

VOZ DE ALIA: Yo también te reconozco.

VOZ DE SONIECHKA: Por supuesto, Alia. Tú eres la mayor. Les traje unas avellanas. Las escondí en mi muñeca. ¡Miren! Unos soldados muy tontos me las quisieron robar pero no pudieron encontrarlas. Las escondí aquí para ustedes.

VOZ DE IRINA: Dame azúcar, Gallidá.

VOZ DE SONIECHKA: Hoy no hay azúcar, mi pequeñita. Solo unas poquitas avellanas. No nos dan nada porque son malos. Muy malos. Han matado al Zar y han dejado a Irina con hambre.

VOZ DE ALIA: ¡Y a mí también!

VOZ DE IRINA: Y a mi dulce Alia también, por cierto. Y a Soniechka. *Marina termina su tarea y se dirige al lugar de donde vienen las voces.*

MARINA: Pero estando tú aquí, Gallidá, nos vamos a divertir las cuatro. ¡Haremos un banquete con cuatro avellanas!

SONIECHKA: *(Entrando.)* ¡Marina! ¡Cuánto necesitaba verte! ¡Hoy más que nunca!

MARINA: Soniechka... ¡estás llorando!

SONIECHKA: Últimamente lloro por cualquier cosa y en cualquier momento.

MARINA: No está bien. No, no está nada bien. Vamos a ver... ¡a secar esas lágrimas que son más grandes que tus ojos! Ahora está mejor. Es tristeza, nada más. Es por la falta de azúcar.

SONIECHKA: *(Le causa gracia la ocurrencia de Marina.)* ¿Cómo?

MARINA: La falta de azúcar produce tristeza. Eso es lo que te pasa, Gallidá.

Festean las dos hasta que Soniechka vuelve a fruncir el ceño, contrariada.

SONIECHKA: ¡Qué torpes pueden llegar a ser los hombres! A veces solo saben lastimarnos y agredirnos.

MARINA: ¿Lo dices por los soldados...?

SONIECHKA: De ellos que están hechos a la guerra ¿qué puede extrañarme? ¡Pero mis compañeros de teatro! Me han tratado mal, muy mal...

MARINA: ¿Volodia también?

SONIECHKA: Volodia es distinto... ¡Tú bien lo sabes, Marina!

MARINA: Yo he pensado que podría enamorarme de Volodia, pero se él te ama solo a ti.

SONIECHKA: Y aun así, aun siendo diferente a los demás... Pienso que él también puede lastimarme, Marina.

MARINA: ¡Oh, mi niña, Volodia sería incapaz!

SONIECHKA: Entonces, lo lastimaría yo y sería lo mismo. Pero... ¡qué tonterías digo, Marina! No pierdas el tiempo escuchándome.

MARINA: Pequeñas cosas, algunas penas. Ya pasará.

SONIECHKA: Es que se me hace difícil... Creo amar a Volodia y sin embargo no sé si sus brazos serán capaces de librarme de la muerte, como los tuyos. Cuando llego aquí, cuando te encuentro, cuando me proteges entre tus brazos, soy verdaderamente feliz. Todo lo demás no tiene sentido, ni el teatro, ni mucho menos las críticas de mis compañeros. Y entonces de lo único que estoy segura es que donde estás tú, la muerte no está.

MARINA: Cuando tú llegas, llega todo el amor. El conocido y el desconocido. Pero, naturalmente, tu destino de mujer será Volodia. *(Pausa.)* ¡Vamos a cocinar las avellanas!

SONIECHKA: *(Siguiendo el juego.)* Marina, eres buena conmigo, no encontraré a nadie más buena que tú. Sin embargo, no sé si él puede amarme. Besarme sí, pero muy fuerte, como si no quisiera hacerlo. Anoche me dijo que se irá al ejército como voluntario... Tú eres distinta, tú me amarás siempre.

MARINA: Pero, finalmente, tú te irás con él. O detrás de él. Y eso estará bien, como todo lo que hagas. De tu corazón no puede brotar nada malo.

SONIECHKA: Yo pienso que me moriré pronto, por eso amo la vida con desesperación. Por eso necesito todo con locura. ¡He besado a tantos hombres! ¿Me perdonarás, Marina, haber besado a tantos hombres? ¿Me lo perdonará Dios? Aunque Dios no los ha contado y yo tampoco.

MARINA: Ya te lo dije, Soniechka. Tus labios besan por exceso de corazón. *(Pausa. Abrazándola.)* Ven, amiga, descansemos un rato antes de atender a las niñas. Hoy beberemos té amargo y comeremos una avellana cada una.

SONIECHKA: No me importa si tus brazos me rodean. Así puedo cerrar los ojos y ver cosas hermosas, Marina. Veo a San Jorge con su lanza en las puertas del Kremlin. Veo un ángel que se pasea sin rumbo por nuestro callejón. Veo hombres que besan y no saben si aman. Y entre los ángeles y los hombres te veo a ti.

La habitación va quedando en penumbra mientras se iluminan, en el plano superior, los lugares por donde circulan los consejeros.

9.- *Los consejeros acuden a reunirse en un punto sin dejar de observar a Marina y a Soniechka.*

CONSEJERO 1: Más no podemos pedir.

CONSEJERO 2: Pura indecencia.

CONSEJERO 3: Intelectuales que esconden su perversión en el arte.

CONSEJERO 1: Contaminan la moral revolucionaria.

CONSEJERO 2: Al igual que sus pasiones, degeneran sus obras.

CONSEJERO 3: Buscan su salvación individual.

CONSEJERO 1: Carecen de toda sensibilidad social.

CONSEJEROS 1, 2 y 3: (*Juntos.*) Podría entenderse su rebelión contra la burguesía, pero no contra el Estado soviético.

CONSEJERO 1: La historia de esta mujer es una suma de malos antecedentes.

CONSEJERO 2: De extravíos perniciosos.

CONSEJERO 3: No le bastaba soñar con el diablo en su infancia.

CONSEJERO 1: Ni casarse con un junker ni conspirar contra la revolución.

CONSEJERO 2: Ni ser una poeta mediocre.

CONSEJERO 3: ¡Tenía que depravarse, también!

CONSEJERO 1: ¡No le bastaba soñar con el diablo!

CONSEJERO 2: Hay que tratarla con mayor rigor.

CONSEJERO 3: ¡Hay que quemar sus libros cuanto antes!

CONSEJERO 1: ¡Confinarla!

CONSEJERO 2: ¡No le bastó engañar a su marido! ¡Ni engañar a un amante con otro!

CONSEJERO 3: ¡Ni poner en peligro al Estado!

CONSEJEROS 1, 2 y 3: (*Juntos.*) ¡No le bastaba soñar con el diablo!

Apagón

Jornada Tercera

1.- Moscú, inicio del verano de 1919. Marina joven (entre 20 y 30 años), en la habitación de la casa del callejón Borisoglebski. Está sentada sobre un diván de caoba meciendo una cuna vacía. Entra Soniechka. Trae un bolso no muy grande. Se queda junto a la cuna.

SONIECHKA: *(En voz baja, a sí misma.)* Gallidá, Gallidá... *(Más alto, a Marina.)* Irina, mi pequeñita, no está. Sabía que no estaba pero no esperaba ver su cuna vacía...

MARINA: ¿Qué otra cosa podía hacer? Esta es la realidad de la miseria, Soniechka: dos años sin noticias de Serguei; Alia, enferma, necesita casi todo mi tiempo; cada vez gano menos, no puedo pagar una ayuda. Y el hambre en todas partes, como un perro que no te deja seguir caminando. ¡Las calamidades vienen todas juntas!

SONIECHKA: En el asilo estará bien. El Estado ha prometido cuidar y alimentar a los niños. Muchas personas dicen que las cosas cambiarán. Yo... no entiendo la política, Marina.

MARINA: ¡Ya podrían los blancos deponer su resistencia! Serguei regresaría, la vida se volvería un poco más normal...

SONIECHKA: ¡Las dos vivimos de tantas esperanzas! *(Pausa.)* Y sin embargo a esta tristeza hoy vengo a agregarle otra.

MARINA: ¿Te irás tan pronto, Soniechka?

SONIECHKA: Siempre lo supiste, ¡lo predecías como si fueras un profeta! Elías... o no, no tan viejo..., Eliseo, tal vez...

MARINA: *(Ríe.)* Mi pequeña, hasta en los momentos más tristes me haces reír.

SONIECHKA: Me voy con el Estudio.

MARINA: ¿Por mucho tiempo? ¿A actuar a alguna parte?

SONIECHKA: Lejos, Marina. Todo el verano.

MARINA: El verano recién comienza... Para el amor, Soniechka, “todo el verano” es “toda la vida”.

SONIECHKA: *(Busca en su bolso, saca un libro y se lo da a Marina.)*
Es un regalo. Es mi libro preferido. Sobre Juana de Arco. Es de Mark Twain, extraordinario, ¿lo conoces? Le puse una dedicatoria.

MARINA: *(Leyendo.)* Tú y yo amamos lo mismo. Nos encontraremos de nuevo. Viviré con esa fe.

SONIECHKA: Hay algo más...

MARINA: ¿Volodia?

SONIECHKA: Se va al sur, con los soldados.

MARINA: Volverás a verlo.

SONIECHKA: Y tú ¿volverás a ver a Serguei?

MARINA: Tú y yo cumpliremos nuestro destino de mujeres. Amar a un hombre, no importa cuál, y amarlo solo a él hasta la muerte. Es lo que Dios ha mandado.

SONIECHKA: Y nosotras ¿hemos hecho mal, hemos ido contra Dios?

MARINA: Nosotras solo hemos ido contra la gente, nunca contra Dios y nunca contra el ser humano.

SONIECHKA: Sentémonos, Marina, antes del viaje.

Se sientan ambas en el diván. Se santiguan, rezan en silencio. Soniechka se levanta, toma su bolsón. Marina intenta acompañarla hasta la salida pero Soniechka la detiene.

SONIECHKA: No, no me acompañes, por favor. Me iré sola, como la primera vez que llegué a esta casa. Me iré repitiendo tus

versos: “por un osado pensamiento de amor partiré con el tren, y acompañada de su taciturno rumor pensaré que el mismo diablo me ha llevado”.

MARINA: ¡Que el diablo nos lleve! ¡Hasta el otoño, Soniechka!

SONIECHKA: ¡En el otoño volveré! ¡En el otoño volveré, Marina!

Permanecen un rato abrazadas y después sale Soniechka dejando a Marina sola.

2.- En el callejón Borisoglebski. Ha pasado algún tiempo. Cerca de la puerta de calle está Liora esperando. Marina joven viene por la calle sin reparar en la presencia de su hermanastra. Llega hasta la puerta, revisa su bolso y saca las llaves. Cuando intenta abrir la puerta, Liora la detiene. Se miran un rato hasta que están seguras de reconocerse. Por las vestimentas se advierte que Liora no pasa tantas estrecheces como Marina.

MARINA: ¡Liora!...

LIORA: *(Fría.)* ¿Cómo estás?

MARINA: Supongo que bien. *(Pausa.)* No creí que vinieras. Todavía me queda algo de té.

LIORA: No, gracias. Lo mío es muy breve. *(Abre su bolso y saca un sobre.)*

MARINA: Te agradezco que te hayas molestado.

LIORA: No me agradezcas nada. No es lo que te imaginas.

MARINA: Si me atreví a pedirte ayuda es porque la necesito de veras. ¿Piensas que me humillarías tanto si no fuera así?

LIORA: No vengo a traerte dinero. Sé que la estás pasando mal, pero también sé que eres la única responsable de esta situación.

MARINA: ¿La única responsable? Eso es arrojarme el mundo a las manos.

LIORA: Siempre viviste como se te dio la gana.

MARINA: ¿Crees que yo quise todo lo que ha pasado?

LIORA: No me interesa, Marina. Yo no ayudo a los culpables.

MARINA: Ni a las víctimas, por lo que veo.

LIORA: ¿Qué derecho tienes a juzgarme? *(Le entrega el sobre.)*
Toma. Es una carta de Serguei. Desconocía tu dirección pero dio con la mía.

MARINA: *(Besa la carta y se pone a llorar; se apoya contra la pared y se va deslizando hasta quedar sentada sobre la vereda.)*
¡Liora! ¡Liora! ¡Qué poco nos hemos acercado en la vida!

LIORA: Es nuestra historia, hermana. *(Se acerca como para calmar a Marina, extiende sus brazos pero no llega a tocarla, se contiene y lentamente comienza a alejarse.)*

MARINA: No te preocupes. Yo siempre tengo que estar bien.

LIORA: Eso espero.

Liora desaparece. Marina la mira irse.

MARINA: *(Suave.)* Era el diablo, hermana. Ya no podrás saberlo nunca.

Abre el sobre y saca la carta. Se pone a leerla.

3.- *Mientras Marina lee la carta, la luz ubica en otro plano a Serguei en un descampado. Sucio y exhausto, en ropas de combate, se ha parapetado tras una elevación del terreno. Disparos aislados y tiroteos intermitentes se alternan para interrumpir su descanso y ponerlo en guardia contra algún posible ataque.*

SERGUEI: *(En voz muy alta.)* ¡Está todo perdido, Marina! Rusia es una pesadilla. Nos iremos a Berlín. O a Praga. Tengo amigos en ambas partes. Puedo manejarlo, ¡me reuniré contigo y con las niñas! ¡Volveremos a llevar una vida normal, ya verás!

MARINA: *(Deja de leer; se expresa con furor contenido que denota su alma destrozada.)* ¡Irina ya no está! ¡Nuestra pequeñita murió en el asilo!

SERGUEI: ¡No puedo oírte, Marina! ¡Me esfuerzo noche y día por escuchar tu voz pero es inútil!

MARINA: *(Ahora grita liberando su dolor.)* ¡Irina ya no está! ¡La dejaron morir de hambre en el mismo lugar donde se suponía que la iban a alimentar! ¿Quién cuida de los débiles y de los pobres? ¿Quién se acuerda de ellos cuando se vuelve poderoso?

SERGUEI: ¡Volveremos a ser felices fuera de Rusia, te lo prometo!
¡Maldita sea la guerra!

MARINA: ¡Maldita sea la guerra, Serguei!

Oscuro.

4.- *De noche, en la oficina del Consejo de Chistopol; agosto de 1941. Dos Consejeros están tomando té. Entra el tercero acompañando a Boris Pasternak.*

CONSEJERO 1: Buenas noches, camarada Pasternak.

CONSEJERO 2: Póngase cómodo.

CONSEJERO 3: ¿Quiere té?

BORIS: Buenas noches. Sí, gracias.

El Consejero 3 se sirve una taza para sí y otra para Boris.

CONSEJERO 3: *(Alcanzándole la taza de té.)* Para ser comunal, es bastante bueno. *(Ríen los tres Consejeros.)*

BORIS: Muchas gracias.

CONSEJERO 1: Beba tranquilo, camarada. Lo noto un poco nervioso... ¿o me parece?

CONSEJERO 2: Póngase cómodo.

CONSEJERO 3: No le quitaremos ni el tiempo ni el sueño, je, je.

BORIS: Comprenderán los seño..., mmm, camaradas Consejeros que es inusual que vayan a buscarme a mi casa para asistir a una reunión a estas horas de la noche.

CONSEJERO 1: ¡Pero no es tan tarde, camarada, y estamos en verano!

CONSEJERO 2: ¡Póngase cómodo!

CONSEJERO 3: Beba tranquilo su té, camarada.

CONSEJERO 1: Y mientras bebe le diremos de qué se trata.

CONSEJERO 2: Póngase cómodo.

CONSEJERO 3: Camarada Boris, no ha retribuido usted nuestra confianza.

BORIS: Yo..., eeeh...

CONSEJERO 1: No tiene que contestar nada, no es un interrogatorio.

CONSEJERO 2: Póngase cómodo.

CONSEJERO 3: En efecto. No es un interrogatorio. Pero sí le haremos una sugerencia sobre su conducta de ahora en adelante y hasta nuevo aviso.

BORIS: Marina es una gran amiga.

CONSEJERO 1: Nadie se lo niega.

CONSEJERO 2. ¡Póngase cómodo!

CONSEJERO 3: Por eso le pedimos que *amistosamente* le hiciera ver la conveniencia de estar a nuestro lado. Ella nos ayuda para que nosotros la ayudemos, ¿ve cómo funciona?

BORIS: ¿Creen que es fácil pedirle a Marina que se haga delatora?

CONSEJERO 1: No lo tome de esa manera, camarada.

CONSEJERO 2: Póngase cómodo.

CONSEJERO 3: Hablamos de un trato de utilidad recíproca. Se la trasladaba, se le daba información y ella a cambio simplemente nos contaba cómo iban las cosas.

BORIS: No he podido siquiera insinuárselo.

CONSEJERO 1: Pero debió hacerlo, camarada. Era lo convenido. Usted fue a darle un aliento tibio, no a mostrarle la realidad.

CONSEJERO 2: Póngase cómodo.

CONSEJERO 3: Ahora es tarde, camarada.

BORIS: Buscaré el mejor modo de decírselo.

CONSEJERO 1: ¿No oyó que ahora es tarde? Vamos a cambiar nuestra táctica.

CONSEJERO 2: ¡Póngase cómodo!

CONSEJERO 3: No se inquiete. Nuestras sugerencias siempre buscan llegar a buen puerto.

BORIS: ¡Marina está llegando al límite del sufrimiento!

CONSEJERO 1: Sí, por supuesto. Pero, camarada Pasternak, ¡hay tanta gente que está pasando por lo mismo!

CONSEJERO 2: Póngase cómodo.

BORIS: Señores, ¡díganme claramente que es lo que me *sugieren* que haga ahora?

CONSEJERO 1: ¿Claramente? Le estamos hablando con la mayor claridad posible.

CONSEJERO 2: ¡Póngase cómodo!

CONSEJERO 3: A partir de ahora, camarada Boris, usted dejará de ver a la camarada Marina hasta que nosotros se lo digamos. *(Indicándole la salida.)* Ya puede volver a su casa. ¡Buenas noches, camarada!

Boris se dirige a la salida sin poder decir nada más.

CONSEJERO 1: Buenas noches y que descanse.

CONSEJERO 2: Póngase cómodo.

Boris se va.

5.- *En la misma época que la escena anterior. En la casa de Elabuga, Marina vieja acomoda ciertos comestibles en la alacena.*

MARINA: ¡Mur! *(Alza la voz.)* ¡Mur! *(Pausa.)* No sé para qué te llamo si sé que no vendrás. ¡Ay, hijo! ¡Qué mal nos está saliendo todo! *(Sintiendo en su mano el peso de un paquete de harina.)* Bueno..., tal vez no *todo*. He conseguido dos kilos de harina, uno de azúcar, cereales... ¡Ah! ¡Y estas cucharitas de plata increíblemente baratas! Tendré que guardarlas en un lugar seguro. *(Busca en los cajones hasta que se decide por uno y las guarda.)* Aquí estarán bien. Es el único tesoro que tenemos. Una larga vida y un pequeño tesoro. *(Va hacia su lugar de escribir, se sienta, toma papel y una pluma, hace algunas anotaciones, se detiene, se queda pensativa.)* Es en vano... Otra vez las imágenes acumulándose una sobre otra. Y el tiempo abriéndose como el mar... *(Pausa.)* Un baile de disfraces en Año Nuevo...

Se oscurece el sitio donde está Marina vieja. Por otro lugar aparece Marina joven -entre 20 y 30 años- elegantemente ataviada. Lleva abrigo de piel y usa un antifaz. Va por la calle mientras comienza a oírse, primero a lo lejos y luego acercándose, música muy alegre y bulliciosa, ruido de gente conversando, risas, exclamaciones. Se acerca a Marina joven un hombre con el rostro cubierto por una máscara; ella acepta su compañía. Otras mascaritas pasan a su lado arrojando papel picado y serpentinas, haciendo sonar pitos y matracas. El ocasional acompañante de Marina se detiene y la invita a bailar.

MARINA: ¿Bailar? ¿Aquí, en la calle? Ni siquiera te conozco.

AMANTE DESCONOCIDO: Soy tu amante desconocido, Marina.

MARINA: Por cierto no eres Serguei.

AMANTE DESCONOCIDO: ¿Serguei? Pero ¿es que acaso está vivo?
(*Corrigiéndose inmediatamente.*) Perdón, no quise decirlo así... ¿Es que todavía tienes algo que ver con él?

MARINA: Si se mantiene vivo, lo seguiré como un perro hasta el final de mi vida.

AMANTE DESCONOCIDO: Bien, Marina. Pero no por eso vas a renunciar al amor. No en la noche de Año Nuevo.

MARINA: Podría ser... Sería un regalo de la vida en medio de tanta muerte...

AMANTE DESCONOCIDO: Bailemos, entonces.

MARINA: Pero no aquí. Hace frío. Llévame al salón.

La música los envuelve mientras entran al salón. Marina se quita el abrigo y se la ve radiante. La fiesta está en su apogeo. Marina y su acompañante bailan entregados el uno al otro. Después, poco a poco las parejas se van retirando y el salón pierde sus contornos

reales. Marina y el amante terminan su danza mientras se ilumina en un rincón un diván tapizado en rojo en el que se encuentra Sofía Parnok con una jovencita distinta a la de la escena 4 de la jornada anterior. Acaban de hacer el amor y están despertando. Marina lo percibe enseguida y se aparta de su acompañante.

AMANTE DESCONOCIDO: ¡Marina!

Sofía Parnok advierte la presencia de Marina. La mira provocativamente.

SOFÍA PARNOK: Marina.

La jovencita, sorprendida y asustada, se refugia en Sofía.

MARINA: *(Sin poder contenerse pero sin gritar.)* Perra... ¡que el diablo te lleve!

SOFÍA PARNOK: Estás asustando a Liudmila.

AMANTE DESCONOCIDO: Vamos, Marina. Amas a demasiadas personas al mismo tiempo.

MARINA: Amo al amor que se entrega por igual.

SOFÍA PARNOK: ¡Mentira! Amas tus versos y hablas como un verso.

AMANTE DESCONOCIDO: *(A Marina.)* No la escuches. No tiene sentido. ¡El pasado está muerto, ya lo sabes!

MARINA: No puedo evitar que me lastime.

SOFÍA PARNOK: Lo siento, Marina. Yo nací para ser amazona.

AMANTE DESCONOCIDO: *(A Marina.)* Vamos.

El amante busca el abrigo de Marina y se lo pone sobre los hombros, la rodea con un brazo y la va llevando, suavemente, fuera del salón. Se oscurece el rincón donde quedan Sofía y Liudmila.

MARINA: Amo a las mujeres que no se apocan ante el combate, que saben empuñar la espada y la lanza. ¡Pero solo en el

cautiverio de una cuna encontré mi ordinaria y femenina felicidad!

AMANTE DESCONOCIDO: ¿Así lo sientes?

MARINA: Así lo escribí... pero... ¡hoy no importa! ¡Es noche de Año Nuevo y prometiste amarme!

Cuando salen a la calle encuentran a varios mendigos, hombres y mujeres, buscando sobras de comida en la basura, bebiendo de las botellas restos de alcohol. Riñen entre ellos para ver quién consigue la mejor pieza. Marina y su acompañante, temerosos, se apartan. Del grupo de mendigos avanza el Príncipe de los ahogados, ahora con el aspecto raído de un pobre diablo. Viene hacia Marina con la mano extendida esperando una limosna.

MARINA: ¡Príncipe! ¿Eres tú?

PRÍNCIPE: La nobleza también tiene sus tiempos malos, Marina.

Marina sufre calladamente y lo abraza. Luego le da su abrigo y se va con el amante desconocido.

6.- *La luz vuelve sobre Marina vieja. Ha sacado una botella de vodka de la alacena y ha estado bebiendo en un vaso pequeño. Examina sus papeles, los revuelve, lee algo apresuradamente, los vuelve a acomodar, los desacomoda inmediatamente. Hay una disconformidad interna que se traduce en estas conductas pero, a pesar de la bebida, aparenta estar sobria.*

MARINA: Ya escribí todo lo que tenía que escribir... Es cierto que todavía podría seguir escribiendo, pero bien puedo, también, no hacerlo. *(Bebe y saborea su trago.)* Para mí, todo fue luchar contra un “no” desde la infancia. Siempre hubo un

“no” que vencer para cuanto surgía espontáneamente de mí. Siempre aparecía una obligación más importante que aquello que mis sentimientos pedían libremente. No a las letras porque había que estudiar piano. No al diablo porque las niñas buenas sueñan con ángeles. No a mis lecturas porque había que leer las que los sacerdotes no prohibían. No a la intimidad porque nada debía ocultarse en la confesión. No a denunciar el hambre y la injusticia que mataron a mi hija Irina en un asilo del Estado porque la Revolución tenía que ser exaltada... *(Quebrándose.)* ¡Pequeña mía! ¿Fue castigo de Dios o del César? *(Bebe un trago.)* No a este amor, no a esta amistad, porque estaba dicho a quién amar y de quién ser amiga. Y cómo amar, también. Sin embargo, mi corazón terrestre y divino explotaba y explota en un enorme “sí” para todas esas cosas que incomodan a las leyes de los hombres. ¡Vergonzosas leyes en las que la indiferencia juzga a la pasión, la saciedad al hambre y la salud a la enfermedad! *(Bebe un trago más; sin duda la bebida la golpea por dentro pero no se exterioriza excesivamente.)* ¡Salud, muertos queridos! ¿Creen ustedes que tengo miedo? La muerte no es temible más que para el cuerpo, el alma no la concibe. El heroísmo del alma es vivir, el del cuerpo...

Marina se quiebra nuevamente; deja el vaso, se sienta. Va quedando a oscuras mientras la luz se desplaza a otro plano en donde se ve a Soniechka en una cama de hospital.

SONIECHKA: Marina... ¿Me perdonarás todo este tiempo de silencio?

Desde que me enteré que Irina había muerto de hambre en el asilo, su voz no hace más que perseguirme: “¡Gallidá,

Gallidá!”. ¿Cómo pude no volver a verte, Marina? Pasó ese verano y el otoño y el invierno... ¡y estamos ya en 1931! Mi gira por las provincias fue un éxito, tanto que conocí a un director y me casé con él. ¡Ese era el hombre al que debía seguir, como tú decías! ¡Tantas cartas intenté escribirte! Y finalmente, cobardemente, cuando el silencio me duele mucho, cuando necesito tomar un poco de aire, leo tus versos. Tus versos, que son tan hermosos como el hombre al que amo. *(Pausa.)* Ahora es verdad que no voy a vivir mucho tiempo más. Sufro unos terribles dolores de estómago. Ya no puedo comer. Me han visto muchos doctores, ¡hasta he seguido un tratamiento homeopático! Todo ha sido alivio pasajero. Esta misma noche, tal vez, desde mi cama de internada tendré un último pensamiento para ti. Ahora voy a dormir. *(Se acomoda y se duerme mientras la luz se desvanece.)*

MARINA: *(Desde su lugar y en la penumbra.)* ¡Soniechka! ¡Así fue? *Se ilumina otro plano y se ve a María Mein. Lleva puesta una esclavina de viaje de color beige. Está muy hinchada, desfigurada a causa de la tuberculosis. De vez en cuando se lleva un pañuelito a la boca y tose.*

MARINA: *(Sin moverse de su lugar.)* ¡Mamá!

MARÍA MEIN: También a mí me gusta Tarusa, hija. La terraza de madera de la dacha desde donde puedo ver los árboles.

MARINA: *(Siempre en su lugar, en la oscuridad.)* Mamá... ¡yo tenía catorce años!

MARÍA MEIN: Lo sé. Lo recuerdo perfectamente. Esas cosas no se olvidan nunca.

MARINA: Jamás volví a tocar el piano.

MARÍA MEIN: Por eso esa tarde, en la terraza, te dije, pensando en mi muerte, “solo lo lamento por la música y el sol”.

MARINA: Mamá...

MARÍA MEIN: ¡Fue hace tanto tiempo! Veamos de qué soy capaz todavía. *(Se da vuelta hacia un piano imaginario, masajea y ejercita sus manos, estira sus dedos y finalmente los siente posarse y correr sobre el teclado.)*

Brota del piano una melodía íntima y desgarradora mientras se va oscureciendo toda la escena.

7.- Con la escena completamente a oscuras, se escucha un diálogo entre Serguei Efron y un agente de la NKVD (Comisariado del Pueblo de Asuntos Extranjeros, la agencia del terror y el espionaje staliniano, sucesora de la GPU y antecesora de la KGB.). Muy débilmente, como fondo de la conversación, se oyen los ruidos de una estación de ferrocarril: el paso de los convoyes y de las grandes locomotoras, el rumor de la gente, la campana que anuncia las partidas, los gritos de “pasajeros al tren”.

AGENTE: Camarada, debo reiterarle expresamente que nuestro Comisariado es consciente de sus valiosos servicios y conoce cabalmente sus actividades a favor de la causa soviética. Su conversión al comunismo en Praga fue realmente bienvenida. ¡Qué decir de su colaboración en París! Tiene usted una foja intachable, Serguei Efron.

SERGUEI: Gracias, camarada.

AGENTE: Es por eso mismo que la NKVD está dispuesta a preservarlo de los riesgos que implica su permanencia en París.

SERGUEI: ¿Significa que...?

AGENTE: Que este es el momento más oportuno para volver a Rusia. La Sureté ya lo ha identificado como sospechoso de los asesinatos de Ignacio Reiss y de León Sedov. ¿Comprende usted nuestra urgencia por sacarlo de aquí?

SERGUEI: ¿Cuándo me voy?

AGENTE: Saldrá mañana en un tren para España. Nuestra gente lo recibirá y le dirá cómo sigue el viaje. Aquí tiene su billete. Déjeme ver..., mmm, sí, está todo en orden... y la fecha..., está bien, mmm... noviembre de 1937...

Los ruidos de la estación aumentan su volumen y ahora se distinguen nítidamente. Al iluminarse la escena se descubre el andén y un banco de hierro junto al cual está parado Serguei. Lleva una maleta negra. Se lo ve nervioso: consulta su reloj, se sienta, se vuelve a parar, mira hacia los costados. Entra Marina, apurada, agitada, con culpa por llegar tarde. Ahora su apariencia la ubica entre los 30 y los 40 años.

MARINA: ¡Serguei! ¡Creí que no llegaba!

SERGUEI: Como aquella vez, cuando viniste con Alia... y sin Irina...

MARINA: Esa vez veníamos a recibirte después de cinco años de no vernos. *(Subiendo la voz gradualmente.)* ¡Ahora, Alia ya regresó a Rusia, tú te estás yendo y yo quedo aquí sola con Mur, dando manotazos de ahogada para sobrevivir! ¿Hasta cuándo será todo esto, Serguei?

SERGUEI: No grites, Marina. ¡Yo también tendría derecho a gritar!

MARINA: *(Más alto, casi hasta descontrolarse.)* ¿Tú? ¿Derecho a qué?
¿Sabes quién estuvo anoche en la Sureté poniendo la cara por ti?

SERGUEI: ¡Marina! ¡No aquí! ¡Lo vas a echar todo a perder!

MARINA: *(Ya descontrolada.)* ¿A quién interrogaron bajo los cargos más injuriantes? *(Le da una bofetada con furia.)*

SERGUEI: *(Sujetándola y controlándola.)* Marina..., Marina..., los dos nos hemos dañado mucho, mi amor...

MARINA: ¡No te atrevas a llamarme así! ¡Por ti los emigrados nos dieron vuelta la cara! ¡Escritores que hubieran podido ayudarnos, mi propia hermana...!

SERGUEI: ¡Mi amor, sí! *(Quebrándose.)* ¡Eres lo único verdadero que tengo en mi vida! *(Pausa.)*

MARINA: *(Calmándose, reprimiendo el llanto como puede.)* ¿Sabes qué les contesté? *(Serguei la abraza de a poco.)* Primero les recité “Buen Muchacho”, en francés.

SERGUEI: ¿“Buen Muchacho”?

MARINA: Ese mismo...

SERGUEI: ¿En francés?

MARINA: Después, les dije que tus creencias más sinceras pueden ser traicionadas pero que mi propia fe en ti permanecerá imperturbable.

SERGUEI: Marina... *(Llora en silencio.)* ¡Qué estúpido soy! ¡Quisiera ir a traerte un cuarzo rojo como los corales!

MARINA: *(También liberando su llanto.)* ¡Y yo quisiera seguirte como un perro hasta la muerte!

SERGUEI: En Rusia cambiará nuestra vida.

MARINA: ¿Como cambió en Berlín? ¿Como cambió en Praga? ¿Como cambió en París?

SERGUEI: Marina, en un amor como el nuestro siempre hay..., hay..., tú lo dices mejor que yo...

MARINA: Siempre hay un poco de heroísmo y un poco de tristeza...

SERGUEI: (*Abrazándola y besándola.*) Te quiero.

MARINA: (*También abrazándolo y besándolo.*) Te quiero.

Permanecen un rato unidos hasta que se oye el pitido de la locomotora y el aviso repetido de la campana. Se separan. Serguei toma su maleta y sale corriendo hacia el tren. Marina se seca las lágrimas y se queda mirando hacia el lugar por donde se fue Serguei.

MARINA: Y ausencia y nostalgia, y encuentro y abandono.

Se oye el ruido del tren al partir.

8.- *En la casa de Elabuga. Marina ha quedado adormecida cuando, de pronto, se sienten golpes en la puerta. No tiene tiempo de ordenar sus papeles ni de guardar el vaso y la botella de vodka. Va hacia la puerta, abre y recibe al Consejero 3 a quien hace pasar.*

MARINA: (*Indicando al Consejero que tome asiento.*) No tengo muchas comodidades, pero...

CONSEJERO 3: Está bien. No se preocupe.

MARINA: (*Tomando la botella.*) Tampoco sé si puedo ofrecerle...

CONSEJERO 3: No, muchas gracias. Lo que tengo que decirle me tomará poco tiempo.

MARINA: Es sobre mi pedido, supongo. ¿Han terminado sus averiguaciones? ¿Qué resuelve el Consejo?

CONSEJERO 3: Marina Ivanovna..., para serle franco...

MARINA: Me lo imaginaba.

CONSEJERO 3: No le he dicho nada todavía. *(Pausa.)*

MARINA: Lo escucho.

CONSEJERO 3: Honestamente, hemos encontrado algunas razones muy valederas como para desconfiar de usted. Ciertas ambigüedades de su conducta, algunos desórdenes ideológicos y sexuales, una situación familiar algo anómala. Muchos consejeros aún tienen sospechas sobre cuáles serán los verdaderos motivos por los que solicita su traslado. En fin, comprenderá que es arriesgado acceder a sus pretensiones.

MARINA: ¿Pretensiones? ¡Ni que hubiera aspirado a ser la secretaria privada del camarada Stalin!

CONSEJERO 3: No me deja usted terminar.

MARINA: ¡Es que habla usted de un modo tan atravesado!

CONSEJERO 3: Quiero que se haga una idea de lo complicado que es resolver situaciones como la suya.

MARINA: Entonces, ya han tomado una resolución. ¿O no?

CONSEJERO 3: A eso iba.

MARINA: Creo que está empezando a sacarme de quicio, camarada.

CONSEJERO 3: ¿Ah, sí? ¿Qué ha sabido, por ejemplo, de su hermana Anastasia? ¿Puede contestarme? ¿Y de Alia, su hija? ¿De Serguei? ¿Conoce con exactitud el lugar donde trabaja Mur?

Marina acusa el golpe: su actitud es la de un animal acorralado que presiente el disparo fatal.

La luz descubre otro plano en el que está Boris Pasternak llamando a su amiga.

BORIS: ¡Marina, Marina!

Ella no puede oírlo. Sigue en su lugar escuchando al Consejero 3.

BORIS: ¡Tengo que llegar hasta ti ahora mismo!

Aparecen en ese plano los Consejeros 1 y 2 que interceptan a Boris tomándolo cada uno de un brazo.

CONSEJERO 1: ¿Adónde iba, camarada Boris?

CONSEJERO 2: ¿No querrá contravenir lo que le fue ordenado?

BORIS: (*Muy angustiado.*) Señores, tengo que llegar hasta Marina.

Por fin sé con precisión en qué lugares están detenidas su hermana y su hija.

CONSEJERO 1: Eso es lo que seguramente le estará informando nuestro camarada Consejero en este instante.

BORIS: (*Ahogándose de rabia e impotencia.*) ¿Le dirá también dónde y cuándo fue asesinado su marido?

CONSEJERO 2: El camarada Serguei Efron fue hallado culpable de espionaje y fusilado en consecuencia. Se trata de una ejecución legal, no de un asesinato.

BORIS: (*Gritando.*) ¿Se lo dirán? ¿Serán ustedes capaces de decirle la verdad? (*Ahogándose nuevamente.*) ¡Marina, Marina!

CONSEJEROS 1 y 2: (*Juntos.*) ¡Cumpla con lo dispuesto, camarada! (*Se lo llevan por la fuerza.*)

MARINA: (*Al Consejero 3.*) ¿Y Boris Pasternak?

CONSEJERO 3: Buen novelista... en proceso de reeducación.

MARINA: Discutimos hace poco, nuestra relación se resintió y no nos hemos vuelto a ver.

CONSEJERO 3: Ha sufrido una indisposición momentánea. Nada grave.

MARINA: ¿Qué puedo hacer? Quiero hablar con Boris.

CONSEJERO 3: Diga mejor qué *debo* hacer. Su amigo no la ayudó mucho y todavía queda una posibilidad para concretar su traslado a Chistopol.

MARINA: ¿Cuál es?

CONSEJERO 3: En la cantina de escritores se escuchan muchas cosas y se adivinan muchas más. Sería muy importante para el Consejo estar al tanto de las conversaciones de nuestros escritores. ¿Qué le parece? Nosotros olvidamos las objeciones en su contra, usted se muda a Chistopol y recibe noticias de sus familiares. A cambio, sólo una pequeñita ayuda. ¡Que el diablo me lleve, si no es nada del otro mundo!

MARINA: (*Conteniendo su indignación.*) ¿Conoce mi poema “Buen Muchacho”? (*El Consejero niega con la cabeza.*) Marussia es una joven aldeana que tiene un novio muy apuesto sobre cuya vida lo ignora todo. Un día le pregunta a su madre cómo hacer para descubrir el lugar donde vive su novio. La madre le responde: una de estas noches le atarás un hilo delgado a un botón de su chaleco y dejarás que, cuando él se vaya, se deshaga el ovillo. Luego seguirás la hebra y sabrás dónde vive. Así lo hizo Marussia y siguiendo la hebra casi invisible llegó espantada al cementerio al tiempo que su novio estaba royendo los huesos de un muerto. Ya descubierto, no tuvo más remedio que confesar: “soy un vampiro, Marussia.” “Mañana por la noche mataré a tu hermano a menos que tú me detengas. Para ello, me llamarás vampiro y harás sobre mí la señal de la Cruz”. Pero Marussia no hizo nada y el vampiro mató a su hermano. A la noche siguiente, le llegó el turno a su madre y Marussia tampoco lo detuvo. Finalmente,

el vampiro le avisó: “Esta noche beberé tu sangre a menos que tú me detengas; ya sabes cómo hacerlo”. Pero Marussia tampoco hizo nada y esa noche murió: su apuesto novio, el vampiro, bebió toda su sangre.

CONSEJERO 3: *(La mira sin entender, después lanza una risotada grosera.)* ¡Ja, ja! ¡Muy ingenioso! *(Se dirige hacia la puerta.)* Espero su respuesta, camarada. Con permiso... *(Abre la puerta y sale.)*

Marina suspira hondamente, va hacia el lugar donde está la botella de vodka y, tras vacilar un instante, descarga toda su rabia contenida arrojándola contra la puerta por donde acaba de salir el Consejero. Enseguida cae de rodillas y llora amargamente.

9.- *La escena se transforma, se inunda de un clima mágico. Entra Marina joven, en su apariencia de 30 a 40 años. Va hacia Marina vieja y trata de consolarla. Marina vieja se incorpora y abraza a su imagen joven.*

MARINA VIEJA: *(Impulsiva.)* La sogá...

MARINA JOVEN: *(Extrañada.)* ¿Qué?

MARINA VIEJA: *(Buscando.)* La sogá que trajo Boris para asegurar el baúl...

MARINA JOVEN: ¿Es por tu mudanza?

MARINA VIEJA: *(La encuentra.)* ¡Aquí está, por fin!

MARINA JOVEN: *(Comprendiendo repentinamente.)* ¡Marina!

MARINA VIEJA: ¡Vete, Marina! ¡Despréndete de mí! Tú serás inmortal.

MARINA JOVEN: ¿Y tú?

MARINA VIEJA: El heroísmo del cuerpo es morir. *(Se pasa la soga por detrás de la nuca y sujeta por delante los extremos con sus manos sin llegar a cerrarla; así se va retirando, entrando en las sombras hacia el foro.)*

Una tenue neblina invade la escena. Se oye el movimiento adagio de un concierto de piano. Marina joven se desnuda y avanza hacia el centro como si estuviera nuevamente en el río Oka. Hacia ella viene el Príncipe de los Ahogados en su mayor esplendor. Se contemplan frente a frente. Después, el Príncipe la toma en brazos y va desapareciendo con ella siguiendo la cadencia de la música.

PRÍNCIPE: Ahora sí, Marina. Ahora me casaré contigo, ¡que el diablo me lleve!

Salen. La escena se va oscureciendo. Por distintos laterales entran el Coro de ahogados y las Cirilinas. Recitan sus parlamentos primero en forma alternada hasta que, finalmente, se funden.

CORO DE AHOGADOS: Gira, cae, parte, hiende. ¿Amazona? ¿Bailarina? Un demonio la domina. Brazos rígidos, frente a flote: ¡Ha concluido! Ni un grito. Ni una palabra. Ni un sonido.

CIRILINAS: ¡Quédate a vivir con nosotras! ¡Serás nuestra hija! ¡Cantarás nuestras canciones! ¡Serás nuestra Masha para siempre!

TELÓN

ESTUDIO CRÍTICO

Cronología de José “Chino” Bastidas

Nacido en Chile, se radicó en Argentina, Neuquén, en la década del `80. Director fundador del taller de teatro popular Tren Ten, del Barrio San Lorenzo, de Neuquén Capital.

A continuación se detalla su actividad teatral:

- 1987** - *Los ilegales*. La primera producción dramática y puesta en escena del taller de teatro popular Tren Ten, estrenada en la capilla Nuestra Sra. de la Paz del barrio San Lorenzo Sur.
- 1988** - Tren Ten estrena *Requiem para un desesperado* en la plazoleta del barrio Cordón Colón de Neuquén Capital.
- 1989** - En la Escuela Primaria N° 193 del barrio San Lorenzo Norte, estrena *Ritos y caretas*.
- 1990** - La sala Alicia Pifarré, ubicada en la calle Juan B. Justo de Neuquén capital, recibe al grupo con su estreno de *Víctor hermano*, un recorrido por la vida y obra de Víctor Jara.
- 1991** - De vuelta en la capilla Ntra. Sra. de la Paz, Tren Ten estrena *Quehaceres domésticos*, en homenaje al día de las empleadas domésticas.

Al finalizar el año en el salón Obrador de San Lorenzo Norte, estrena *Los cuenteros se divierten*. Posteriormente el grupo viaja a Buenos Aires representando a la provincia en el Primer Encuentro de Teatro Popular Callejero organizado por el grupo Catalinas Sur del barrio de La Boca.

- 1992** - Estrena *Autómatas*, con la que participa del Encuentro Provincial de Teatro en Neuquén capital y actúa también en

el Cine Teatro Municipal de Zapala, en el interior de la provincia.

- 1995** - *Remedando la calle* es el nuevo espectáculo del grupo. Estrenada a los pies del monumento a Evita, en la plazoleta de los Artesanos, de la Avenida Argentina de la ciudad del Neuquén.
- 1996** - *Historia de San Lorenzo, nuestro barrio* es una obra teatral escrita y puesta en escena en el marco del proyecto nacional dirigido por el actor “Lito” Cruz: *Las Ciudades cuentan sus historias, mitos y leyendas*. Resultante de la recopilación histórica realizada por Bastidas, la obra cuenta los inicios y desarrollo social-comunitario del barrio San Lorenzo.
- 1997** - En el marco del proyecto antes mencionado, estrena *Quiñilhue: Flor de amor*.
- 1998** - En estrecha relación con la Coordinadora de Organizaciones Mapuches del Neuquén, pone en escena *Kajfvkura: El valor de una historia inconclusa*. Y al año siguiente, el escenario del Trabun '99, en la localidad de San Martín de los Andes, abre sus espectáculos con la representación de esta obra.
- 1999** - Sosteniendo su participación en el proyecto del Instituto Nacional del Teatro aún dirigido por “Lito” Cruz, y con la propuesta de contar algo relativo a la era venidera, TrenTen pone en escena *Pack a Marte*.
- 2003** - La Unidad Terapéutica Génesis propone a TrenTen coordinar, para los internos, un taller de teatro que pueda mostrar a la sociedad neuquina la problemática que atañe a un número importante de jóvenes drogo-dependientes. De tal experiencia nace *La pantalla gris*, que obtuvo una Mención

Especial a la Temática en el Selectivo Provincial de Teatro de ese año.

2004 - *Obra gruesa o La vida, pasión y muerte de un albañil*, es representada en el marco del Encuentro Interprovincial de Teatro Comunitario en el salón El Sol, un espacio de 200 mts., diseñado y construido por TrenTen.

2006 - *Reciclados punto com* pone a TrenTen en un mundo en constante evolución. El estreno es llevado adelante en el cine teatro municipal de Zapala, en el marco del Encuentro Provincial de Teatro.

Es también el año de *Con-secuencias*, una historia representada en la sala Hugo del Carril, de la ciudad de Cinco Saltos, Neuquén, por el grupo Escena Cinco de esa localidad.

2007 - Nace *Aguante Painepe*, que se estrena en la sala Ámbito Histrión de Neuquén Capital en el marco del Selectivo Provincial de Teatro. En ese evento, José Bastidas obtiene una Mención Especial a la Calidad Expresiva. La obra también resulta una de las ganadoras del concurso de la Dirección de Cultura Provincial, Soñando en Cine, siendo además seleccionada para representar a la provincia en el Primer Encuentro de Arte Contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo en la ciudad de Mar del Plata. Posteriormente es seleccionada para representar al teatro comunitario de la provincia en el XXIV Festival Internacional de Teatro Comunitario, ENTEPOLA, en Santiago de Chile.

2009 - Una versión radial de *Aguante Painepe* fue estrenada en *Voces en escena*, programa producido por el Grupo de Teatro

Theatron de la Fac. de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue, en radio Universidad-Calf¹.

José Bastidas fue invitado a las
I Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia argentina:
Neuquén (2009).

Una ponencia sobre su obra fue publicada en las *Actas*
correspondientes (2010: 96-105), también en versión *on line*:

<http://vocesenescena.blogspot.com/>

¹ El elenco estuvo integrado por Antonio Pérez, Belén Cervantes, Florencia Dicaro, Francisca Laino, Horacio Bascuñán, Mailén Baldo, Mariana Elder y Mirta Sangregorio. Asistencia técnica y artística: Diego Castro y Mirta Sangregorio. Música original de apertura y cierre: *Pehuenia* de Carlos Bello. Locución artística: Miguel Bascuñán. Adaptación y dirección general de Margarita Garrido. Se incluyeron los fragmentos musicales de *Despierta* de San Lorenzo City. Puede escucharse en <http://vocesenescenablogspot.com/>

Esta versión radial fue editada en CD en *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. "Las fronteras"*, UNCo, Educo, 2009. ISBN 978-987-604-171-3, en el marco del proyecto de extensión de la Fac. de Humanidades de la UNCo, sobre las *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI*.

KAJFVKURA

O

LA REPOSICIÓN DE UNA VOZ QUE FALTABA

Sebastián Alegre

En una primera aproximación a la obra de Bastidas, escrita en 1998, *Kajfvkura: El valor de una historia inconclusa*, puede advertirse que el autor le otorga una singular atención a lo inconcluso como manera primordial de entender la historia, no solo como simple acontecer en el tiempo, sino como categoría en la que convergen planos ideológicos, políticos y culturales. Trataré de analizar de manera un tanto escueta las formas de lo inconcluso -y lo que ellas instalan- a partir de los procedimientos empleados por el autor de *Kajfvkura* (*sic*).

Veamos, en primer término, la segunda parte del título de la obra: *El valor de una historia inconclusa*. En ello puede advertirse la presencia de algo no terminado. Si centramos la atención en el protagonista de la obra -el que da la primera parte del título- debemos preguntarnos si es la historia de *Kajfvkura* la que está inconclusa. Para responder a esta pregunta es necesario ver la estructura argumental de la obra y ver las nociones de tiempo y espacio que propone Bastidas: en la tercera escena del primer cuadro se sitúa la infancia del protagonista. En la escena siguiente, el niño va a vivir la ceremonia del *Lakutun*.

Las escenas cuarta y quinta de este primer cuadro están inscritas en un tiempo oracular: es el tiempo del sueño de la *Maci* (*sic*), que adelanta la acción del exterminio por parte de los conquistadores españoles, que puede verificarse en la primera escena

del segundo cuadro. En este segundo cuadro nos encontramos con el *Kajfvkura* guerrero, dispuesto a vengar la matanza.

Hasta aquí, la acción transcurre en el espacio habitado por el pueblo *Mapuce*. En el cuadro siguiente irrumpe el espacio del *winka*. Es importante notar que los espacios propuestos por el autor no remiten solamente a la noción de espacio físico. La representación de estos dos espacios no se soluciona con el sencillo trámite de cambio de decorado, indicado en la acotación escénica. Se trata de una escritura didascálica que opone valores culturales irreconciliables. Ello, sin duda, refuerza la tensión dramática. A la piedra azul -símbolo de la fuerza del pueblo *Mapuce*- y la ubicación en semicírculo de las asambleas -símbolo de una forma democrática de construcción de poder- se contraponen la gran cruz de la iglesia del cura -que es a su vez la forma de la espada- y el púlpito -símbolo de una forma de ejercicio de poder vertical.

En el cuadro séptimo, vemos al héroe erguido sobre el cuerpo inerte del General Rocha. En el monólogo de *Kajfvkura*, en la siguiente escena, encontramos una referencia directa al tiempo lineal: “Llevamos más de cincuenta años resistiendo al *wigka (sic)*, con mucho valor y coraje, luchando por nuestro derecho a la vida, por nuestro derecho a crecer junto al brote del pehuén”.

Podría ser este el momento final de una obra que presenta la vida -si bien parcelada- de un personaje desde su temprana infancia hasta su consagración como guerrero y líder de su pueblo; podría ser esta la conclusión de una serie de acciones que comienzan con la llamada Conquista del Desierto, ubicable a mediados del siglo antepasado y promovida por empresarios de variado origen, desde los capitales ingleses hasta la oligarquía nacional, llevada a cabo

por sicarios estatales y paraestatales, con la complicidad de curas y burócratas. Ello contiene un marcado efecto de verosimilitud -una historia lineal- y un fin justo: el bien vence al mal.

Sin embargo, Bastidas resuelve la acción en tensión. A la presentación de los dos espacios contradictorios que vimos anteriormente, notamos ahora la tensión del tiempo que habilita la reflexión en torno a la historia, ya no como suma de acontecimientos de una vida en particular, sino como construcción cultural llena de contradicciones y desavenencias. Así, en la escena final de la obra, Quiroga, uno de los personajes que formaba parte del espacio de los *winkas* -junto con el General Rocha, Mr. Gordon y el cura- se deja ver en el espacio de una ciudad moderna hablando por su teléfono celular, a la vez que aparece una manifestación de mapuches que piden por sus derechos vulnerados. Vemos en esto uno de los mecanismos predilectos de la parodia: la presentación de personajes que constituyen una suerte de prototipo. Así, cuando leemos “el cura”, leemos la iglesia como cómplice; cuando leemos Mr. Gordon, leemos el capital de la corona británica, ávido en consolidar un modelo de coloniaje económico.

Al continuum de la historia Bastidas le imprime la violencia del quiebre y lo lleva a cabo como política de extrañamiento, denunciando que la historia es una construcción inconclusa y llena de fisuras. A la historia como verdad eficiente, conclusa, como hecho irrefutable, la obra opone la posibilidad del relato que habita en el quiebre: a la historia como cosa, se opone la noción de la historia como discurso construido, una posibilidad de reparación. ¿Por qué decir que la historia es relato? Decimos esto de la historia porque es la única manera posible de discutirla, porque a la historia

lineal, oficial y conclusa -la historia que está en los nombres de calles y en el bronce- no le cabe la posibilidad de la discusión: se trata de una forma de historia que, como el bronce de que está hecha, solo conoce la ley del brillo y el óxido.

En cambio, la historia hecha de palabra que -me atrevo a decirlo- es la historia construida por Bastidas conoce otras leyes: las leyes de la discusión, del decir “el bronce miente”. La historia que construye Bastidas -a ver si nos entendemos- hace con la historia oficial, conclusa e impuesta lo que las palomas con sus grafitis hacen en el bronce de los “héroes de la Patria”. Es que todo discurso que se opone a la linealidad de lo impuesto a sangre y fuego habita en el quiebre y hace del bronce una farsa, hace que la historia pueda reconocerse a partir de una parodia de sí misma: el antagonista de Kajfvkura es el General Jaime Argentino Rocha. Este nombre es un nombre paródico. Cuando leemos el primer nombre de este personaje, nos reímos y decimos: Julio. Repito: la prueba irrefutable de que la historia es una construcción hecha de relatos está en que es reconocible a partir de una farsa de ella misma. De eso me percaté leyendo un grafiti que decía “ES PREFERIBLE UN MAYO FRANCÉS QUE UN JULIO ARGENTINO”. Entre el apellido del héroe de la Conquista del Desierto -y digo héroe porque seguro ha de serlo, si hasta una ciudad lleva su nombre- y el personaje de Bastidas hay solo una consonante, la “hache”, esa es otra prueba a favor de la historia como relato. Hay en esa hache, en esa consonante casi paria en nuestra lengua, que en ocasiones hasta es muda la pobre, una posibilidad de construir más historia que la que construyen las toneladas del bronce de nuestros monumentos.

La historia oficial está hecha no solo de bronce y mármol (y de la sangre que ha derramado y pretende permanentemente escamotear), está constituida por el *ethos* del triunfo: los héroes de la historia siempre vencieron, he allí su mérito al bronce; se les componen himnos que exaltan su vida, obra y -por sobre todas las cosas- su carácter de vencedores. Los héroes de la historia son aquellos que han vencido, que se han impuesto; no se cuestionan, porque el triunfo, en la lógica de una historia de mármol y bronce, que es además una historia de sangre y plomo -y alambre- es cuestionable.

En la obra de Bastidas hay una imagen asociable a este modelo tradicional de héroe: *Kajfvkura* de pie frente al cuerpo inerte de su oponente; aquí el protagonista es vencedor... Pero el valor de la historia -al menos del modelo histórico de Bastidas- es lo inconcluso. En esta lógica hay en la obra una discusión en torno al *ethos* fundante de lo heroico en la tradición histórica: si aquellos a quienes la historia ha mostrado como los vencidos han sometido alguna vez a sus vencedores, quiere decir entonces que el carácter heroico de estos últimos no es completo: el triunfo y la derrota no están hechos de mármol sino de contingencia. Es mucho más completo el *ethos* heroico de *Kajfvkura*: al matar a Rocha no solo ha matado a un hombre, ha matado a un héroe; al ser el héroe la piedra fundante de la lógica triunfalista de la historia tradicional, ha matado la historia.

La obra de Bastidas es sin dudas un taller donde se moldea la historia, o mejor que historia, otra historia, ni verdadera ni falsa: otra. Tan sincera es la construcción de esa historia hecha de palabras que no tiene siquiera la pretensión de la completud. La presenta desde el título como el valor de lo inconcluso. Porque si un

valor tiene lo inconcluso es el valor de poder seguir construyendo. Hay, sin embargo, en Bastidas algo que opera sobre la pretensión de clausura del modelo histórico tradicional. He aquí el valor de lo inconcluso, que surge como nueva forma de construir la historia. Lo inconcluso es en esta obra una forma de lo inclusivo. La historia es relato. El relato es la convergencia de voces que no tienen justificación en el paradigma de la historia oficial, pues para que ese paradigma funcione, es decir, para que pueda constituirse como un modelo de historia concluida debe imperar una sola voz. A los silenciados de este modelo de historia se los ha matado dos veces: a fuego y sangre primero y a fuerza del silencio luego.

La obra es en este sentido un espacio de encuentro con eso otro que ha sido acallado. Eso acallado irrumpe no desde una interpretación de la voz hecha por la cultura que lo ha sometido, sino que habla con su propia voz. En el poema con el que comienza la obra está la lengua madre de los acallados: a quienes la historia ha matado primero con el fuego y luego con el silencio, Bastidas los ha restituido primero con su propia voz y luego con el cuerpo, con el gesto teatral: nos enfrenta como lectores-espectadores no solo a una voz sino a otra voz, muy distinta de la nuestra: ya no es Bastidas quien tiene que escribir en nuestra lengua para escuchar a *Kajfvkura*, sino que somos nosotros quienes tenemos que escucharlo con su voz propia. Este diálogo de la interculturalidad es lo que en Bastidas constituye una operación socio-dramática, que ve más allá de lo político y que excede lo teatral. Es un modelo que busca construir a partir de lo inconcluso. Porque la denuncia de lo inconcluso es la denuncia de lo que falta. Y lo que falta es justamente la voz.

KAJFVKURA

El valor de una historia inconclusa

Obra de José “Chino” Bastidas (1998)

PERSONAJES

VOZ EN OFF	GRUPO DE SOLDADOS
<i>WE KUYEH</i>	<i>KAJFVKURA ADULTO</i>
<i>AILIN</i>	MACHI 2
NIÑOS <i>MAPUCES</i> -Mapuches-	MUJER <i>MAPUCE</i>
<i>KAJFVKURA NIÑO</i>	CURA
<i>MAPUCE 1</i>	GRAL. JAIME ARGENTINO ROCHA
<i>LOGKO</i> -Lonco	GUERREROS <i>MAPUCES</i>
ABUELA	MISTER GORDON
PADRE DE <i>KAJFUKURA</i>	CRIOLLO QUIROGA
MADRE DE <i>KAJFVKURA</i>	SOLDADO ESPÍA
MACHI 1	GUERRERO <i>MAPUCE</i>
ANIMA	FELIGRESES
<i>WERKEN 1</i>	<i>LOGKO 1</i>
<i>WERKEN 2</i>	<i>LOGKO 2</i>
<i>WERKEN 3</i>	<i>LOGKO 3</i>
GRUPO <i>MAPUCE</i>	ANCIANO <i>MAPUCE</i> QUE GRITA
OTRO SOLDADO	SIRVIENTA

PRIMER ACTO

Escenario a la italiana, ambiente de bosque, a un costado del escenario un toldo mapuce, fuera de él, enseres domésticos y un telar. En off, se comienzan a oír en lengua mapuce -mapudungun- los versos de un poema:

VOZ EN OFF:

<i>NVLAN ÑI GE</i>	Abrí pronto los ojos,
<i>PEAM MAÑKE ÑI ÑOCI KA MVPVN</i>	para ver el suave volar del Cóndor,
<i>COYKE ÑI MATUKEL LEF</i>	el ágil trote del Choique.
<i>POÑWI NEYETUN</i>	Respiré profundo...,
<i>NVMUTUAM KVME BAWEH (KVME FVTA</i>	para oler la fragancia de la
<i>NVME ÑI PILUN</i>	yerba buena.
<i>AJKVTUAM KVRVE ÑI QVBKANTUM</i>	Abrí grandes mis orejas,
<i>MVNA EJALKAWI QVL KANTUM</i>	para oír la música del viento,
<i>TATI WILKI</i>	y el dulce canto del zorzal.
<i>ÑI HAMUH MATVKEL MVPVY</i>	Mis pies volaron raudos
<i>INALEF ANTV</i>	persiguiendo al Sol.
<i>WELU FEY MVLEWEKAY MVTEN</i>	Pero él seguía ahí
<i>AYIMMANEYFVÑ</i>	acariciando mis sentidos,
<i>AFKAZI NEYKAENIEFW ÑI RAKIZUAM</i>	pintando de luz y color
<i>MEW</i>	todo alrededor
<i>WIRIN KOJOÑ KAPELON</i>	¡De pronto...! el ruido del trueno
<i>KOM WAJ MICAY LULUNWENU</i>	me avisó que las nubes
<i>KVMELENEW KA MVLEN XOMV</i>	también existen,
<i>MVLEWEKELAY ÑI KOJOÑ....</i>	y que es frágil su color.
<i>FEMGCI....FEY TA CI FANEN KURA</i>	Entonces la pesada piedra
<i>KISU GVNEMUWI</i>	obedeciendo al designio
<i>ÑOM AWKA, KA BA LOF</i>	propio de bestias sometidas
<i>AMULEY ÑI PACVQ</i>	y de unas aldeas muertas;

ESCENA 1

Pasado unos segundos desde el toldo emerge una mujer mapuce con su hijo a cuestas, sentándose frente al telar comienza a tejer. Desde el lateral opuesto, otra mujer mapuce avanza cargando un atado de leños, los deposita en el fogón ubicado en el centro escénico, para luego disponerse a preparar la mateada e invitar a su vecina. Fin recitado.

AILIN: *(Cebando mate, saluda.) Mari mari, lamgen.*

WE KUYEH: *(Trabajando en el telar. Mari mari, ñaña.)* ¿Encontraste buena leña, Ailín?

AILIN: Sí, pero aún está muy húmeda, ha llovido mucho. ¿Y vos qué estás haciendo?

WE KUYEH: Tengo que terminar esta manta..., ha crecido la familia.

AILIN: ¡Oh, sí! Tu hijo es muy hermoso.

WE KUYEH: Además quiero terminar rápido, antes que comience el *Lakutun*.

AILIN: ¡Tenés razón, hoy le entregan el nombre a tu hijo mayor, *Kajfvkura!*

WE KUYEH: Sí, estoy muy feliz...Bueno ya terminé ¿qué te parece? *Lo retira del telar para mostrárselo.*

AILIN: ¡Te quedó hermoso!

ESCENA 2

En ese momento desde todos lados ingresan niños mapuches jugando al palín. Las mujeres observan al cabo de unos segundos.

WE KUYEH: *(Dirigiéndose a uno de los niños.) ¡Kajfvkura, vení!*

KAJFVKURA: *(Corriendo hacia la mujer que lo llama.) ¡May ñuke!*

WE KUYEH: Hoy se hará el *Lakutum*. Te tenés que preparar. ¡Andá adentro!

KAJFVKURA: Sí, madre.

Ingresa al toldo en compañía de su madre, al momento desde los laterales comienzan a entrar hombres y mujeres mapuches, a los que también se suma Ailín. Forman un círculo alrededor del fogón.

ESCENA 3

MAPUCE 1: *Mari, mari, peñi, mari, mari lamgen*. Nos hemos reunido para celebrar este *Lakutun*, en un momento muy importante de nuestra historia como pueblo. Por lo que le voy a dar la palabra a nuestro *Logko*.

LOGCO: *Mari, mari, pu, peñi, pu lamgen*. Los mapuches nos hemos desarrollado por miles de años en este territorio, conviviendo en armonía con todas las vidas existentes. Pero hace tiempo ha llegado gente extraña del otro lado de la mar, pretendiendo invadir nuestro territorio. Y para lograrlo han arrancado la vida a muchos de nuestros hermanos. Por lo que muchos de ellos han tenido que huir, dejando atrás lo más sagrado, su agua, su río, su árbol, su animal. ¡Pero sabemos que podrán cortar nuestras ramas, talar nuestro

tronco, pero que jamás podrán arrancar nuestra raíz! Estamos luchando para evitar tanta agonía. Los *Logkos* como yo, tenemos una gran responsabilidad, la de defender y guiar a nuestro pueblo. Nuestro *Lof*¹ tiene una gran fuerza, ¡nuestro origen está en esta piedra!

De dentro del morral extrae una piedra de color azul del tamaño de un puño, la que muestra a todos con gran energía.

¡Y esta piedra azul representa nuestra fuerza! Hoy, en un día tan importante para nosotros, hago lo mismo que hizo mi abuelo, cumplo con mi rol de entregar el conocimiento con esta piedra azul que nos ha guiado de generación en generación. Ya llegó mi tiempo de dejar de acompañarlos para partir a cumplir otro rol en la *Piji Mapu*. Dejo a mi hijo y a mi nuera la responsabilidad de educar a mi nieto *Kajfvkura* para que cumpla con su rol.

ABUELA: Como dijo mi *Af Kazi*, nosotros ya cumplimos nuestro rol. Y quiero que recuerden que cuando nos hayamos ido los guiaremos a través de los sueños.

PADRE DE KAJFVKURA: *Feley cacay*. Cumpliremos con nuestra responsabilidad. Tolo lo que ustedes nos han transmitido, nosotros lo entregaremos a nuestro hijo.

MAPUCHE 1: Sabemos la capacidad que tiene *Kajfvkura*, y lo formaremos para que cumpla su rol de la mejor manera.

ABUELO: *(Le entrega a Kajfvkura la Piedra Azul.)*

MAPUCES TODOS: *(Celebran haciendo afafán.) ¡Marici wew! ¡marici wew!*

¹ *Lof*: Comunidad (Nota del autor).

Continúa la celebración, compartiendo comidas y bebidas. Al término de esta y mientras todos duermen, la Maci² a través del sueño manifiesta gran inquietud, efectos sonoros de llantos de gritos y lamentos. De pronto la aparición de una figura fantasmal, avanza hacia la Maci diciendo...

ESCENA 4

ÁNIMA: *Mari, mari kuse papay! Iñce pvrakawjvn cazi Mapu mu kupan. Rvma weza zugu Muley. Nuestro waj Mapu está en peligro. Los Wigka³ quieren terminar con todos nosotros. Nos hablan con lindas palabras y muchas gentes están creyendo en sus mentiras, nuestro pensamiento se está debilitando. Deben hacer un Meli Wixan Mapu, un encuentro de las cuatro partes de la tierra, para fortalecer y ordenar nuestro pensamiento.*

El ánima se retira.

ESCENA 5

La escena comienza a aclarar anunciando el alba, la Maci prepara el mate mientras los demás integrantes de la comunidad forman un círculo alrededor de ella.

WE KUYEH: *¿Kume uma weymi Maci? ¿Cómo amaneció, Maci?*

ALLIN: *Sí, Maci, ¿Cómo amaneció?*

² Maci: Machi (*idem*).

³ Wigka: Huinca (*idem*).

MACI: Tuve un sueño anoche. En el sueño vi a miles y miles de *Wigcas* preparándose para venir a matarnos y quitarnos nuestras tierras. Vi mucho llanto, sangre y dolor. Los *Newen* me dijeron que es necesario convocar lo antes posible a nuestros hermanos de las cuatro partes de la tierra, a un *Meli Wizan Mapu*, para ordenar nuestros pensamientos. *(Todos aprueban lo dicho por la Maci.)*

KAJFVKURA: Ya escuchamos de boca de la *Maci*, el consejo de *Pu Newem*, así que debemos ir en busca de nuestros hermanos a las cuatro partes de la tierra para hacer el *Meli Wixan Mapu*. *Comienza a designar a cada uno de los werken, a medida que son nombrados van haciendo abandono de la escena. Orientados hacia los cuatro puntos cardinales. Kajfvkura y sus compañeros son los últimos en abandonar la escena en dirección al público. Apagón.*

ACTO SEGUNDO

ESCENA 1

GRUPO MAPUCE: *(Sentados en círculo escuchan las enseñanzas de la Maci. Una de las mujeres amamanta un bebé; mientras todo esto sucede desde los laterales y fondo del escenario, son sigilosamente observados por soldados armados. De pronto los espías se abalanzan violentamente sobre la comunidad mapuche.)*

GRUPO DE SOLDADOS: ¡Por la patriaaaa...al ataqueeee!!!
Tomándolos por sorpresa matan a la mayoría de los mapuches, y toman cautivos a los sobrevivientes, entre ellos a la Machi 2. Los

demás son maniatados y llevados cautivos en fila, mientras son azotados con vehemencia. Un brusco cambio en el ritmo de las luces y el sonido, torna apesadumbrado el desfile de prisioneros. Atrás y en escena quedan los muertos.

ESCENA 2

KAJFVKURA:

Pasados unos segundos, Kajfvkura y sus compañeros convocan la atención del público avanzando desde la entrada del teatro en dirección al escenario dónde se encuentran con la pavorosa escena, recorriendo los cuerpos caen de rodillas.

¡¡Nooo, malditos asesinos!!

De pronto de entre los caídos surge el débil llanto de un bebé, lo buscan ansiosos entre los cadáveres, lo encuentran entre los brazos de su madre moribunda. Kajfvkura lo alza, para luego pasárselo a su compañero y dirigirse a la mujer.

Peñi Lagmem ¿Quién fue?

MUJER MAPUCHE: *Fueron los soldados y se llevaron a la Maci.*

La mujer muestra a Kajfvkura una gorra de soldado que aferra con fuerzas entre sus manos, como prueba de lo dicho, luego cae muerta, Kajfvkura tomando la gorra la guarda en su morral.

KAJFVUKURA: *¡Debemos rescatar a nuestros hermanos! Ahora nos iremos hasta la comunidad Purriman, ahí dejaremos al bebé y conseguiremos más guerreros para ir por nuestros hermanos.*

GUERREROS MAPUCHES: *¡Feley! Kajfvkura!*

Apagón.

ACTO TERCERO

ESCENA 1

Una sencilla habitación de paredes blancas. Colgada en el fondo una gran cruz contra uno de los laterales un púlpito. Desde el fondo entra un cura acomodándose los hábitos y preparando todo para ofrecer la misa. Desde el otro extremo entra el general Rocha.

GRAL. JAIME ARGENTINO ROCHA: ¿Cómo anda, señor cura?

CURA: ¡General Rocha! ¿Cómo anda usted, qué lo trae por acá? ¡Qué gusto me da de verlo! Lo veo muy contento, cuénteme ¿qué le anda pasando?

GRAL. ROCHA: La verdad, padre, tengo que confesarle que gracias a vuestra bendición nuestra última incursión en contra de los salvajes ha sido todo un éxito.

CURA: ¡Cuánto me alegro, hijo! Pero no se olvide que no soy yo, sino que es el Señor quien les ilumina el camino.

GRAL. ROCHA: Amén, padre, amén. Espero seguir contando con la ayuda de Dios para exterminar a estos indios de una vez por todas.

CURA: ¿Y..., general? ¿Algún trofeo de caza esta vez?

GRAL. ROCHA: ¡Oh, sí! La verdad es que va a tener bastante trabajo con nuestra última adquisición, padre.

CURA: A ver, cuénteme ¿de qué se trata esta vez, general?

GRAL. ROCHA: Es una Machi...una bruja. Una india muy importante para los salvajes, seguramente vamos a poder negociarla muy bien padre.

CURA: Confío en poder ayudar, mi general.

GRAL. ROCHA: ¡Cómo no, padre! Hay que calmarle los ánimos, y en eso usted juega un papel fundamental, no olvide que la cruz y la biblia hacen milagros, padre.

CURA: En buena hora vino, general, ya está por comenzar la misa, traiga a la bruja, así la vamos acostumbrando a la civilización.

GRAL. ROCHA: Ya se la traigo padre. *(Hace abandono de la escena.)*

ESCENA 2

Comienzan a entrar los feligreses, ubicándose frente al púlpito.

CURA: Bienvenidos hermanos a la casa del Señor. Que el Señor esté con todos ustedes.

FELIGRESES: Y también contigo.

ESCENA 3

En ese momento irrumpen en escena el general y otro soldado, trayendo consigo y a viva fuerza a la Machi 2; la obligan a arrodillarse delante del cura y su cruz.

CURA: Hija mía, arrepíentete, no peques más. *(Con vehemencia.)*
¡Besad la cruz de Cristo!

MACHI 2: ¡Por nuestra libertad, *Marici weu!* *(Escupe la cruz con desprecio.)*

OTRO SOLDADO: ¡Perra maldita! *(Propinándole un fuerte golpe con la carabina la hace desmayar, al instante un fuerte grito atrae la atención de todos.)*

MAPUCE QUE GRITA: ¡*Kajfvkura!!!*

Seguidamente y con gran violencia irrumpen en escena guerreros mapuches que atacan y dan muerte al cura y a los feligreses, para luego rescatar a la Maci. Entre la confusión y después de matar a un guerrero indígena, el general Rocha se escabulle fuera del escenario en dirección al público.

ACTO CUARTO

ESCENA 1

Se realiza el Meli Wixan Mapu, Maci y comunidad sentados en círculo aguardan en silencio. Empiezan a entrar los Werkenes emisarios, anunciando las novedades y presentando a los Logkos venidos de los diferentes puntos de la tierra. El último en llegar es Kajfvkura, sus guerreros y la Machi 2.

ESCENA 2

KAJFVKURA: Mari, mari pu lamiem.

Él y sus compañeros se ubican en la ronda.

GRUPO MAPUCHE: Mari, mari, Kajfvkura!

KAJFVKURA: Denotando cansancio Vengo de la Puel Mapu. Acabamos de ver una cosa horrible; los Wigkas están matando cada vez más a nuestros hermanos. ¡Tenemos que hacer algo y pronto! Si no va ser muy difícil que los podamos detener.

WERKEN 1: La comunidad de Picikura fue totalmente arrasada. La Maci y algunos hermanos fueron llevados cautivos, y tuvimos que ir a rescatarlos.

LOGKO 1: *Kajfvkura* tiene razón ¡Esto no da para más! Debemos organizar la resistencia lo más pronto posible.

KAJFVKURA: Nosotros sabemos que el *Wigka* solo quiere arrebatarnos nuestro territorio. Y eso nos duele como si nos arrancaran un brazo, una pierna o un ojo. Si nos pasara eso no podríamos ser como antes. Por eso es necesario que mostremos al invasor que este es nuestro territorio. Donde nuestros antepasados descansan y donde cada fuerza cumple una función. El agua debe correr libre en nuestra tierra. Debe poder llegar desde la montaña pasando valles y llanuras hasta encontrarse con el mar. Dádonos la vida

Los reunidos aprueban con efusividad. ¡Marici we! Marici we!

KAJFVKURA: Escúchenme *Pu lamiem!* Hay un territorio muypreciado por los *Wigkas* por su gran valor estratégico; me refiero a *Carhue*, donde están las Salinas. De allí sacan la sal para salar las carnes que mandan al otro lado de la mar.

LOGKO 3: Tiene razón, sin esa sal ¡las carnes se le pudrirían!

KAJFVKURA: ¡Entonces debemos tomar esas tierras y desde ahí resistir la invasión del *Wigka* asesino!!!

GRUPO MAPUCHE: (*Responde con gran efusividad.*) ¡*Marici we!*
¡*Marici we!*

GUERRERO MAPUCHE: Entonces para cumplir esa misión debemos nombrar un *Toki*.

GRUPO MAPUCHE: (*Murmuran afirmando que debe ser Kajfvkura.*)

ESCENA 3

LOGKO 2: (*Poniéndose de pie, invita a Kajfvkura a ubicarse en el centro de la escena, siendo rodeado por los demás mapuches.*) Por todo esto *peñi* Kajfvkura es que le hacemos entrega del *toki* guerrero. (*Mientras este lo recibe.*) Te estamos dando toda una responsabilidad. Porque es así como nosotros nos ordenamos, juntos entre todos nos complementamos, cumpliendo cada uno nuestro rol. Y el de usted, *peñi*, es el de guiarnos y orientarnos en la lucha. Con esa Piedra Azul que a usted lo orienta, y con todo el conocimiento que guarda ese *Newen*, también va a ser el que orientará a nuestro pueblo.

KAJFKURA: Me han delegado una gran responsabilidad. Pero tengo la tranquilidad de saber que cuento con ustedes para llevarla adelante. Ha sido muy importante este *Meli wixan Mapu*, para entender la difícil situación en la que nos encontramos como pueblo. Por eso debemos estar dispuestos a dar la vida, por defender nuestro territorio.

LOGKO 1: Creo que por sobre todas las cosas que aquí se han hablado, lo más importante es no permitir que el *Wigka* avasalle y pisotee nuestra cultura.

GRUPO MAPUCHES. *Kom pu Mapuce!* ¡Vamos a las Salinas, vamos a *Carhue!* ¡*Marici we, marici we!*

Abandonan belicosamente la escena en dirección al público. Para luego ingresar al escenario por la parte posterior. Apagón.

ACTO QUINTO

ESCENA 1

Paisaje de montañas, Kajfvkura y sus guerreros cruzan el escenario, siendo sigilosamente observados por un soldado wigka.

GUERRERO MAPUCHE: *Kajfvkura ¿falta mucho para las Salinas?*

KAJFVKURA: *No, creo que debemos estar a un día de camino.*

Apagón.

ACTO SEXTO

ESCENA 1

Escena de salón. Con pinturas y decorados alusivos al Buenos Aires de 1850. Una mesa y tres sillas. El lugar está siendo acomodado por una sirvienta mapuche, al momento entra el criollo Quiroga.

SIRVIENTA: *Buen día, señor.*

QUIROGA: *(Refunfuñando.) ¡Mmmmm! ¡Apurate, que deben estar por venir!*

Toma asiento tras el escritorio.

SIRVIENTA: *Sí, mi señor.*

Acelera el ritmo de las acciones de limpieza.

QUIROGA: *(Desde la mesa, tras observarla fijamente.) ¡Menchi, acérquese!*

SIRVIENTA: *¿Mi señor...?*

Se va acercando.

QUIROGA: *(La empieza a acariciar con nerviosa avidez, de pronto tras bambalinas alguien golpea las manos.)* ¡Retírese!...
Hágalo pasar.

SIRVIENTA: *(Con marcada molestia parece no escuchar la orden.)*

QUIROGA: ¿Qué le pasa, Menchi, que está sorda? ¡Abra la puerta le dije!

SIRVIENTA: *(Cabizbaja se dirige a abrir.)*

ESCENA 2

QUIROGA: *(Poniéndose de pie.)* ¡Oh, era usted señor general! Buen día, pase por favor.

GRAL. ROCHA: Buen día Quiroga, ¿qué le pasa? Lo noto nervioso.

QUIROGA: Ah, sí, discutiendo con esta sirvienta, parece estar sorda.

GRAL ROCHA: Ja, ja, ja, Pero eso se mejora fácilmente, Quiroga, córtele las orejas y listo.

QUIROGA: General, usted sabe que yo no comparto esos métodos, tengo otros más efectivos. *(Guiño de complicidad.)*

GRAL. ROCHA: Je, je,... Bueno, Quiroga, pasemos a lo nuestro, ¿no llegó nadie más?

QUIROGA: Deben estar por venir.

MISTER GORDON: *(En el momento.)* Con permiso, señores ¡Buen día!

QUIROGA: ¡Adelante, Mister Gordon...! Lo estábamos esperando.
Tengo el gusto de presentarle al general Jaime Argentino Rocha.

M. GORDON: Es un placer conocerlo, general Rocha. He escuchado hablar muy bien de usted, general.

GRAL ROCHA: Es muy amable, señor comisionado.

QUIROGA: Bueno, señores, tomen asiento por favor. ¡Menchi, servidnos algo! ¿Ginebra, señores?

Asienten con la cabeza.

SIRVIENTA: *(Después de servir abandona la escena.)*

M. GORDON: Mister Quiroga, ¿Qué sucede que aún no nos ha remitido el pedido de carnes, cueros y lanas que en tiempo y forma le solicitáramos?

QUIROGA: Lo que sucede, míster Gordon, es que nos estamos quedando sin reservas. Nuestros proveedores han tenido problemas con los indios.

M: GORDON: ¡Quiroga, es necesario solucionar esos problemas a la brevedad! No podemos seguir esperando, cada vez necesitamos más carne, más lana y más alimentos. Ese fue nuestro trato, ¿o no se acuerda, Quiroga?!

QUIROGA. Sí, sí, está bien..., no me olvido, Gordon, sucede que los indios cada vez ofrecen más resistencia.

M. GORDON: ¡Ese es su problema, Quiroga, tiene que solucionarlo urgentemente! Si no me veré en la obligación de informar al gobierno de Inglaterra de esta situación. Y seguramente decidirán cortar con el suministro de armas municiones, uniformes y demás.

QUIROGA: Está bien, Gordon, pero no se olvide que esos recursos se los estamos retribuyendo muy bien con las tierras y el oro que les hemos ido quitando a los indios.

M. GORDON: ¡Quiroga, ese es otro tema! Mi deber es responder a las exigencias de mi país en lo que hace al suministro de recursos. Así que por favor no me dé más problemas, o me veré en la obligación de terminar con el contrato.

QUIROGA: ¡Nooooo!, está bien Míster Gordon, no se preocupe más, ya lo vamos a solucionar, justamente para hablar de eso se encuentra con nosotros el general Jaime Argentino Rocha.

GRAL. ROCHA: Los he estado escuchando muy atentamente y me he dado cuenta que la situación es muy grave, ¡gravísima! Lo que yo pienso es que debemos encerrar a los indios en el desierto, cortando todas sus comunicaciones, perseguirlos sin dar tregua ni cuartel hasta exterminarlos, rendirlos u obligarlos a buscar refugio al sur de Río Negro, y entonces establecer ahí la frontera.

QUIROGA. *(Entusiasmado.)* ¿Vio, vio, míster Gordon? ¡La solución ya está! Es como dice mi general, hay que acorralar a los indios. ¡Y para eso nuestro general Rocha, téngalo por seguro, es garantía de victoria! Así que no se preocupe más y váyase tranquilo.

M. GORDON: Más vale señores que así sea, miren que no tengo más tiempo, hasta luego.

Apagón.

ESCENA 3

SOLDADO ESPÍA: *(Irrumpe estrepitosamente en la reunión, chocándose con Gordon, quien en ese momento se retiraba.)*
¡¡Mi general, mi general, son muchos, son miles, son millones!!!

M. GORDON: *(Recuperándose de la caída, y manifestando mucho temor.)* ¿Qué? ¿Dónde están? *(Intenta desesperadamente refugiarse bajo de la mesa.)*

G. ROCHA: ¿Qué pasa, soldado? ¡Cuénteme rápido qué está pasando!

SOLDADO ESPIA: (*Exaltado.*) ¡Los vi venir, mi general, es el toqui *Kajfvkura* y vienen para las Salinas! (*Todos al unísono, demostrando mucho temor.*) ¡¿A *Carhue*?! ¡¿A las Salinas?!

GRAL. ROCHA: ¡Debemos organizar de inmediato el ataque! ¡Y rechazarlos! No debemos dejar que lleguen a *Carhue* y tomen las Salinas. ¡Vamos, soldado!

Apagón.

ACTO SÉPTIMO

ESCENA 1

Ambiente de bardas, el piso blanco de sal. Kajfvkura y sus guerreros instalan el Rewe, dando inicio a la ceremonia del Purrún. Un guerrero vigila desde un plano elevado en relación al nivel del público.

KAJFVKURA: (*Al finalizar la ceremonia.*) Mientras podamos permanecer en este lugar, ¡estaremos seguros de poder controlar las ansias usurpadoras del *Wigca asesino*!

GUERREROS MAPUCHES: ¡*Marci we, marici we!*

Desde el público en dirección al escenario, avanza un grupo de soldados, el vigía mapuche, al descubrir su presencia, corre a avisar a Kajfvkura.

ESCENA 2

VIGÍA MAPUCHE: *(En el escenario.) ¡Kajfvkura, vienen los Wigcas, ya están muy cerca!*

KAJFVKURA: *(En silencio y con ademanes ordena desocupar el lugar para luego ubicar en él muñecos que aparentan ser mapuches reunidos alrededor del fogón. Luego de esto, ordena a su gente abrirse en abanico, desapareciendo tras bambalinas.)*

OTRO SOLDADO: *(Los soldados avanzan en línea recta hacia los muñecos, procurando caerles de sorpresa.) ¡Soldados, al ataque!!!*

Presos del engaño se abalanzan sobre los muñecos. Al momento son rodeados y muertos por los mapuches, el último en caer es el general Rocha, debatiéndose en una lucha cuerpo a cuerpo con Kajfvkura.

KAJFVUKURA: *(Erguido sobre el cuerpo inerte de Rocha.) ¡Por la sangre de mis antepasados!!*

GRUPO MAPUCHE: *(Rodeando a Kajfvkura.) ¡Marici we! ¡Marici we!*

KAJFVKURA: *¡¡Por la sangre de los niños degollados!!*

GRUPO MAPUCHE: *¡¡Marici we!!*

KAJFVKURA: *¡¡Por la sangre de nuestro pueblo avasallado!*

GRUPO MAPUCHE: *¡¡Marici we!!*

Apagón.

ESCENA 3

Ambiente de bosques, Kajfvkura en el centro y visiblemente anciano es rodeado por su comunidad.

KAJFVKURA: *Pu peñi, pu lamieim.* Llevamos más de 50 años resistiendo al *Wigca* con mucho valor y coraje, luchando por nuestro derecho a la vida, por nuestro derecho a crecer junto al brote del *Pehuen*. Ahora compartimos nuestro territorio con mucha gente no mapuche, que no es responsable de los crímenes cometidos en contra de nuestro pueblo. Tenemos que aprender a convivir con ellos, respetándonos mutuamente. Pero nunca debemos perder nuestra identidad, nunca nos olvidemos que somos un pueblo vivo. El pueblo *mapuce*. Yo pronto me iré a la *Pvji Mapu*, y desde allí los acompañaré a través del *Pewma*, y así mantendremos fortalecido nuestro *Rakizuam*, nuestro *kimvm*, para poder seguir desarrollándonos en armonía con el *Waj Mapu*, como siempre ha sido. Es necesario seguir luchando para lograrlo. Pero ahora son ustedes los que tienen que continuar.

GRUPO MAPUCHES: *¡Marici we! Marici we!!*

Apagón.

ACTO OCTAVO

ESCENA 1

Mientras permanece el apagón se empiezan a oír ruidos y vocablos propios de una febril actividad ciudadana, al momento la escena es iluminada de forma intermitente con luces de variados colores e intensidad. El centro escénico es iluminado por una especie de carrito panchero, adornado con textos publicitarios como “Al rico Crudo”, “Ofertas de Fin de Siglo”. A La altura del techo del carrito, un cartel donde se lee “Quiroga Transa-c-ciones⁴ S. R. L.” muy detrás del carro, el criollo Quiroga habla a través de un celular.

QUIROGA: ¡Hola, hola! ¿Con España? Sí, sí, hablo desde Neuquén, Argentina ¿Cuánto? \$ 8.000... sí, cómo no, ¡vendido, vendido! *En ese preciso instante, la escena es invadida por Mapuches que, movilizándose, portan pancartas donde se leen consignas como “El pueblo Mapuche vive, la lucha sigue y sigue”, “Tierra, Cultura”, “Tierra y Libertad”, etc.*

QUIROGA: *(Buscando la complicidad del público, reacciona con gestos de desagrado. Viéndose cada vez más acosado por los movilizantes huye tras bambalinas.)*

Apagón.

FIN

⁴ Así en el original.

ESTUDIO CRÍTICO

Cronología de Alicia Figueira de Murphy

Nació y vive en la ciudad de Neuquén. La Escuela Provincial de Títeres de Neuquén, creada en 1968, lleva su nombre.

A continuación se detalla su actividad teatral:

- 1968 y 1969** - Recorrió escuelas en parajes de la cordillera neuquina con el grupo de teatro Títeres de la Luna, con obras de los titiriteros cordobeses, los hermanos Héctor y Eduardo Di Mauro, y de Roberto Espina.
- 1970** - Formó parte del Consejo Asesor para la conformación de la Comedia Neuquina. En setiembre fue protagonista de *El amasijo*, de Osvaldo Dragún, la primera producción de la Comedia Neuquina.
- 1970-1971** - Escribió su primera obra *Mi amigo Michay*.
- 1977** - *Mi amigo Michay* obtuvo el primer premio en Santa Fe, en el concurso nacional de obras de títeres, categoría para niños. En el mismo concurso recibió el primer premio en obras de títeres, categoría para adultos, el maestro titiritero Luis Alberto “Kique” Sánchez Vera.
- 1984** - Alicia Figueira dirigió *¿Alguien sabe qué hora es?* de Adela Vettier y Nela Grisolia, con el Conjunto Teatral Independiente Teatro del Bajo, en Neuquén.
- 1994** - Escribió *Historia de perros*.
- 2010** - El grupo de teatro Theatron de la Fac. de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue estrenó su propuesta

radial de *Mi amigo Michay* en *Voces en escena*, programa producido en Radio Universidad-Calf¹.

2011 - El grupo Theatron elaboró su versión *on line* de *Historia de perros*².

Las obras de esta dramaturga se encuentran en versión *on line*,
en “Dramaturgias de Neuquén”:
<http://vocesenescena.blogspot.com/>.

¹ Elenco integrado por Alba Burgos, Lucía Abella Padín y Margarita Garrido. Asistencia técnica y artística: Diego Castro. Música original de apertura y cierre: *Pehuenia* de Carlos Bello. Locución artística: Miguel Bascuñán. Adaptación y dirección general: Margarita Garrido. Se incluyeron fragmentos musicales de “Con qué” de Liliana Vitale y Verónica Condomí, de *Camasunqui*, 1984. Puede escucharse en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

² Elenco integrado por Alba Burgos, Lucía Abella Padín y Margarita Garrido, con la dirección de esta última. Puede escucharse en el *blog cit.*

LAS IDENTIDADES CRECEN “DESDE EL PIE”¹, COMO LAS SEMILLAS

“Lilí” Muñoz

El títere y la infancia

Se pregunta la investigadora argentina en teatro y teatro de títeres, Berta Finkel², “¿por qué atrae tanto el títere a los niños? ¿Qué cosa hay en el títere que hace que los niños se identifiquen con él? Porque,” continúa, “no se es espectador por el solo hecho de ocupar una butaca en una salón frente a un espectáculo determinado. Se lo es, cuando se está con alma y vida en el espectáculo”. Y esta forma de ser público, la identificación, se da especialmente en el niño, quien olvida o suele olvidar al actor o actriz que está detrás del títere, niña o niño entra en el juego de la representación, juego al que está acostumbrado, y dialoga, discute, teme, ríe, polemiza con el títere.

Para la investigadora argentina citada la actitud del niño frente al teatrillo de títeres es siempre activa. Finkel señala asimismo que ello se funda precisamente en el despojamiento del muñeco, en sus carencias y también en la confianza que el niño o niña puede llegar a tener con el muñeco, aspecto este que no siempre sucede en relación con las personas que actúan. En el teatro de títeres, hay personas, seres humanos, pero están detrás o

¹Construcción de un verso de Zitarrosa, Alfredo, en *Crece desde el pie*, 1984, en <http://www.cancioneros.com/nc/6698/0/crece-desde-el-pie-alfredo-zitarrosa>, recuperado en nov.2010.

² Finkel, Berta, *El títere y lo titiritesco en la vida del niño*, Editorial Plus Ultra, Buenos Aires, 3ª. ed., 1984.

al costado, son las que mueven el muñeco, esa es su misión. Para el niño (y a veces también para los adultos que sienten aflorar su alma de niño/a) el que actúa es el títere.

Datos del contexto de producción

*Mi amigo Michay*³, de Alicia Figueira de Murphy, es una pieza breve de títeres para niños escrita en dos actos. Nos lo dice uno de los personajes, Michay, en el Acto I y nos lo ratifica su autora en entrevista en *Voces en escena*⁴.

La obra, en mi interpretación del relato de la entrevistada, fue surgiendo desde las experiencias y observaciones sobre terreno a nivel producción, comunicación y recepción que se pudieron realizar en las recorridas que por 1967 y 1968 realizaba el grupo Títeres de la Luna, al cual pertenecía Alicia Figueira como docente y titiritera de la Escuela Provincial de Títeres.

Las representaciones llevadas a cabo en diversas escuelas de la provincia del Neuquén y las necesidades que el grupo de artistas y docentes creyeron encontrar en la relación público/obra, motivaron al grupo para producir sus propias obras de títeres, buscando ligarlas más a las costumbres, lenguajes, experiencias del medio en que se desenvolvía la actividad artística. Así lo hicieron. *Mi amigo Michay* nace de esta manera, en nuestro decir, “desde el pie”, en tanto su acción y lenguaje se afirma en la tierra que

³ Figueira de Murphy, Alicia, *Mi amigo Michay*. Recuperado de <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

⁴Recuperado el 22 de noviembre de 2010 de <http://vocesenescena.blogspot.com/>, publicado por Grupo Theatron, Fac. de Humanidades de la UNCo (dirección de Margarita Garrido).

conoce y ama. En este sentido la obra, que obtuvo un primer premio nacional en teatro de títeres para niños, en Santa Fe, en 1977, se insertaría en “las búsquedas y afirmación de una identidad propia” que se observan en dramaturgos cuya producción se lleva a cabo desde la provincia del Neuquén, entre 1970 y 1980⁵.

Identidades

Los dos amigos, Michay y Román se van definiendo desde el primer acto en sus propias identidades, a través de lenguaje y acción. Michay comunica al público desde el inicio que: “¡Están viendo títeres!”, y más abajo agrega sobre su identidad: “Es un nombre indígena, como yo”, para luego aclarar a su reciente amigo que su mamá le puso ese nombre porque cuando él nació: “(...) los campos se cubrieron con unas plantitas que daban un rico fruto. Esa planta se llama Michay. Entonces mis padres dijeron que esas plantas nacieron conmigo y que yo me llamaría como ellas (...)”.

Román por su parte afirma la diferencia con su acción y corporeidad: “asomándose por la ventana”, indica la didascalía. No es uno más del público, es un personaje, alguien como Michay, un títere, aunque diferente, tanto por su nombre, como por la forma en que le llega ese nombre, a través de su abuelo, como ha sido y tal vez es aún la costumbre del inmigrante, de aquellos que llegaron desde los barcos.

⁵ Siracusa, Gloria, “Mapudungun. Un teatro querencial”, en *La Dramaturgia de Neuquén en la encrucijada*, Margarita Garrido (Dir.), Neuquén, Argentina, Educo, 2010.

La cuestión de la identidad a través del lenguaje verbal y la acción en este texto para títeres es la entrada que elegí para mi lectura de *Mi amigo Michay*. Desde este punto de entrada al texto dramático para títeres es posible la reflexión acerca de diferencias y conciliaciones en los juegos infantiles, al que se agrega un tercer personaje, Ñan, el avestruz, con identidad de títere, y como no podía ser de otra manera, amigo de Michay: “¿Sabés Román...? Es mi mejor amigo. Él es quien me acompaña a todos lados”.

La horizontalidad en el pensamiento y tratamiento de los pueblos originarios entre los seres que habitan la tierra va mostrándose naturalmente, a la vez que complementándose, sin estridencias ni sorpresas en la acción de los personajes y en la recepción del espectador. Por un lado, la dupla Michay-Ñan, y por otro la tríada de dos amigos de orígenes y costumbres diferentes, Michay-Román, con un tercero no de la misma especie, aunque sin tropiezos asimilable y asimilado en el juego del mundo del títere y de la infancia.

En la armonía de esta tríada irrumpe, antes del final del primer acto, la presencia del cuarto personaje, el policía. La situación se torna un tanto insólita y risueña, sobre todo para el público que puede participar de los malos entendidos, al encontrarse el policía a solas con Ñan. Se suscitan interpretaciones desde parámetros de concepciones socioculturales distintas, los que se refuerzan desde los movimientos del ñandú y a la vez sirven para tranquilizar a “la autoridad”, ya que son considerados como de respeto para con ella.

Es Román quien en esta situación se encarga de ubicar los tratamientos y lugares institucionales en tanto “conocedor” de la vida de pueblo.

La mirada del texto hacia la autoridad policial da cuenta de tensiones subyacentes, a la vez que se delinea la figura del agente de pueblo, entre bonachón y a la vez deseoso de que se lo tenga en cuenta en su papel, representación quizá aún vigente en parajes pequeños. Es así que los registros de Michay reciben un llamado de atención: “¿Cómo milico?... Policía y sargento para más datos”. Pero no pasa de ahí la apelación y “la autoridad se retira”, dando paso a la sorpresa que promete Román a su nuevo amigo Michay, promesa con la que cierra el primer acto.

El segundo acto se inicia con el accionar de la tríada Román, Michay y Ñan en juegos de la ciudad (la calesita) y los miedos que suscita en Michay, la amistad cada vez más expresada en palabras por parte de Román; el silencio y la picardía de Ñan quien se traga la sortija, acción que genera situaciones escénicas insólitas, muy movidas, incluyendo canciones *all improviso*, con apelación a la participación de espectadores, para lograr que Ñan expulse la sortija, cosa que sucede luego de la canción de Michay y Román.

El final del Acto II y de la obra reafirma las diferencias en las formas de vida entre Michay y Román, a la vez que acciones y diálogos ratifican la creciente amistad entre los amigos y lo elegíaco de la despedida. Con breves pinceladas de lenguaje verbal, Michay y Román muestran los rasgos de subjetividad, ternura y poesía que los caracterizan como personajes:

MICHAY: Debemos marcharnos a las montañas altas... (*Mira hacia el lateral.*) No ves... ya va quedando poquito sol en el horizonte.

ROMAN: No te vayás Michay.

MICHAY: Hoy no puedo quedarme más. Debo irme. Fue muy hermoso girar en la calesita, aprender cosas nuevas, haberte conocido.

ROMAN: Ya sé que debés regresar. Sabés una cosa, aprendí a quererte. Te voy a extrañar. Pronto... muy pronto, iré allá, a donde vos vivís.

MICHAY: Adiós Román. Tal vez podamos seguir jugando algún día... Chau... (*Se besan.*) Vamos Ñan. (*Ñan saluda.*)

ROMAN: (*Mirando hacia donde salió Michay.*) Adiós Michay... Adiós Ñan... (*Al público.*) Algún día... cuando llegue la primavera iré a visitarlo. Le llevaré un poco de la alegría del pueblo y él me enseñará a juntar piedritas blancas en el arroyo... a correr las cabras por los senderos... a escuchar el silbido del viento entre los pinares... (*Tomando el libro.*) Se ha hecho tarde. Vuelvo a casa.

En síntesis, *Mi amigo Michay* es un texto dramático para títeres, escrito para niños, que aporta a la construcción de identidades en la Patagonia, es decir en Argentina y desde esta parte, desde América morena, al sur del sur, a la concepción del ser humano nuevo y lo hace a través del juego titiritesco.

La obra da lugar a la recreación continua en el contacto con niños y niñas, según el ambiente y el lugar, tal como lo hacían los comediantes del arte, con plena conciencia del oficio teatral.

Lenguaje y acciones surgen desde el títere y provocan el acercamiento en su ida y vuelta comunicativa entre el muñeco y el público infantil.

Un juego, el roce del viento en los pinares, juntar piedritas blancas, el dar vueltas de una calesita, la picardía de Ñan, la risa de una niña ante la desorientación del agente, pueden generar en él y la receptora activa infantil -sin proponérselo tal vez- el asombro y la pregunta por el constante misterio de nuestro propio destino sobre la tierra.

BIBLIOGRAFÍA

FINKEL, Berta (1984). *El títere y lo titiritesco en la vida del niño*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 3ª Ed.

MUÑOZ, Lili y MIRABETE, Carlos (2010). NyC-VyQ “Navegantes en la Patagonia”. Prólogo a *Antología de poesía y relato breve 2010*. Neuquén: Edit. Fundación Tribu Salvaje, en proceso de edición.

PELLETTIERI, Osvaldo y Nidia BURGOS (2007), en PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Grupo de Estudios del Teatro Argentino-GETEA, UBA. Buenos Aires: Galerna-Instituto Nacional del Teatro, Vol. 2.

SIRACUSA, Gloria (2010). “Mapudungun. Un teatro querencial”, en GARRIDO Margarita (Dir.). *La dramaturgia de Neuquén en la encrucijada*. Neuquén: Educo.

MI AMIGO MICHAY

Obra de Alicia Figueira de Murphy (1970-71)

PERSONAJES

MICHAY (indiecito)

ROMAN (niño de pueblo)

ÑAN (avestruz)

POLICÍA

Al descorrerse el telón se verá una calle de pueblo, una casa con puerta y una ventana. Un árbol.

ACTO I

MICHAY: *(Entrando temerosamente.)* ¡Oh... cuántos niños...! Y están todos juntos y sentados... ¿Me pueden decir que hacen ahí? ¡Están viendo títeres!... *(Observando.)* Ohhh... cuántos que son. Y yo tan solito que estoy aquí. Mi nombre es Michay. ¡Cómo me gustaría jugar con ustedes!... pero claro, no podrá ser. Ustedes son mucho más grandes que yo. ¡Y con las ganas que tenía de jugar!... Mejor será que me vaya a otro lugar, tal vez encuentre a alguien que quiera jugar conmigo. Adiós... Michay se va... Que se diviertan...

ROMAN: *(Asomándose por la ventana.)* Michay... Michay... ¡No te vayas!

MICHAY: ¿Quién me llama?

ROMAN: ¡Yo!... mi nombre es Román. Te llamaba porque yo quiero jugar con vos.

MICHAY: Te espero.

ROMAN: Ya voy. (*Apareciendo por la puerta.*) Hola...

MICHAY: Buenas.

ROMAN: ¿Así que vos sos Michay?... Es muy lindo tu nombre... pero algo raro... ¿no?

MICHAY: Claro, posiblemente no lo oíste nunca, porque es un nombre indígena, como yo. ¿Sabés por qué mi mamá me puso Michay?...

ROMAN: No... no sé, contarme.

MICHAY: Cuando yo nací, allá en la cordillera alta, cerca de un lago azul, los campos se cubrieron con unas plantitas que daban un rico fruto. Esa planta se llama Michay. Entonces mis padres dijeron que esas plantas nacieron conmigo y que yo me llamaría como ellas: Michay. Y decime, ¿vos por qué te llamas Román?...

ROMAN: Porque así se llamaba mi abuelo. Menos mal que tenía un nombre pasable... que si no... ¿te imaginas?... Pero dejemos eso. Mejor juguemos a las bolitas.

MICHAY: No... a eso no sé jugar.

ROMAN: Y decime... ¿cómo es que vos no sabés jugar?...

MICHAY: Yo sé jugar... pero no a tus juegos. Y vos tampoco, a lo mejor, sabés jugar a los míos.

ROMAN: Qué te parece si yo te enseño los míos y vos después me enseñas los tuyos... ¿querés?...

MICHAY: Y claro... si para eso vine al pueblo.

ROMAN: Vamos a ver... ¿Vos sabés jugar a los presos y al vigilante?

MICHAY: ¿Vigilante...? No... no sé.

ROMAN: ¿Y a los *cow-boys*?... ¿Y a los indios?...

MICHAY: No.

ROMAN: A ver, contá... ¿A qué jugás vos?

MICHAY: A muchas cosas. Descubro dónde nace el viento en los pinares, junto piedritas blancas en el arroyo. Le hago carreritas a las cabras y a las mariposas... y juego a las escondidas con Ñan.

ROMAN: ¿Y quién es Ñan?...

MICHAY: Oh... qué distraído. No te hablé de Ñan. Ñan es mi amigo preferido. Esperá. *(Sale.)*

ROMAN: Eh... ¿a dónde vas?...

MICHAY: *(Desde adentro.)* Ya vuelvo. *(Entra con el avestruz.)* Este es mi amigo, se llama Román. *(El avestruz baja su cuello y besa a Román, quien se asusta y sale corriendo.)*

MICHAY: Vení, no te asustes Román... es manso, no hará ningún daño. *(Román entra.)*

ROMAN: ¿Sabé qué pasó?... Me tomó distraído. ¡Hoolaaa Ñaann! ¿Cóomooo estás? *(Ñan asiente con la cabeza y da pequeños saltos.)*

MICHAY: No tengas miedo, ¿Sabés Román...? Es mi mejor amigo. Él es quien me acompaña a todos lados.

ROMAN: Ahora ya que nos conocemos, te voy a enseñar una cosa. Vení, acompañame.

MICHAY: Te acompaño *(Dirigiéndose a Ñan.)* Y usted pórtese bien. *(Salen.)*

Ñan observa todo, se mueve, salta. Por lateral aparece el policía.

POLICÍA: Aquí llega la autoridad. *(De pronto descubre a Ñan.)* ¿Y esto?... Diablos... *(Retrocede. Ñan se pone en guardia. Se miran desde lejos. El policía se decide a entrar. Ñan se acerca lentamente con desconfianza.)*

POLICÍA: Oiga mocito... ¿tiene permiso para transitar por el pueblo?... *(Ñan dice que no con la cabeza.)* ¿Ah, no?... Entonces dése preso. *(Pequeño juego de corridas.)* No se resista mi amigo. ¡Alto! Ni un solo paso más... Con que... desobedeciendo a la autoridad. ¡Ehhh!... *(Ñan baja lentamente la cabeza.)* Así va mejor la cosa conmigo... *(Michay y Román entran.)*

MICHAY: Oh... un milico.

ROMAN: No te asustés Michay. Es el policía del pueblo. ¿Cómo le va señor sargento?... ¿Por qué está tan enojado?...

POLICÍA: El cogotudo este me anduvo desobedeciendo. Y al sargento del pueblo no lo desobedece nadie.

ROMAN: Pero sargento, yo le explicaré. Mi amigo vino al pueblo a jugar, ¿sabe?... Y para no andar solito trajo a su compañero Ñan.

POLICÍA: Ahhh... ¿Así que vos sos Ñan?...

MICHAY: Sí señor milico... Ñan es mi compañero.

POLICÍA: ¿Cómo milico?... Policía y sargento para más datos.

MICHAY: Perdón señor milico... digo policía... sargento...

ROMAN: No se preocupe, sargento, nosotros cuidaremos de Ñan.

POLICÍA: Así me gusta muchachito. Bueno la autoridad se retira. Me esperan en la comisaría. Buenas tardes. *(Michay y Román saludan.)*

ROMAN: Vamos a dar una vuelta por el pueblo. Te voy a mostrar una cosa.

MICHAY: Una cosa... decí... decí...

ROMAN: Ah... No. Es una sorpresa. Vení acompañame. (*A Ñan.*) Vos también. Vamos. (*Salen.*)

ACTO II

En escena una calesita gira lentamente. Se oye música de organito. Entran Román y Michay, detrás Ñan. Michay mira todo con gran asombro.

MICHAY: ¿Y esto qué es?

ROMAN: ¡Una calesita...!

MICHAY: ¿Y para qué sirve?...

ROMAN: Este es un aparato que da vueltas. Sirve para que los niños se diviertan. Vení, vamos a subir.

MICHAY: ¿Estás loco?... Y si me mareo... No... no... tengo miedo.

ROMAN: Pero Michay. Esto es un juego y no es peligroso. ¡Y vos qué haces Ñan, vení para acá y subí con nosotros! Michay, antes de subir debés saber que si lográs sacar esto (*Señalando la sortija.*), la sortija, tendrás derecho a dar una vuelta más en la calesita.

MICHAY: Uy... ¡qué lindo!...

ROMAN: Vamos a subir.

Los tres suben a la calesita, empiezan a girar al compás de la música del organito, y tratando de alcanzar la sortija. De pronto Ñan la saca, y desaparece por el lateral.

MICHAY: Eh... Ñan... ¿Qué hiciste? (*Michay y Román salen en busca de Ñan. Juego extenso de corridas en busca de Ñan hasta que logan detenerlo.*) Ñan... ¿Qué has hecho?... Dame la sortija. Travieso. Devolvémela... (*Silencio.*) ¿O te la comiste?... (*Ñan quiere decir que no con la cabeza, pero en ese momento se le escapa el primer hipo.*) ¿Te tragaste la sortija?... (*Ñan responde con otro hipo.*) Y ahora si no se le pasa el hipo, no podrá devolverla.

ROMAN: Qué hacemos... (*Ñan continúa hipando.*) Ñan... devolvé la sortija.

MICHAY: ¡No hay caso!... hasta que el hipo no se le vaya, no la devolverá. ¡Qué hacer!... ¿Qué hacer?... ¿Y si le damos palmaditas en la espalda?...a lo mejor se le pasa. Dáselos vos Román, yo lo tengo. (*Realizan la acción, seguida de un momento de expectativa, interrumpida por otro gran hipo de Ñan.*)

ROMAN: ¡No se le pasa!... Ñan... se buenito... Devolvé la sortija.

MICHAY: Te digo y te repito. Si el hipo no se pasa, no podrá devolver la sortija.

ROMAN: ¡Michay!... Tengo una idea. (*Se acerca y le cuchichea en el oído.*)

MICHAY: Con eso seguro que se le pasa.

ROMAN: Enseguida vuelvo. (*Sale.*)

MICHAY: En lindo lío me metiste. (*Ñan agacha la cabeza, triste.*)

ROMAN: (*Regresando.*) Aquí traigo un libro que nos va a servir. Se llama “El médico en casa”. (*Lo abre y lee.*) Primer capítulo: “Cómo atender al bebé”. Este capítulo no es. (*Hojea.*) Segundo capítulo: “El biberón”. Este tampoco sirve.

(Mientras lee seguirá sus movimientos Michay en actitud de leer. De vez en cuando Ñan querrá hacer lo mismo, pero es retirado.) Este capítulo no... este tampoco. ¡Aquí está!... Noveno capítulo: “Cómo atender a los animales”. Resfrío del gato..... Tortícolis de la jirafa... No. Renguera del ciempiés. ¡No!... Hipo... pótamo. No sirve. Aquí está: “Cómo quitar el hipo”. Primer consejo: Dar tres palmaditas en la espalda.

MICHAY: Eso ya lo hicimos, y no dio resultado.

ROMAN: Segundo consejo: Si el hipo persiste, dar de beber al paciente tres sorbitos de agua helada.

MICHAY: Pero no tenemos agua.

ROMAN: No te preocupes... voy a buscar. *(Sale. Ñan entre hipo e hipo picotea el libro y Michay lo reprende.)* Aquí está. Dásela vos Michay. *(Le entrega el vaso a Michay. Ñan toma los tres sorbos. Después de un silencio larga su hipo.)*

MICHAY: No dio resultado. *(Ñan continúa hipando a ritmo más acelerado.)*

ROMAN: Y no se cura. Seguiré leyendo. “En caso de que el primero y segundo consejo fallen...

Ambos se miran y dicen: ¡¡Fallaron!!

ROMAN: ... debe usted cantar una canción con los amigos del dueño del hipo, siempre que el paciente tenga el cuello largo. *(Román se acerca y recorre con su mirada el largo cuello de Ñan.)* Sí... sí, este es el caso. El paciente tiene el cuello bastante largo. *(Sigue leyendo.)* Pero la canción deberá ser cantada por todos los presentes, y haciendo referencia al caso. *(Piensa.)* Ah... quiere decir que debe hablar de Ñan... de la calesita... Uy... vamos a pensar en una canción. *(Piensan.)*

MICHAY: ¿Se te ocurrió algo?

ROMAN: Nada... ¡Sigamos pensando!... *(De pronto Román dirá la primera parte de la canción.)*

Ñancito se ha tragado
La sortija de metal.

MICHAY:

Qué gran susto nos ha dado
Pero pronto la dará.

(Juntos.)

Do-re-mi-fa
Ya muy pronto la dará.

Después de corear la canción con ayuda de los espectadores, se producirá un gran silencio, hasta que finalmente Ñan devolverá de su boca la sortija, que depositará en el piso.

MICHAY: Aquí está la sortija... Se curó... Se curó.

ROMAN: Menos mal. *(A Ñan.)* Lindo susto nos diste. *(Ñan baja la cabeza, avergonzado)* Vamos levanta la cabeza... ya estás disculpado. *(Ñan salta contento y besa a Román y a Michay. De pronto se produce un silencio y Michay adopta una actitud de tristeza.)* ¿Qué pasa Michay?...

MICHAY: Debemos marcharnos a las montañas altas... *(Mira hacia el lateral.)* No ves... ya va quedando poquito sol en el horizonte.

ROMAN: No te vayás Michay.

MICHAY: Hoy no puedo quedarme más. Debo irme. Fue muy hermoso girar en la calesita, aprender cosas nuevas, haberte conocido.

ROMAN: Ya sé que debés regresar. Sabés una cosa, aprendí a quererte. Te voy a extrañar. Pronto... muy pronto, iré allá, a donde vos vivís.

MICHAY: Adiós Román. Tal vez podamos seguir jugando algún día... Chau... *(Se besan.)* Vamos Ñan. *(Ñan saluda.)*

ROMAN: *(Mirando hacia donde salió Michay.)* Adiós Michay... Adiós Ñan... *(Al público.)* Algún día... cuando llegue la primavera iré a visitarlo. Le llevaré un poco de la alegría del pueblo y él me enseñará a juntar piedritas blancas en el arroyo... a correr las cabras por los senderos... a escuchar el silbido del viento entre los pinares... *(Tomando el libro.)* Se ha hecho tarde. Vuelvo a casa.

TELÓN LENTO

ESTUDIO CRÍTICO

Cronología de Lili Muñoz

Nació en la ciudad de Victoria provincia de Entre Ríos, Argentina. Sin embargo, pese a su origen litoraleño, desde sus veintitrés años residió en distintas zonas de la Patagonia. Lili Muñoz no solo es profesora en Letras, sino también Magister en Didáctica recibida de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Trabajó como profesora en diversas instituciones de enseñanza media y fue directora de dos centros de enseñanza media de Neuquén. Entre 1982 y 1998 fue Supervisora de Enseñanza Media de la provincia de Neuquén. Desde marzo de 2000 trabajó como profesora viajera para la Universidad Nacional de la Patagonia Austral, en San Julián, Santa Cruz. Ha colaborado con diversos periódicos y revistas como *Río Negro*, *La mañana*, *Novedades Educativas*, *La Revista* y ha participado como coordinadora y jurado en diferentes concursos literarios. Es miembro fundador de *El Vagón*, una asociación que agrupa, desde abril de 1999, a escritores, fotógrafos, pintores, escultores, librerías y artesanos. Actualmente reside en Neuquén. Ha colaborado en diversas publicaciones y es autora de un gran número de relatos y artículos, así como del poemario *Catedral de pinares* (1999), *Puro limón y azúcar* (2006) y obras dramáticas.

A continuación, se ofrece una cronología de su trabajo:

1990 - *Decires de Cobreazul*, en co-autoría con Marita Molfese, selección didáctico-literaria, Bahía Blanca, Senda.

1995-1996 - *Pasto Verde*. (*Reflexión dramática en un acto*). Una ponencia sobre esta obra puede leerse en *Actas de las I*

Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén, en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

Una versión radial de *Pasto Verde* fue estrenada en 2009, en el programa *Voces en escena*, producido por el grupo de teatro Theatron de la Fac. de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue, y Radio Universidad Calf¹. Puede escucharse en el blog antes citado.

1997 - *Cueva de la Barda* y otros relatos, Córdoba, Narvaja.

1999 - *Catedral de Pinares*, poemario, Buenos Aires, La Colmena.

2001 - *Clara de huevo*, narrativa, Buenos Aires, El Ave Fénix, // Neuquén, Lili Muñoz.

----- *Mujeres poetas en el País de las Nubes*, antología poética, participación, México DF., Centro de Estudios de la Cultura Mixteca.

----- Realizó trabajo como actriz (papel de Clitemnestra) en *Extrañas cosas suceden en Tebas* de Gerardo Pennini, dirigida por este dramaturgo y director teatral. La obra se presentó

¹ El elenco estuvo integrado por Alba Burgos, Alexis Balco, Alfredo Robledo, Antonio Pérez, Francisca Laino, Horacio Bascuñán y Mirta Sangregorio. Asistencia técnica y artística: Diego Castro y Mirta Sangregorio. Música original de apertura y cierre: *Pehuenia* de Carlos Bello. Locución artística: Miguel Bascuñán. Adaptación y dirección general de Margarita Garrido. Se incluyeron los fragmentos musicales de *La Pasto Verde* de Marcelo Berbel por los Hnos. Berbel. Puede escucharse en *blog cit.*

Esta versión radial fue editada en CD en *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. "La encrucijada"*, UNCo, Educo, 2009. ISBN 978-987-604-149-2. *Voces en escena* es una producción del Grupo de Teatro Theatron de la Facultad de Humanidades y de Radio Universidad-Calf en el marco del proyecto de extensión de la Fac. de Humanidades de la UNCo, sobre las *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI*.

en la ciudad de Neuquén y en San Martín de los Andes.

2002 - *Naciendo teatro desde el sur*, obra dramática en co-autoría con Juan Lacava y Gerardo Pennini, Buenos Aires, Dunken.

----- *De mujeres, uvas y poesía*, obra dramática en co-autoría con Gerardo Pennini.

2003 - *Pupilas del desierto*, narrativa, Buenos Aires, El Ave Fénix, // Neuquén.

----- *Luces y sombras*, revista literaria, Fundación María del Villar Berruezo, Tafalla, Navarra, España.

2004 - *Mitos y leyendas de la comarca ¿hijos de un dios menor? Algunas consideraciones sobre la literatura en la escuela*, (ensayo), Buenos Aires-Neuquén, ¡Rojo. // Lili Muñoz.

----- *Como ángeles en llamas*, antología poética, participación, Casa del Poeta Peruano, Lima, Perú.

----- *Círculo de Poesía 4*, Montevideo, Abrece.

----- *Trilogía poética de las mujeres en Hispanoamérica*. Pícaras, místicas y rebeldes, Tomo I, Pícaras, antología de poesía coordinada por Aurora Marya Saavedra (+), Maricruz Patiño y Leticia Luna, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), México.

----- *El gigante Amapolas* (de Juan B. Alberdi), adaptac. con Mirta Sangregorio.

2007 - *De espaldas I. Sin pañuelos blancos*, (monólogo)². *De espaldas II. El manotón*, (monólogo). *De espaldas III. Vis-reyes-bis*, (monólogo).

² También en *Voces en escena*, 2009, *blog. cit.* Elenco integrado por Alba Burgos, Aureliano Massoni Muñoz, Gabriela Nemiña, Horacio Bascuñán, Julia Vidal, Lucía Abella Padín, Lucía Descarrega, Mariana Elder y Martín

- 2008** - *¿Y después...?* poema dramático en co-autoría con Ademar Elichiry. *Jazmín del cabo* (micro monólogo). *Monólogo de La Aguada*, (micromonólogo). *Homero al Sur*, (collage dramático).
- 2009** - *Formas del discurso. De la teoría de los signos a las prácticas comunicativas*. 2ª edic. ampliada, trabajo lingüístico-didáctico, en coautoría con Ma. Inés Palleiro (directora de investigación), Silvia Elena Di Marzo, Rita R. Fabaro, Irene Luque, Mercedes Laura Miño, Ma. B. Suárez Lisi, Editorial Miño y Dávila.
- 2010** - *Tupí Nambá y Orellana*, (diálogo para radio). *Mirna en la plaza*³, (micro monólogo). *Entonces Carlos...*, (micro monólogo). *Intemperie*, (micro monólogo). *Virtual*, (poema dramático).

Las obras dramáticas de esta autora se encuentran en versión
on line,

en “Dramaturgias de Neuquén”:

<http://vocesenesцена.blogspot.com/>.

Torrellas. Asistencia técnica y artística: Diego Castro. Música original de apertura y cierre: *Pehuenia* de Carlos Bello. Locución artística: Miguel Bascuñán. Adaptación y dirección general de Margarita Garrido. Se incluyeron los fragmentos musicales de *Bosque de cipreses* por el dúo Chehébar-Navarro.

Esta versión radial fue editada en CD en *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. “La resistencia”*, UNCo, Educo, 2009. ISBN 978-987-604-151-5.

³ Idem, *Voces en escena*, 2010, *blog cit*. Elenco integrado por Alba Burgos, Lucía Abella Padín y Margarita Garrido. Asistencia técnica y artística: Diego Castro. Música original de apertura y cierre: *Pehuenia* de Carlos Bello. Locución artística: Miguel Bascuñán. Adaptación y dirección general de Margarita Garrido. Se incluyeron los fragmentos musicales de “Con qué” de Liliana Vitale y Verónica Condomí, de *Camasunqui*, 1984.

UNA INTERPRETACIÓN DEL SILENCIO DE LA AGUADA

Gimena Barrientos

Tras este recorrido por la vida y obra de la artista entrerriana, proseguiremos a analizar una de sus obras más recientes: *Monólogo de La Aguada* (2008). Este toma como personaje central a la Pasto Verde, descrita ya como una mujer madura. La propuesta metodológica adoptada en este trabajo considerará la soledad como tópico central, evidenciando cómo este se nos es sugerido desde el género y se proyecta a la producción en su totalidad, exhibiendo al personaje en un plano de vulnerabilidad. Además, se tendrá en cuenta el tratamiento que la autora hizo del personaje en *Pasto Verde. (Reflexión dramática en un acto)* (1995-96). De esta manera, se podrá evidenciar una evolución en el trabajo del mismo.

Sin embargo, antes de comenzar la exposición, es preciso explicar qué es un micro-monólogo. El micro-monólogo es un género relativamente nuevo que se diferencia del monólogo por su brevedad, es empleado como un procedimiento en el drama y tiene por objeto proveer las reflexiones íntimas o las motivaciones secretas de la conducta de un personaje. No espera una respuesta explícita por lo que su pacto comunicativo es con la sociedad toda. Como afirma Ubersfeld, en el siglo XX se produjo una revolución teatral en tanto se desplazó el diálogo por el monólogo¹. La autora señala que esto se debe a dos fenómenos: en primer lugar, al

¹ Ubersfeld, Anne, "El habla solitaria". *Acta Poética* 24. 2003. p. 18. Recuperado el 2 de octubre de 2010 de <http://132.248.101.214/html-docs/acta-poetica/24-1/ubersfeld.pdf>.

vínculo que establece el teatro con la realidad, ya que el progreso del mundo globalizado ha desplazado las relaciones humanas a un segundo plano, mientras que se privilegia la competitividad y el utilitarismo, y nuestras relaciones inmediatas fueron relegadas al servidor de internet o los medios de transporte; en segundo lugar, se privilegia la relación directa del cuerpo con el espectador. Es cierto que en el teatro el cuerpo importa en tanto es un cuerpo que contiene un personaje que habla, pero en este caso el personaje queda exhibido por completo, ya que no hay un intercambio comunicativo, el personaje llama la atención en sí mismo: “El habla solitaria es el sitio del actor: cuerpo y voz, mímica y dicción”. (2003: 2)

Este micro-monólogo retoma un personaje histórico, Carmen Funes, mejor conocida como La Pasto Verde, cuartelera y comerciante que participó de la guerra del Paraguay y de la Conquista del desierto (1879). Ella monologa sobre el estado de soledad en el que vive: inicia el monólogo con una imagen de movimiento que la dejó inmóvil en un punto, añorando, soñando, hundida aun en sus recuerdos en: “el pasto verde de la pampa desflorada”². De esta manera, emerge la figura de soledad. Si bien, este tema ya es sugerido desde el género, emerge en el título que propone un juego en la articulación de un espacio físico real: La Aguada, con una modalidad dramática real, en la que subyace la idea de soledad y confidencia, la cual se proyecta hacia el personaje. La Pasto Verde habla en presencia de un único confidente potencial: el público. Lilí Muñoz se encarga de configurar un contexto circunstancial capaz de hacer comprender al lector la

² Muñoz, Lidia. *Monólogo de La Aguada*, 2008.

situación dramática de la obra: “Aquí están mis pocas pilchas; también los sueños, las derrotas cotidianas, estas palabras, que no tienen público ni crítica, solo el papel que represento: cuartelera, mujer para todo servicio, segregada aquí y en cualquiera de los bandos”.

De esta manera, el título cumple una función catafórica, pues ejecuta un programa doble: nos sugiere la soledad que siente nuestro personaje y rescata la relevancia de La Aguada, un lugar de particular importancia para nuestra protagonista, pues, es ahí donde se consuma el encuentro amoroso en la pieza dramática, y es ahí donde estableció su posta en la vida real, en las inmediaciones de lo que hoy es Plaza Huinul. Tanto La Aguada, como la Pasto Verde estuvieron atravesadas por la soledad, ya que la vertiente de agua potable fluía a 105 km. de Neuquén y a 84 km. de Zapala, en la mitad de dos ciudades, se constituyó como un paraje por el que muchos pasaron, pero pocos se quedaron. “Bella flor del jarillal, //Mil soldados te quisieron, //Pero la tierra te quiso más” dice la canción de Marcelo Berbel, y así mismo lo expresa el personaje de este monólogo: “Él se había cansado. De la comarca seca y de colores tardíos. La cordillera lo llamaba. Un día dejó de buscar los lloraderos de agua con gusto a kerosén. Se fue. Y no lo lamenté. Ni por él ni por mí. Esperaba. Siempre esperaba”³. Se resignó a seguir viviendo en una zona de borde donde amó y fue amada, pero que debió permanecer sola. Se prohibió la maternidad, pero se preocupó por los “*terneritos guachos*”⁴, a los cuales no quiere dejar morir de

³ *Idem.*

⁴ Las bastardillas son mías.

hambre. Se ató a la tierra y luchó por su vida, consciente de las condiciones sociales en las que estaba inmersa.

La tierra que despidió a los soldados se hizo carne en ella y acabó por consumirla. Símbolo de coraje, independencia y fortaleza, la Pasto Verde fue una mujer que supo resistir, que se mantuvo en ese umbral, en el que nos disputamos la vida y la muerte, solo para aprender a vivir guardando algo de la esencia de la vida, ese algo que nos re-significa. Por eso, quizás, se quedó ahí, en ese lugar "entre lugares" que la mantuvo viva, brindándole esa miel de encuentro con su amor, dulce recuerdo. Excluida de todo bando se quedó en la Aguada, ese lugar-umbral, de acceso-inacceso: de mujer y cuartelera, de independencia y sometimiento, de desierto y Patria.

En esa zona de límites su amor prevaleció. La independencia, la valentía y la fortaleza han sido, quizás, los elementos que cautivaron a Muñoz. Podemos rastrear un trabajo sobre este personaje a lo largo de su producción: en primer lugar el poema *De la Aguada*, tras otros esbozos, realiza un relato largo titulado *Pasto Verde*, cuento que se encuentra en *Pupilas del desierto* (2003), *Pasto Verde. (Reflexión dramática en un acto)* (1995-96) y, actualmente, este monólogo (2008). En todos, el personaje es atravesado por la soledad, siendo el público y *Cüyen*⁵ sus únicos interlocutores, aunque mudos.

Por su parte, en *Reflexión dramática en un acto* Muñoz elabora una representación que delimita una mujer que vive en los límites, que decide relegarse a un espacio entre lugares. La Pasto Verde ama y es amada, pero no puede brindarse de lleno a su amor,

⁵ *Cüyen* la deidad mapuche que representa a la Luna.

no puede, no quiere iniciar una familia como desertora, huyendo. Madre potencial “se deja secar”, ella es consciente: “¡Me despedacé sola!” dirá el personaje cuando se encuentre sola. Sin embargo, ese vacío que se produce por una maternidad negada se ve emerger en el tratamiento piadoso que tiene para con los terneros guachos, a quienes amamanta y cuida. Maternidad apenas sugerida por la mención de *Cüyen* en el *Monólogo de La Aguada*: “Cüyen estaba llena. Era su noche. Pero nosotros se la arrebatamos”.

De esta manera, la autora trabaja de manera gradual la soledad del personaje, nos propone interpretar su habla solitaria, su silencio revelador, nos invita a reflexionar sobre una dificultad, quizás imposibilidad, de encontrar a un otro que de verdad la escuche. Este, quizás, sea un clamor de auxilio o tal vez de advertencia; podemos devorar el viento, hundidos en el pasto verde de la Pampa, pero no debemos olvidar que es un paisaje desflorado, casi un desierto que podría agrietarnos, consumirnos, dejarnos ásperos de sur.

Para concluir, cabe señalar que Muñoz carga a La Pasto Verde de rasgos representativos de una mujer que lo dio todo por amor, hasta su propia vida, excediendo la mera representación mimética de un referente histórico, la Carmen Funes, comprometiendo a lo largo de su obra un pacto comunicativo con el lector que se compadece de las desventuras de la acción humana: este personaje representa esa experiencia de des-realización en la experiencia de sentirse completo mediante el sentimiento del amor. La Pasto Verde encontró significado a su vida mediante la realización amorosa, que si bien efímera, la resignificó como mujer.

En esto me parece reside el mayor logro de la obra: en una breve exposición, la cuartelera fue una y todas las mujeres que alguna vez amaron.

BIBLIOGRAFÍA

BERBEL, Marcelo. *La Pasto Verde*. Recuperado de http://www.lagazeta.com.ar/la_pasto_verde.htm.

UBERSFELD, Anne (2003). "El habla solitaria". *Acta Poética* 24. Recuperado el 2 de octubre de 2010 de <http://132.248.101.214/html-docs/acta-poetica/24-1/ubersfeld.pdf>.

MONÓLOGO DE LA AGUADA

(Micro monólogo)

Obra de Lili Muñoz (2008)

PERSONAJES

LA PASTO VERDE

Mujer madura acucillada en el rancho-tapera. Principios del siglo XX en algún lugar de la Patagonia.

Pasaste sobre mí y se quedó tu aliento de fierro y tropel. Cüyen estaba llena. Era su noche. Pero nosotros se la arrebatamos. Devorábamos el viento, hundidos en el pasto verde de la pampa desflorada. No recuerdo tu nombre, sí que eras de sudor y lejura. Y tus ojos, reflejos irisados del sol entre mi aguada, miel de encuentro.

Improvisa mamaderas en botellas.

No soy joven...

Palpa su cara, recorre sus arrugas. Pausa.

¡Los rencores que viborearon sin piedad las señoras en el comedor del Tren del Sud! Pasaban llenas de cajas y vestidos polvorientos.

Se asoma por un costado, llama, espera con las botellas ya preparadas.

¡Guachitos, guachito azul, guachito gris!

Aquí están mis pocas pilchas; también los sueños, las derrotas cotidianas, estas palabras, que no tienen público ni crítica,

solo el papel que represento: cuartelera, mujer para todo servicio, segregada aquí y en cualquiera de los bandos.

Se entusiasma al evocar, deja las botellas.

Pero yo te contuve a vos. Fui cauce y caudal del tropel de tu sangre. Fui y soy la memoria de nuestro amor. Al menos para mí, resultó y resulta suficiente. No importa ya abreviar el porvenir de tapera y soledad desde la aguada.

Se acucilla otra vez. Se dirige a alguien como si estuviera allí, como si conversara confidencialmente.

¿Sabés? Hacía mucho que estaba sola. Sola de soledad, aunque hubiese compañía. La soledad en el desierto es de voces y grietas, de rumores y sequedades. Él se había cansado. De la comarca seca y de colores tardíos. La cordillera lo llamaba. Un día dejó de buscar los lloraderos de agua con gusto a kerosén. Se fue. Y no lo lamenté. Ni por él ni por mí. Esperaba. Siempre esperaba. La muerte no podía beber en mi aguada sin que yo te conociera. No era posible irme así, sin sentir el olor de tu cuerpo hecho de aroma y ceibal, sin llegar a la tibieza de Collipal en tu mirada. No, no podía partir sin antes reconocer el gusto de tu piel de arena y noche.

Se asoma de nuevo por un costado y grita. Sacude las botellas.

¡Guachito azul, guachito gris!

Vuelve al fogón, acucillada.

Y vos! que apareciste con tus ojos de asombro hundidos en la bruma de la barda, me di cuenta de que la distancia madura se acertaba. Se acababan las vísperas y el juego se iría haciendo presente y pasado. Sentí otra vez la creciente entre los huesos, el alma de la piedra hasta los tuétanos, la alegría y tembladeral del silencio. Por solo aquella noche bajo la luna llena de setiembre

valdría vivir y morir aquí, áspera de sur, en conversa de animales y misterios.

Se escuchan ruidos de pisadas y balidos de animales pequeños. La mujer parece no oírlos, las mamaderas siguen sobre el piso, mientras la luz en escena se va apagando.

FIN

TUPI NAMBÁ Y ORELLANA

Entre la mismidad y la diferencia

Margarita Garrido

“América es la diferencia,
pero al mismo tiempo la mismidad”.
Mignolo, W. (1993: 65)¹

Con este epígrafe de Walter Mignolo, a quien le parece extraña la situación de esta América que tiene que definirse en relación con el “otro mundo”, tal vez podamos enhebrar el hilo de esta exposición en torno al principio de “doble conciencia”², principio que encierra el dilema de subjetividades formadas desde la globalización de la *episteme* occidental a partir del siglo XVI (2007: 7)³. Advirtiendo la “colonialidad del poder” y, por lo tanto, repensando nuestras categorías epistemológicas desde la “descolonialidad del ser y del saber”, tomaremos como punto de anclaje las dramaturgias de Neuquén con la pretensión de reflexionar sobre las condiciones de producción del pensamiento

¹ Mignolo, Walter, “La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad”, en Lander, E. (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, 1993, p. 65. Recuperado de <http://www.duke.edu/~wmignolo/InteractiveCV/Publications/Lacolonialidad.pdf>.

² Walter Mignolo retoma el concepto de “doble conciencia” introducido a comienzos del siglo XX por el sociólogo africano W. E. B. Du Bois. En tal oportunidad afirma: “Extraña sensación en esta América, dice Du Bois (1904), para quien no tiene una verdadera autoconciencia sino que esa conciencia tiene que formarse y definirse con relación al “otro mundo”. (Mignolo, p. 63-64)

³ Iñigo Clavo, María y Rafael Sánchez-Mateos Paniagua, *Sobre el pensamiento fronterizo y representación. Entrevista a Walter Mignolo*. Recuperado de <http://www.bilboquet.es/BILBOQUET#8BÁRBARO/Nov.2007>.

crítico, es decir, aquel que no solo tiene como fin la comprensión del objeto de estudio sino más bien, a partir de él, la reflexión sobre el modo de producción y de control del conocimiento. Con tal criterio iniciamos la lectura de una de las últimas propuestas de escritura dramática de Lilí Muñoz, su “diálogo para radio”, *Tupí Nambá y Orellana*, premiado en el 2010 en el Concurso Nacional organizado por Argentores en el marco del Bicentenario⁴.

En tal instancia, desde la perspectiva de un pensamiento social crítico latinoamericano nos planteamos hasta qué punto nuestras relaciones con el saber no encierran las trampas de la “colonialidad del poder”. Con esta incertidumbre nos ejercitamos en la lectura productiva de *Tupí Nambá y Orellana* que nos hace detener en el mismo título, rasgo indicial que ostenta la combinación de dos entidades rítmicas diferentes en el sistema fonológico español. Por un lado, Tupí Nambá, dos sílabas breves con fuerza tónica aguda; por otro, Orellana, una sola fuerza polisilábica con acentuación grave. La fusión rítmica de estas dos cadencias expresivas podría dar lugar a la coreografía de una danza en la que participen Tupí Nambá y Orellana. ¿Acaso son los personajes? Con la pulsión de saber, penetramos en el laberinto cibernético donde encontramos *Eróticas de la disidencia en América Latina Brasil, siglos XVII al XX*. Su autor registra una serie de cronistas que aluden a la tribu tupinambá cuyas mujeres les sugieren la transposición del mito de Las Amazonas en tierras americanas. (Figari, 2009: 29-31)⁵

⁴ Boletín *Ida y vuelta* de Argentores, 09 de abril 2010, N° 213. Recuperado de http://www.argentores.org.ar/01sede_internet/ldayvuelta/2010/213.htm.

⁵ Figari, Carlos, “Trópico y subordinación”, *Eróticas de la disidencia en América Latina Brasil, siglos XVII al XX*, Buenos Aires: Fundación Centro de

En el imaginario europeo, precisamente en *Ilíada*, el epíteto que acompaña a la Amazona en sus dos apariciones es el de *antianeira*, es decir, mujer que combate contra el varón (*Ilíada*.III.189; VI.186). El nombre de Amazona tiene raíz griega, *Amazón* significa “sin pechos”. En una versión del mito, Las Amazonas se extirpaban el pecho para facilitar el uso del arco. El término Amazona se registra también en la obra de Píndaro (*O*.13.87) y de Pausanias (*I*.41.7) como epíteto de Artemisa.

Y en el imaginario latinoamericano -según Figari- en el *Vocabulario da lingua brasílica* del siglo XVI los jesuitas incluyen el apelativo de “machonas” para referirse a las mujeres de la tribu tupinambá (p. 29). Constatando también la inversión genérica de estas mujeres el jesuita Pero Correia en *Cartas Avulsas* (1554) las describe: “La mayor injuria que pueden hacerles es llamarlas de mujeres” (p. 29). Y en su *Tratado* de 1570, el portugués Gândavo las caracteriza como andróginas: “Estas dejan todo el ejercicio de mujeres, e imitan los hombres, y siguen sus oficios como si no fuesen mujeres”⁶. Así también, en su *Tratado Descritivo do Brasil* (1587) el cronista Soares de Sousa describe a una tribu de “(...) mujeres, que dicen tener una sola teta, que pelean con arco y flecha, y se gobiernan y rigen sin maridos, como se dice de las amazonas” (p. 31). Y en 1639, el jesuita Cristóbal de Acuña alude a

Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad, CICCUS: CLACSO, 2009, bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/coedicion/figari/Cap1.pdf.

⁶ “Algunas indias se encuentran en estas partes, que juran y prometen castidad, así no casan, ni conocen hombre alguno de ninguna calidad, y ni lo consentirían aunque por eso las maten. (...) y cortan sus cabellos de la misma manera que los machos traen; van a la guerra con su arco y flechas, y a la caza. En fin, que andan siempre en la compañía de los hombres, y cada una tiene mujer que la sirve, y que le hace de comer como si fuesen casadas”. (p. 29)

las prácticas eróticas de “mujeres varoniles” que, deponiendo las armas, satisfacen sus deseos en la cama de los conquistadores, convertidos transitoriamente en huéspedes⁷.

Pero en esta conformación discursiva de cronistas españoles cuyas lógicas dan sustento al imaginario de la modernidad, mencionamos también la desobediencia epistémica de mestizos que escriben incluso con el alfabeto de los colonizadores. Nos referimos al Inca Garcilaso de la Vega con sus *Comentarios reales*, y a *La nueva corónica y buen gobierno* de Guamán Poma de Ayala (S. XVI-XVII)⁸. Y entre esta intertextualidad aleatoria de la memoria histórica en pedazos, incluimos un relato de reciente publicación: “Amazonas” de Eduardo Galeano, en *Espejos. Una historia casi universal* (2008):

Las amazonas, temibles mujeres, habían peleado contra Hércules, cuando era Heracles, y contra Aquiles en la guerra de Troya. Odiaban a los

⁷ “Tienen estas mujeres varoniles su asiento entre grandes montes. Son mujeres de gran valor y que siempre se han conservado sin ordinario comercio, y aun cuando estos, por concierto que con ellas tienen, vienen cada año a sus tierras, los reciben con las armas en la mano; que son arcos y flechas, que juegan por algún espacio de tiempo, hasta que satisfechas de que vienen de paz los conocidos, y dejando las armas, acuden todas a las canoas o embarcaciones de los huéspedes y cogiendo cada una la hamaca que halla más a mano, que son las camas en que ellos duermen, la llevan a su casa y, colgándola en parte donde el dueño la conozca, le reciben por huésped aquellos pocos días, después de los cuales ellos se vuelven a sus tierras, continuando todos los años este viaje por el mismo tiempo. Las hijas hembras que de este ayuntamiento nacen, conservan y crían entre sí mismas, que son las que han de llevar adelante el valor y las costumbres de su nación, pero los hijos varones no hay tanta certeza de lo que con ellos hacen”. (p. 30)

⁸ Mignolo, Walter. *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010, p. 38 ss.

hombres y se cortaban el seno derecho para que sus flechazos fueran más certeros.

El gran río que atraviesa el cuerpo de América de lado a lado, se llama Amazonas por obra y gracia del conquistador español Francisco de Orellana.

Él fue el primero que lo navegó, desde los adentros de la tierra hasta las afueras del mar. Volvió a España con un ojo menos, y contó que sus bergantines habían sido acribillados a flechazos por mujeres guerreras, que peleaban desnudas, rugían como fieras y cuando sentían hambre de amores secuestraban hombres, los besaban en la noche y los estrangulaban al amanecer.

Y por dar prestigio griego a su relato, Orellana dijo que ellas eran aquellas adoradoras de la diosa Diana, y con su nombre bautizó al río donde tenían su reino.

Los siglos han pasado (...). (Galeano, 2008: 37)⁹

Tras este palimpsesto de la memoria cultural, enfocamos la escena fantasmaticada de la biculturalidad propuesta en el título, *Tupí Nambá y Orellana*, obra premiada en el concurso *Conquistémonos (diálogo entre dos personajes: español/a argentino/a)*. En un primer acercamiento al texto, nos atrapan las acotaciones escénicas pues, tras la indicación del espacio -un lugar de América del Sur del siglo XVI-, la obra comienza con una escena oclulta a la mirada, con voces inarticuladas de la selva, el piñar de

⁹ Galeano, Eduardo, "Amazonas", *Espejos. Una historia casi universal*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2008.

caballos y el “jadeo humano”. A esta ambientación sonora le suceden cinco acotaciones para una eventual puesta en escena. Las cuatro primeras configuran una partitura de acciones que marcan un tránsito del movimiento al estatismo del personaje femenino, movimiento que arranca con el agacharse hasta que asienta su pie en el pecho del varón caído. En contraposición, la partitura de acciones para el personaje masculino despliega una secuencia que arranca de su inerte e inerte actitud en el plano horizontal - acostado y con solo el jadeo respiratorio por movimiento- hasta que finalmente aparece “de pie”. Ahora bien, en estas secuencias de acciones enlazadas con la lógica de la causalidad hay una elipsis que omite la escena que desplaza a la guerrera vencedora frente al varón. La huella de esta ausencia ¿es acaso marca indicial de lo que no debe escucharse ni verse?

Asimismo, integrando las indicaciones escénicas al “texto principal”¹⁰, precisamente después del “jadeo humano”, en la escena oculta, sucede la entrada del personaje masculino con su primera emisión de voz: la interjección “¡Uff!” ¿Marca de alivio o de dolor? En el intersticio entre el afuera y el adentro del espacio escénico, la inter-jección marca el pasaje que va del “jadeo humano”-tal vez indicador de una lucha- al posterior acto de habla del varón que, tal vez por haber sido vencido, pide permiso para hablar. No obstante, sin esperar réplica ante quien se reconoce

¹⁰ Patrice Pavis, siguiendo la distinción de R. Ingarden, define las indicaciones escénicas como “texto secundario” respecto de un “texto principal”; sin embargo, consideramos que esta distinción no es oportuna en el caso que nos ocupa ya que, a manera de imagen de Jano, ambos textos mantienen una relación dialéctica indisoluble en *Tupí Nambá y Orellana*. Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1983, p. 505.

“desarmado”, da pautas de su identidad desmitificando el imaginario eurocéntrico que construye a los conquistadores como cíclopes, gigantes de un solo ojo. Recordamos que en la *Odisea*, los cíclopes son gigantes desconocedores de la civilización y frente al “otro”, entre sus prácticas sociales incluyen la antropofagia (IX. 170 ss.). Y volviendo al texto que analizamos, inmediatamente ante el varón no ciclópeo aunque con un solo ojo -pues se describe “tuerto”- el personaje femenino deconstruye el mito de Las Amazonas. Esta especie de guerrera reniega de aquellos rasgos con que la construyeron: niega su condición de “virago”, niega su lujuria, niega que a su cuerpo le falte un seno e incluso niega la leyenda de Amazonas que matan al varón después de la relación sexual. Así pues, en la interacción de este primer encuentro dialógico de género se advierte el proceso de “inversión del reconocimiento”¹¹, es decir, en el ejercicio de reconstrucción de la memoria que configuró un imaginario, ambos se identifican con lo que no son. En fin, mientras el diálogo se había iniciado con la imagen de la guerrera vencedora, tras esta inversión del reconocimiento, el diálogo se cierra, en cambio, con la imagen de la guerrera conquistada no precisamente por las armas sino por el lenguaje y su potencial simbólico. De este modo, la amazona re-negada dice: “Tendré el nombre que vos me quieras dar, hombre barbudo (...)”. Antes que A-mazona, mujer sin pecho, la mujer sin nombre representa la alteridad negada, mientras que el personaje masculino se presenta con su apellido español. De modo que la coordinación lingüística que enlaza a la pareja en el título oculta la subordinación social intergenérica e intercultural.

¹¹ Mignolo, 2010, p. 13.

Y en este doble cruce, intergenérico e intercultural, entre mitos del imaginario eurocéntrico que vuelven incompatibles al conquistador y a la amazona ¿qué roles definen a estos actantes? El personaje femenino reconoce al otro al que denuncia como “conquistador y buscador de oro”, por su “pasión, sangre y codicia hasta los tuétanos”. Pero, frente a este contradestinario discursivo que, antes que conjugar el *ego conquiro* (yo conquisto) conjuga el *ego cogito* (yo pienso) o más bien, frente a su contrasdestinario discursivo que encubre el *ego conquiro* mientras ejercita el *ego cogito*, inmediatamente después de la “lucha amorosa” -interesante *oxímoron* a tener en cuenta-, tras el acto de habla, en cambio, la amazona vencida se identifica con el proyecto del conquistador al que conducirá hacia el oro e, incluso, le dará frutos, hierbas, peces e hijos. ¿De amazona a sujeto colonizado?

Con la conquista erótica de la disidente -pantalla heterosexual del conflicto intercultural- la resolución deviene de una biculturalidad en proceso de borramiento, más bien, de la negación de la identidad del personaje femenino, personaje sin nombre, metonimia de la cultura americana. Un cuerpo de mujer conquistado queda incorporado a la empresa de conquista, precisamente a partir de la desmitificación de la ginococracia amazónica. En efecto, el código icónico que se sustenta en la imagen de la mujer guerrera resulta la contracara del código lingüístico que deconstruye el mito de Las Amazonas al mismo tiempo que refuerza la fuerza ciclópea del discurso del conquistador. De modo que, en el doble formato en tensión entre el texto secundario -acotaciones escénicas- y el texto principal, se despliega la metonimia de un cuerpo incorporado como fundamento

de un cuerpo social y político también incorporado. Entonces ¿Amazonas navegado por el conquistador con el consentimiento del sujeto conquistado, que a su vez tiene conciencia de ello?

La lógica de las acciones, que van de la resistencia femenina a su identificación con el proyecto del otro, gira en torno al deseo de un actante ciclópeo, varón/europeo, pues aunque derrotado inicialmente, al final sale vencedor. Paradójica-mente la mujer sin nombre propio queda inerte, fosilizada en su condición de reproductora de hijos. ¿De Amazonas a Deméter?

Por lo visto, en este “diálogo para radio” el *dia-logos* entre Tupí Nambá y Orellana se sustenta en un único *logos*, europeo, androcéntrico y etnocéntrico. Precisamente sobre construcciones discursivas que no son absolutas, esenciales, ni universales, como el binomio Cíclope/Amazona, guerra/cama, macho/hembra, se construye la dualidad ideológica imperio-colonia. (Figari, 2009: 37)

En fin, en *Tupí Nambá y Orellana* hay trazos de una doble conciencia en la escritura tras el doble formato que ofrecen las indicaciones escénicas y el texto principal. En efecto, la partitura de acciones físicas diseñadas en las acotaciones sirve de alternativa especular al texto principal donde, frente a la deconstrucción del mito de Las Amazonas, se consolida el mito de la ciudad de los Césares, tras cíclopes que ejercitan la antropofagia cultural.

Por lo expuesto, en este “diálogo para radio” que no podrá ejecutar en voces la partitura de acciones físicas ante espectadores, tal vez solo el jadeo humano envuelto en el rumor de la selva amazónica sea la imagen auditiva significativa que, en el marco del Bicentenario, resulte una interpelación al otro en el circuito de la comunicación. Asimismo, si en el eje de la alteridad, étnica y de

género, anudamos *Tupí Nambá y Orellana* a otras escrituras dramáticas de Lili Muñoz, como *Pasto Verde* (1995-96)¹² y *Monólogo de La Aguada* (2008)¹³, podríamos continuar esta línea de investigación respecto del proceso de colonización, inclusive hasta de la subjetividad¹⁴.

Retomando, entonces, el principio de “doble conciencia” con que iniciamos estas reflexiones, nos parece que en el imaginario del mundo moderno que encierra la encrucijada de subjetividades formadas desde la “colonialidad del poder”, surge un intersticio que permite abrirse a “otro” sentido, a un *logos* alter-nativo, con la

¹² Muñoz, Lili, “Pasto Verde. (Reflexión dramática en un acto)”, *Dramaturgos de la Patagonia argentina*, Buenos Aires, ARGENTORES, 2007.

¹³ Incluimos en esta temática la lectura interpretativa que Lili Muñoz hiciera en el papel de Norberta Calvento en *Corre, Delfina*, texto dramático, con puesta en escena y dirección del dramaturgo salvadoreño Julio Díaz-Escamilla, en IV Encuentro Nacional de Arte y Poesía en Victoria, Entre Ríos, noviembre 2006. El drama gira en torno a la asimetría entre el caudillo entrerriano Francisco Ramírez y la cautiva que lo sedujo “La Delfina” mediadora con su cuerpo entre los dos mundos de la cuartelera presa.

¹⁴ Enlazando el diálogo entre *Tupí Nambá y Orellana* a las otras propuestas dramatúrgicas elaboradas en la Norpatagonia argentina, en el eje de la identidad étnica, nos queda señalar que, publicado en 1899, *El huinca blanco. Drama musical histórico*, escrito por un conquistador y fundador de ciudades, no es más que la justificación del *logos* de la modernidad colonial tras la figura de Lautaro. De igual modo *Pehuén Mapu: tierra de la araucaria. Tragedia esotérica del Neuquén en tres actos* (1953) y *Baigorrita, drama histórico de la conquista del Neuquén* (1964), aunque escritos desde la “doble conciencia” de un mestizo, Gregorio Álvarez. Y entre las escrituras dramáticas de las últimas décadas, la escenificación del acontecimiento intercultural elige otros/as protagonistas: Scheypuquiñ y Juan Benigar en *Benigar* de Alejandro Finzi (1987), y en *Scheypuquiñ y Juan. Memoria cantada* de Carlos H. Herrera y José L. Bollea (1987). Lope de Aguirre, José de Ursúa en *Aguirre, el Marañón o La leyenda de El Dorado*, también de A. Finzi (1989). Y bien, Calfucurá en *Kajfukura. Una historia inconclusa* de José Bastidas (1998), una reescritura de aquello que la historia calla.

necesidad y urgencia de descolonizar el saber, en definitiva, “descolonizar el ser”.

BIBLIOGRAFÍA

FIGARI, Carlos (2009). “Trópico y subordinación”, en *Eróticas de la disidencia en América Latina Brasil, siglos XVII al XX*. Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad, CICCUS: CLACSO, en bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/coedicion/figari/Cap1.pdf.

GALEANO, Eduardo (2008). “Amazonas”, en *Espejos. Una historia casi universal*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

IÑIGO CLAVO, María y Rafael SÁNCHEZ-MATEOS PANIAGUA (2007). *Sobre el pensamiento fronterizo y representación. Entrevista a Walter Mignolo*. Recuperado de <http://www.bilboquet.es>.

MIGNOLO, Walter (1993). “La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad”, en LANDER, E. (Comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires: CLACSO. Recuperado de <http://www.duke.edu/~wmignolo/InteractiveCV/Publications/Lacolonialidad.pdf>.

-----, (2010). *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

MUÑOZ, Lili (2007). “Pasto Verde. (Reflexión dramática en un acto)”, en *Dramaturgos de la Patagonia argentina*. Buenos Aires: ARGENTORES.

PAVIS, Patrice (1983). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

TUPÍ NAMBÁ y ORELLANA¹

Diálogo para radio

Obra de Lili Muñoz (2010)

En algún lugar de América del Sur. Siglo XVI. Se oye el rumor de las voces de la selva, pájaros y animales de todo tipo, agua que corre, piafar de caballos, jadeo humano.

PERSONAJES

TUPÍ NAMBÁ, amazona en América del Sur

ORELLANA, conquistador español en busca del País del Oro

ORELLANA: ¡Uff! ¿Puedo hablar? No soy uno de tus hombres. Tampoco un cíclope. Solo he perdido un ojo. ¿Te das cuenta? ¡Me has desarmado! Fuiste mejor que yo en la pelea.

TUPÍ NAMBÁ: ¿Me ves como virago? (*Agachándose hacia Orellana caído y de espaldas sobre la tierra verde.*) Ven hacia mí, gocemos de esta selva y la montaña allá lejos. No temas. No es verdad lo que se cuenta de nosotras. No exprimiré tu sexo para luego matarte.

¹ Premio Consejo Profesional de Radio de Argentores 2010, concurso *Conquistémonos (diálogo entre dos personajes: español/a/argentino/a)*, estreno a partir 26-5-2010, Auditorio Gregorio de Laferrère de Argentores, con producción del Consejo Profesional de Radio de Argentores, http://www.argentores.org.ar/01sede_internet/ldayvuelta/2010/213.htm #. Representada en el VIII Encuentro Internacional de Arte y Poesía, La de las Siete Colinas, en Victoria, Entre Ríos, el 5 de noviembre del 2010, por los poetas Lucía Giaquinto y Daniel Crosa Miño.

ORELLANA: Pensaba, mientras recorríamos con mis compañeros el río-que-se-despeña, que sería este un extraño lugar para encontrar a las Amazonas. *(Pausa, jadeante por el esfuerzo de hablar desde abajo, desde estar acostado.)* Sos una hembra hermosa. Con todas las de la ley, muchacha. Bella. Bello tu cuerpo, bella tu desnudez, la cadencia de tu lengua. ¿Cómo te nombro?

TUPÍ NAMBÁ: Tendré el nombre que vos me quieras dar, hombre barbudo. Soy Amazona, del reino Tupinamba. Hemos viajado mucho. A caballo. Estamos lejos de nuestras tierras de origen.

ORELLANA: ¡Estoy mirando tus dos senos con sus pezones! Enteritos. No es verdad por suerte la leyenda.

TUPÍ NAMBÁ: ¿Qué te pensabas? Somos mujeres enteras. Vos estás pleno de olores. No son los de mi selva ni los del río bravo. Tampoco sé tu nombre.

ORELLANA: Llamame Orellana, el tuerto. Es lo que soy. También conquistador y buscador del oro de tu tierra. Pero hasta ahora solo hemos venido descendiendo como torrente hambriento por este río de sueñera y desmesura.

TUPÍ NAMBÁ: *(Todavía sin dejarlo libre, con el pie sobre su torso.)* No te levantes. Te tengo en la mira de mi flecha y te aseguro que te dejará paralizado. ¿Viniste a saquear?

ORELLANA: Vine a buscar comida, señora. Como te dije, estamos hambrientos.

TUPÍ NAMBÁ: ¿Hambre de todo tipo? Te daré de comer frutos, hierbas y peces. ¿Querrás tener un hijo conmigo?

ORELLANA: Sí que sos directa, Tupí. Así me gustás. Directa y agresiva. Haremos el amor y parirás un hijo o una hija, lo que Dios quiera. (*Pausa, ya de pie.*) ¿Lo matarás si es hijo?

TUPÍ NAMBÁ: No. Pero tendrás que llevarlo con vos. Recién nacido. Para que mis compañeras crean que ha muerto. Yo te avisaré dónde y cuándo.

ORELLANA: ¿Y si es mujer?

TUPÍ NAMBÁ: Se quedará conmigo. Crecerá con nosotras, con nuestra reina y nuestras diosas. Es la ley de las amazonas. Aquí. Y si los tuyos, y aún vos, nos invaden, contá con que ella guerreará como yo y las otras. Si vienes a saquear, te mataremos.

ORELLANA: Poblaremos el nuevo mundo desde un desgarró...

TUPÍ NAMBÁ: Este mundo ya había nacido, mucho antes de que llegaran ustedes.

ORELLANA: Nosotros aportaremos más pasión, sangre y codicia. Desde la vida y la muerte. (*Pausa.*)

TUPÍ NAMBÁ: Aunque más bajo y con más pelo, no sos muy diferente de los Tupí blancos, nuestros vecinos. Ellos han sido los predilectos a la hora de engendrar a nuestras hijas. Probemos.

ORELLANA: Comamos primero. Quiero estar fuerte para guerrear cualquier guerra de amor contigo. Comamos y luego hagamos lo que tenemos que hacer.

TUPÍ NAMBÁ: Después tendrás que estar atento a las señales. Humo y tambores.

ORELLANA: Y dime ¿la Ciudad de los Césares, está lejos?

TUPÍ NAMBÁ: Conquistador y buscador de oro. Pasión, sangre y codicia hasta los tuétanos. No, no está lejos. Hay que seguir al sur. Lo harás después de yacer conmigo. (*Fragor de lucha amorosa.*) No habrá aviso.

ORELLANA: ¿Qué decís?

TUPÍ NAMBÁ: No habrá aviso. Aunque no lo has pedido, me voy con vos, a donde sea. No es la costumbre. Pero yo la cambio. Cambiá vos la tuya.

ORELLANA: Pues sí, pariremos juntos lo que haya que parir. En medio de la nada o donde estuvo el Paraíso.

TUPÍ NAMBÁ: Hacia el sur, entonces, por el tiempo que sea.

FIN

ESTUDIO CRÍTICO

Cronología de Alejandro Flynn

Nació en Sáenz Peña, Gran Buenos Aires, en 1958. En 1976 se radicó en Bariloche, Río Negro, donde escribió cuentos y poesías. En los finales de esa década formó parte junto a Luisa Peluffo, Graciela Cross, Manuel Benderski y Adrián Beato, entre otros, de los talleres literarios coordinados por Juan Raúl Rithner, dramaturgo rionegrino. En esa ciudad andina, en 1980, participó del I Salón de Poesía Ilustrada. Desde 1990 incursiona en el texto dramático, su obra *Moreno*, fue seleccionada por el Instituto Nacional del Teatro, y estrenada por el Grupo Fray Mocho, en el teatro homónimo de Buenos Aires, en cuya sala se mantuvo en cartelera durante dos años. Con *Moreno*, y hasta la actualidad, suma ocho obras dramáticas. En 1994, se radicó en la ciudad de Neuquén, donde escribiendo y publicando continúa (participó en distintas publicaciones). Entre los años 2005 y 2006 condujo el programa cultural *La cofradía*, emitido por radio Luna FM. Se desempeñó también como docente de la Escuela Superior de Bellas Artes en la cátedra de Dramaturgia, en el Departamento de Arte Dramático.

Es habitual colaborador de las páginas culturales del diario *Río Negro* y coordinador de talleres literarios.

A continuación se detalla su obra:

Teatro:

1990 - *Moreno. Monólogo y Tres actos*. Fue premiada por el Instituto Nacional del Teatro y seleccionada para integrar el

Volumen 5, *Obras Ganadoras*, Colección El país teatral, Buenos Aires, 1998.

1991 - *El cumpleaños de Ana*, sin publicar.

1994 - *El piquete*.

1996 - *Final de Burgess Farm*.

2004 - *El león y nosotros*. Una versión radial de esta obra fue estrenada en *Voces en escena*, 2009, programa producido por el Grupo de Teatro Theatron de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue y Radio Universidad-Calf¹.

2005 - *La sombra del sol*. Estrenada en *Voces en escena*, 2009². Esta versión radial fue presentada en las I Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén, 2009, UNCo, con la participación del autor.

2009 - *Monólogos de la Revolución*, publicado en 2010 por EDUCO, editorial de la Universidad Nacional del Comahue, en

¹ Elenco integrado por Alba Burgos, Aureliano Massoni Muñoz, Gabriela Nemiña, Horacio Bascuñán, Lucía Abella Padín, Lucía Descarrega y Mariana Elder. Asistencia técnica y artística: Diego Castro. Música original de apertura y cierre: *Pehuenia* de Carlos Bello. Locución artística: Miguel Bascuñán. Adaptación y dirección general de Margarita Garrido. Se incluyeron los fragmentos musicales de *El inglés* de Juan C. Gené c/música de Rubén Verna y Oscar Cardozo, por Pepe Soriano y el Cuarteto Zupay. Puede escucharse en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

² Elenco integrado por Alba Burgos, Alexis Balco, Antonio Pérez, Florencia Dicaro, Horacio Bascuñán, Mailén Baldo, Mariana Elder y Mirta Sangregorio. Asistencia técnica y artística: Diego Castro y Mirta Sangregorio. Música original de apertura y cierre: *Pehuenia* de Carlos Bello. Locución artística: Miguel Bascuñán. Adaptación y dirección general de Margarita Garrido. Se incluyeron los fragmentos musicales de *Encrucijada* de Rubén Blades por Otro Puerto. Puede escucharse en blog cit.

Esta versión radial fue editada en CD en *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. "La resistencia", UNCo, Educo, Neuquén. 2009. ISBN 978-987-604-151-5.

formato libro y en DVD:

<http://www.uncoma.edu.ar/extension/educos/2010/2010.pdf>. Incluye tres monólogos: “Moreno” (1990), “En sus últimas horas de vida, Manuel Belgrano espera la muerte y dice” (2009) y “Habla Castelli” (2009), esta última también con una versión radial del Grupo de Teatro Theatron, el 5/05/10, en *Voces en escena*³.

Monólogos de la Revolución fue presentado en las II Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén (En homenaje a Luis Alberto “Kique” Sánchez Vera), 2010, UNCo. Entre las ponencias de esas Jornadas la Lic. Gloria Siracusa presentó “*Mirar hacia atrás para ser útil hoy: teatro de la memoria en Patagonia*”, en la que hace una lectura y análisis crítico de *Monólogos de la Revolución*.

Se estrenó en el 2010, en la sala Teatro del Viento, con el unipersonal de Raúl Castro (Monólogos de Mariano Moreno, Juan José Castelli y Manuel Belgrano). <http://lacebolladevidrio.blogspot.com/2010/06/monologos-de-la-revolucion-en-dvd.html>.

----- *Mayo otra vez.*

Poesía y Relatos:

2009 - *Juan, los perros y el cielo*, publicada ese mismo año.

³ Elenco estuvo integrado por Alba Burgos, Lucía Abella, Margarita Garrido y Raúl Castro. Asistencia técnica y artística: Diego Castro. Música original de apertura y cierre: *Pehuenia* de Carlos Bello. Locución artística: Miguel Bascuñán. Adaptación y dirección general de Margarita Garrido. Puede escucharse en blog cit.

Gran parte de las obras dramáticas de este autor se encuentran en
versión *on line*,
en “Dramaturgias de Neuquén”:
<http://vocesenescena.blogspot.com/>.

EL LEÓN Y NOSOTROS

de Alejandro Flynn

Gloria Siracusa

El león y nosotros (2004) de Alejandro Flynn es un drama que trata una materia histórica: las Invasiones Inglesas de 1807 y la Guerra de las Malvinas de 1982, dos acontecimientos de la Historia Argentina que plantean situaciones análogas con un suceso de la historia contemporánea de Irlanda, en los años setenta y ochenta del siglo XX. Me propongo en este estudio mostrar que es este un drama de interpretación histórica, porque el dramaturgo no se limita a presentar un material documental sino que lo interpreta plasmando su propia concepción histórica y su cosmovisión ideológica. Por lo tanto, esta pieza se ubica en el llamado teatro histórico, al que también pertenece *Monólogos de la Revolución* (2010), obra estrenada en el año del Bicentenario, en Neuquén. Decía en mi trabajo¹ sobre esta obra que Flynn manifiesta una firme voluntad de poner el pasado en escena, de mirar ese pasado para construir una memoria colectiva, se inscribe, así, en la misma línea del teatro de Andrés Lizarraga, uno de los fundadores, en el siglo XX, de esta modalidad de teatro histórico, cuya trilogía sobre Mayo, *Tres jueces para un largo silencio*, *Alto Perú*, y *Santa Juana de*

¹ Gloria Siracusa, “Teatro histórico en el Bicentenario. *Monólogos de la Revolución*”, en Garrido, M. (Dir.), (2011). *Actas de las II Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Universidad Nacional del Comahue: Educo, p. 162-173.

América, aparecidas en 1960, constituyen un hito fundamental en la dramaturgia nacional².

Cuando hablamos de teatro histórico nos referimos a un reinención de la historia que se atiene a las exigencias de la historiografía y de la estética, de una estilización de la crónica a través del diálogo. En el caso que nos ocupa, el dramaturgo hace historia de un tiempo contemporáneo, cercano al tiempo de los lectores-espectadores, exponiéndose a no considerar el prudente distanciamiento para una mirada más desapasionada de los hechos escenificados, pero como no creemos en visiones “imparciales” y la cuota de pasión para juzgarlos puede resultar muy estimulante para la reflexión, sobre todo para un público que hace opción por este tipo de teatro de la memoria histórica. La palpable contemporaneidad de *El león y nosotros*, teniendo en cuenta la cercanía temporal de los hechos históricos dramatizados y el grado de ficcionalidad con el que son tratados, lo ubica como un drama documental, social, político, de compromiso, testimonial (Spang, 1998: 41) que reafirma el concepto “adorniano” de que la historia no tiene significado en sí misma sino en relación con el presente, y por lo tanto como concepto crítico, que ayuda para comprender ese presente (Adorno, 1973). Además es justamente esa contemporaneidad la que permite una apertura al pasado, que este sea visto desde una perspectiva y no desde otra y que el teatro tenga intervención en la actualidad. (Mayorga, 1999: 9)

² Alejandro Flynn se siente heredero del teatro de Lizarraga, manifiesta estar vinculado desde siempre a la temática nacional y latinoamericana, actualmente se identifica con la línea del teatro de Mauricio Kartun. (“Entrevista” en *Voces en escena*, Grupo Theatron, Neuquén, Universidad Nacional del Comahue, 2009, <http://vocesenescena.blogspot.com/>)

El león y nosotros es una pieza de un acto único y diecisiete escenas que se vertebran con la intervención de tres personajes que monologan, interpretados por un solo actor. Un Orador que relata el hecho histórico más lejano en el tiempo: la segunda invasión inglesa al puerto de Buenos Aires en 1807, Ramón Luna, un soldado de la Guerra de las Islas Malvinas, en 1982 y Bobby Sands³, un militante por la liberación de Irlanda, miembro del Ejército Republicano Irlandés, que muere en la cárcel en 1981. Esta fragmentación cronológica no responde a una linealidad temporal, se cuentan varias historias que obligan al espectador a recomponer las piezas ante una cesura entre historia y ficción. Sobre el escenario se instala un mundo ficcional con elementos históricos, que le recuerdan al público que no está contemplando una “verdad histórica”, pero que las figuras ficticias, presuntamente históricas, pueden ser más verosímiles a pesar de no ser históricamente auténticas, porque representan la “verdad esencial de su época”. (Buro Vallejo, 1994: 827)

³ Robert George “Bobby” Sands (1954-1981), nació en el seno de un hogar católico, en Abott Cross, Newtownabbey, Condado de Antrim, Irlanda del Norte, donde vivió hasta 1960, cuando toda la familia tuvo que trasladarse a Belfast. En 1972, Bobby se una al IRA y ese mismo año es arrestado por posesión de armas y condenado a cinco años de prisión. Liberado en 1976, retorna a Belfast y a sus actividades en el IRA. Poco después es acusado junto a cinco militantes de un atentado y condenado nuevamente a catorce años de prisión, donde se dedica a escribir poesía y periodismo. En 1980, fue elegido Oficial de Mando del Ejército Republicano Irlandés y en 1981 inicia con sus compañeros de prisión una protesta por mejores condiciones en la cárcel y luego una huelga de hambre, que se convirtió en una pulseada con la Primer Ministro Margaret Thatcher. Mientras duró la huelga, Bobby Sands fue elegido diputado por el *Sein Fein*, el partido radical irlandés, caso que provocó el interés del mundo. Diez personas mueren a causa de esa prolongada huelga de hambre, incluyendo a Bobby Sands, que muere por inanición al cabo de sesenta y seis días.

Los monólogos giran en torno a una isotopía: la resistencia al colonialismo, que desata una lucha protagonizada por individuos jóvenes, muchos de los cuales mueren, mártires de una guerra en la que se ven involucrados sin saber bien cómo y por qué, como es el caso de las Invasiones Inglesas y la Guerra de las Malvinas; o por elección, aunque asumiendo sus convicciones hasta el martirio, como es el caso del militante irlandés. En el relato del Orador aparece un personaje que bien puede constituir un *alter ego* de Ramón Luna, es Juan Sandoval⁴, un negro esclavo, de dieciocho años, que muere en la defensa emprendida por el pueblo criollo, en una desigual lucha contra los ingleses desembarcados en la Ensenada, en 1807. También, en el barco que trae a los invasores ingleses, el grumete irlandés, Gerry Flaghertie, muere con una canción celta entre los labios, pero antes, sus ojos se fijan por última vez en el rostro oscuro de Juan Sandoval. En el relato de Ramón Luna, su compañero, Oscar, “el pibe soldado que habla inglés”, también muere en un bombardeo en la última batalla, antes de la rendición de las tropas argentinas ante el ejército británico. La muerte joven, más cruel e injusta, ya que interrumpe el ciclo vital, solamente es burlada por Ramón Luna, su “¡Estoy vivo!” final precede al “Vi cosas espantosas” que preanuncia las terribles secuelas que esta guerra dejó en los “chicos de la guerra” que sobrevivieron.

⁴ Personaje recreado por Alejandro Flynn en su cuento “Soldado Miguel Nadal”, en *Juan, los perros y el cielo. Versos y relatos*. Neuquén: Educo, 2009, p. 87-98.

Los tres personajes⁵ se alternan en sus intervenciones, comparten un mismo escenario a oscuras y despojado de todo mobiliario, solamente un anotador y una lapicera permanecen en el piso, objetos que materializan las acciones de los personajes que escriben: a su madre, Ramón, y a su hermana Bernardette, Bobby. Estamos ante un texto muy ceñido a la palabra, condensada y tensionada en los discursos epistolares que forman parte esencial de sus parlamentos, que articulan dos dimensiones: la ilusión de una presencia y la realidad de una ausencia (Bouvet, 2006: 66). La espontaneidad de la oralidad matiza el soliloquio de Ramón, en el que se mezcla su registro con el discurso oficial⁶, el que es reforzado por la Voz en *Off*, y las voces de sus propios compañeros,

⁵ Bobby Sands es el único sujeto histórico, los otros dos, el Orador y Ramón Luna son personajes que representan a individuos históricos, ejemplos de “supraindividualidad” de los hechos singulares que protagonizan (Spang, 1998: 7). Estos dos personajes resultan muy eficaces artísticamente, porque a pesar de no ser auténticos sujetos históricos, “encarnan la verdad esencial de la época” en la que actuaron cada uno (Buero Vallejo, 1994). En relación con la selección de las figuras del teatro histórico, Paul Ricoeur (1983-85: 204) hace una distinción entre “figuras representadoras”, encarnaciones literarias de personajes reales históricos y “figuras significadoras”, aquellas creadas por el dramaturgo, quien, además, determina la proporción entre ambos tipos de figuras. Proporción que refleja su intencionalidad de acercarse al hecho histórico o bien de tomar distancia para no sentir ningún tipo de obstáculo que limite la autenticidad histórica.

⁶ Durante la Guerra de las Malvinas, librada en el Atlántico Sur, entre el 2 de abril y el 17 de junio de 1982, las informaciones oficiales de la Junta Militar eran difundidas por el programa televisivo “Sesenta Minutos”, cuyo conductor José Gómez Fuentes se convirtió en el cínico lenguaraz de un gobierno ilegítimo, que abusó de una reivindicación justa de la soberanía argentina, lanzando a miles de jóvenes inexpertos a una muerte segura, con el único objetivo de perpetuarse en el poder.

con los comentarios del muchacho sobre el Mundial de fútbol, otra batalla que se libra paralelamente en las canchas españolas⁷:

RAMÓN: Murieron muchos chicos, mamá. Yo estuve cerca. Vi cosas espantosas. (*Pausa.*) Un chico me dijo hoy que Argentina perdió contra Bélgica. No importa. Decíle a papá que no se preocupe, que igual vamos a ser campeones.

Las destinatarias de las cartas-monólogos confluyen con las otras mujeres: la madre del esclavo Juan Sandoval, que lo busca desesperada en el Fuerte, la madre del grumete irlandés, recordada en el murmullo de una vieja canción celta, la propia madre de Bobby, también evocada cantando una canción de cuna, constituyendo todas una sola figura femenina múltiple, depositarias de la ternura y de las agónicas confesiones de sus hijos. Frente a esta figura maternal múltiple se opone *Maggie*, individuo histórico, ya que se trata de la Primer Ministro británica, Margaret Thatcher, cuya inflexibilidad queda probada tanto en la derrota argentina como en la prolongada huelga de hambre, que mantienen los militantes irlandeses en la cárcel y que le vale el mote de “Dama de Hierro” y los duros epítetos de Ramón y sus compañeros de trinchera.

Las epístolas de Ramón y de Bobby relatan un sueño, que cada uno de ellos tiene; en el sueño-pesadilla de Ramón, aparece

⁷ Sorprende esta equiparación en las cartas de Ramón Luna a su madre, hasta el punto que se desprende del monólogo final que es tan dramático perder la Guerra de las Malvinas como perder el Mundial de fútbol.

en la cubierta del Crucero Manuel Belgrano⁸, un león, al que un onírico Maradona pretende espantar tirándole un pelotazo. Es un sueño extraño y premonitorio ya que ni el penal de famoso jugador puede poner “fuera de juego” al símbolo del imperialismo inglés⁹. Sueño que remite paródicamente al título de esta pieza: el “león”, su inmensa cabeza metamorfoseada con la cara de la Thatcher, es la clara representación del triunfo sobre un “nosotros” en retirada, tal vez, tardía revancha de los ingleses por la derrota de 1807¹⁰, aunque también el “nosotros” involucre a las sucesivas generaciones de argentinos, que soportamos, desde el siglo XIX, los embates colonialistas, territoriales, económicos y culturales.

En cambio, en el otro sueño, un desfalleciente Bobby Sands sueña que es niño y su madre le canta una canción (es el mismo recuerdo de Gerry, el grumete, en la nave inglesa, en 1807). En un poema que escribe en la cárcel, Bobby dice: “La vida es dura para los oprimidos/pero resistir es vencer”¹¹, el martirologio de Bobby

⁸ El Crucero General Belgrano de bandera nacional fue hundido por la Marina Británica y perecieron cuatrocientos tripulantes argentinos, marcando uno de los momentos más desgraciados de la Guerra de las Malvinas.

⁹ En el escudo de armas de la corona británica, blasón nacional del Reino Unido, aparecen reunidos los escudos de Inglaterra, Escocia e Irlanda (del Norte), en el primero de los cuartos hay tres leones leopardados de oro y en el segundo un león rampante, erguido y apoyado sobre una de sus patas, figuras simbólicas del poder real.

¹⁰ Las Invasiones Inglesas de 1806 y 1807 no aparecen mencionadas en los libros de Historia del Reino Unido de Gran Bretaña ni en los programas de los estudiantes ingleses. Curiosa omisión en el relato histórico de una de las naciones europeas que en el siglo XIX sostuvo una agresiva política expansionista y de expoliación económica en Asia, África y América.

¹¹ Iñaki Vázquez Larrea (Universidad de Jaén), “El imaginario republicano radical irlandés a través de la poética de Bobby Sands”. *Revista de antropología experimental*, N° 6, Texto 10. Méjico: Universidad Autónoma de Tamaulipas, p. 161-173.

Sands es una victoria moral sobre la férrea política colonialista, que conmueve al mundo entero:

BOBY SANDS: Ayer. (*Pausa.*) Bueno, creo que era ayer, mamá, no estoy seguro, soñé con vos. Cantabas una canción que por más que intento no puedo recordar. Solo que era hermosa. Tu voz me acunaba y yo era otra vez un chico corriendo de un lado a otro. No había tropa ni soldados insultándonos (...) No olviden seguir la lucha, es lo único que tenemos. Lo único que nos han dejado. Seguir la lucha para siempre (...).

En *El león y nosotros* nuevamente Alejandro Flynn apela a la recuperación de la memoria histórica y lo hace desde la narración, la comunicación personal y la confesión íntima del discurso epistolar, discurso del personaje en el que habla su subjetividad, en un acto individual como “hombre de la lengua” (Ubersfeld, 1998: 193) confrontado éste con los discursos tergiversadores de los que escribirán una parte de la historia: los militares y algunos periodistas e historiadores. Flynn crea figuras dramáticas cuyas voces son portadoras de una verdad histórica, sin finalidad en sí misma, sino como instrumento para configurar el mensaje supraindividual del drama.

BIBLIOGRAFÍA

BOUVET, Nora Esperanza (2006). *La escritura epistolar*. Buenos Aires: Eudeba.

- BRIZUELA, Mabel (2003). *Teatro. Palabra en situación. Estudios sobre dramaturgia española del siglo XX*. Córdoba: Comunicarte.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1994). “Acerca del drama histórico”, en *Obras completas*, Vol. II. Madrid: Espasa Calpe.
- CARLSON, Marvin (2009). *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- IRAZÁBAL, Federico (2004). *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires: Biblos.
- MAYORGA, Juan (1999). “El dramaturgo como historiador. El mejor teatro histórico abre el pasado”, en *Revista Primer acto. Cuadernos de investigación teatral*, N° 280, p. 8-10.
- PAVIS, Patrice (1983). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós.
- , (1998). *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- RICOEUR, Paul (1983-85). *Temps et récit*. París: Suil, Vol. III.
- SPANG, Kurt (1991). *Teoría del drama*. Pamplona: Eunsa.
- , (1998). “Apuntes para la definición y el comentario del Drama Histórico”, en *El drama histórico. Teoría y comentarios*. Pamplona: Eunsa, p. 11-50.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1982). “Teatro histórico”. *Ensayos críticos*. Barcelona: Destino, p. 391-444.
- UBERSFELD, Anne (1998). *Semiótica teatral*. Murcia: Cátedra Universidad de Murcia.
- , (2002). *Diccionario de términos clave en el análisis del texto teatral*. Buenos Aires: Galerna.

-----, (2004). *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.

ZAYAS DE LIMA, Perla (1995). *Carlos Somigliana. Teatro histórico-Teatro político*. Buenos Aires: Fray Mocho.

EL LEÓN Y NOSOTROS

Obra de Alejandro Flynn (2004)

*A los chicos de Malvinas
y a la lucha del pueblo irlandés
por su independencia.*

PERSONAJES

(Todos representados por el mismo actor.)

ORADOR *(Relata la Segunda Invasión Inglesa.)*

RAMÓN LUNA *(Soldado argentino en las Islas Malvinas durante la guerra.)*

BOBBY SANDS *(Miembro del Ejército Republicano Irlandés.)*

ACTO ÚNICO

Escena 1

El escenario a oscuras. Suena una música de gaitas escocesas que crece. Se mantiene en un mismo nivel de intensidad y luego se reduce para obrar de fondo a las palabras. Con la luz surge el orador, que es también Ramón Luna y Bobby Sands. Se desplaza por el escenario y habla con fuerza, graficando expresivamente las imágenes de la invasión. Este está despojado de todo objeto o mobiliario, a excepción de un anotador y una lapicera, que siempre permanecerán en el piso.

ORADOR: En infinitos barcos como langostas se anunciaron a la vista de todo el pueblo y dos días después desembarcaron por la Ensenada. Una semana más tarde, tras la señal de trece cañonazos, ejecutados desde los mataderos de Miserere iniciaron el ataque sobre la ciudad que se aprestaba a recibirlos.

Escena 2

Apagón y pausa. En el nuevo cuadro el orador, que es ahora el soldado Ramón, está sentado en el piso. Tiene en sus manos un block de hojas sobre las que va escribiendo una carta, mientras expresará en tono entusiasta lo que anota. En off, el primer comunicado de la Junta Militar, anunciando a la población el desembarco del 2 de abril de 1982, en Puerto Argentino, Malvinas. Al finalizar el comunicado comienza el parlamento de Ramón.

VOZ EN OFF: En el día de la fecha, dos de abril de mil novecientos ochenta y dos, la República, por intermedio de las Fuerzas Armadas, mediante la concreción exitosa de una operación conjunta, ha recuperado las islas Malvinas y las Georgias y Sandwich del Sur.

RAMÓN: Querida mami: espero que recibas pronto esta carta y que estén todos bien. Yo estoy bárbaro, comemos bien y no la pasamos nada mal, aunque es cierto que hace bastante frío. Pero bueno, lo más seguro es que esto se termine enseguida y nos volvamos pronto. Hay chicos que quieren pelear, pero

yo les dije que se olviden, porque aquí no va a pasar naranja. Dejá de joder, Ramón, para qué carajo vinimos aquí si no es para cagarlos a palos a esos guachos, me decían. Pero se van a quedar con las ganas... Además aquí nos aseguran que los ingleses no van a venir. El Principito, como le dicen... mirá que se van a animar... Además ¿Para qué? Si esto a ellos no les importa nada. Yo, la verdad, quisiera estar ya en casa pensando en el mundial de España. ¡Justo ahora se nos ocurre invadir las islas!

Escena 3

Apagón y silencio. Al regresar la luz, acostado de perfil al público, sobre una camilla o camastro, mirando al techo, el orador, que ahora es Bobby Sands, habla.

BOBBY SANDS: Bernardette, queridísima hermana. Yo sé que toda Irlanda acompaña nuestra lucha y que este año de mil novecientos ochenta y uno quedará en la memoria por nuestro triunfo. El hambre que siento ya no es tanta, dicen que el cuerpo se acostumbra de a poco. En los primeros días podría haberme comido un buey. Hoy, nuevamente, los guardias ingleses pasearon las bandejas llenas de manjares a nuestra vista. Creen que ver esa comida, olerla, podrá quebrarnos finalmente. Estos, que nos torturan así, son los que nos llaman terroristas. Pero yo no sería yo mismo arrodillado. No sería Bobby Sands si me torciera ahora, si les diera el gusto. Cómo podría mandar a los compañeros que

ayunan conmigo con solo una muestra de flaqueza. Maggie es dura, pero nosotros lo seremos más.

Escena 4

Apagón y pausa muy breves. Al volver la luz continúa el orador, manteniendo la tensión del párrafo anterior.

ORADOR: ... entonces, entraron como un mar desbordando cuadra a cuadra; se derraman enardecidos, furiosos ¡Los gringos! ¡Los gringos! ¡Ya están aquí! Gritan las negras lavanderas. El agua hirviendo los espera desde las azoteas, montañas de piedras, letales proyectiles en las manos de los chicos guerreros, esperan su turno para romper un cráneo o vaciar un ojo. Allí vienen. Se escuchan sus insultos, sus voces destempladas, las órdenes y los gritos. Da miedo y odio a la vez el acento gringo, ese ruido incomprensible que salta de sus gargantas roncadas...

Escena 5

El orador se sienta y retoma el rol de Ramón, en la misma actitud anterior. Escribe y habla.

RAMÓN: Ya no están tan seguros los chicos de querer que vengan los ingleses, como te decía en la carta anterior. Bueno, algunos sí, otros no. Yo digo que mejor sería jugarles al fútbol las islas; no veo la hora de que empiece el mundial ¿Papá qué

dice? ¿Vamos a salir campeones otra vez? Aquí hay un pibe que habla inglés y dice que a la Thatcher -perdonen las faltas, no sé cómo se escribe el nombre de la vieja chota esa- le dicen “Maggie” por Margaret. *(Pausa. Mira lo escrito como corrigiendo.)* Esta la puse bien. Bueno, en nuestro grupo también la estamos llamando así, más que nada el pibe que habla inglés, que ahora siempre la dice Maggie. Jode con que viene la vieja Maggie desde Inglaterra remando en un bote y a las puteadas. Me mostró cómo se escribía el nombre y me acordé de los calditos, esos que vienen en cajitas. No estaría mal una sopita de esas ahora. Aquí nos dan una cosa que ellos llaman sopa, pero que es agua caliente salada, con dos fideos. Una porquería intomable.

Escena 6

Ramón toma la actitud y postura de Bobby ahora. Pausa y habla. Se expresa al principio de un modo risueño.

BOBBY SANDS: ¿Cómo se ven mis poemas escritos en pedacitos de papel higiénico? Recordarán que no hay otra forma de poder sacar escondido un texto de la cárcel, que no sea así, de a pedacitos. ¿Los usan para limpiarse cuando van al baño? No creo que les dé el tamaño, tendrían que pegarlas entre sí antes. *(Risa y pausa.)* Déjenme reírme un poco. Lo que sí espero es que por lo menos no usen para eso las notas que mando para el *Republican News*. Ese periódico debe seguir mostrando al mundo cómo viven los presos. Somos diez

hombres decididos a llegar hasta el final. *(Pausa.)* Al fin y al cabo no es tanto lo que pedimos. Rechazar los trabajos que nos imponen nuestros carceleros y no vestir el uniforme que ordenan, no parece algo de otro mundo. Queda claro que este juego de fuerzas es lo importante en verdad para ellos, más allá del reclamo. No soportarían conceder lo más mínimo. *(Pausa.)* Ese es el punto. Para los ingleses un juego de fuerzas, para nosotros nuestra lucha eterna contra ellos. Y nuestra razón de vivir, o de morir.

Escena 7

Pausa. El orador se pone de pie y se pasea por el proscenio, retomando el primer pasaje del monólogo y manteniendo siempre muy viva la expresión.

ORADOR: Un río uniformado de espanto y de metal inunda las calles. Las viejas gritan como si las degollaran... Hombres colorados parten a hachazos las puertas, se meten en las casas como el viento, violan a las mujeres, matan a todo ser vivo, sean niños o viejos. Lo que no pueden saquear lo destruyen. Estampidos de metralla, alaridos de pieles escaldadas por el agua, que también quema los brazos y las piernas de los defensores, un carnaval de muerte que rejuvenece, la fantasmal calavera de cuencas vacías y su guadaña brillan salvajes. La sangre empapa las paredes. Entre el olor a pólvora los llantos y la agonía. El ruego que pide por la vida.

Luego, las explosiones cada vez más aisladas, escaramuzas en un punto y otro...

Escena 8

Pausa. El orador, que ha dejado suspendido el relato, toma asiento en la actitud de Ramón escribiendo.

RAMÓN: Parece que vienen los ingleses nomás. Y bueno, ya los echamos una vez ¿No? Nada más que ahora no es con agua hirviendo ni con piedras la cosa. Yo ni quiero pensar en eso, prefiero pensar en Kempes y Maradona jugando juntos. Ese campeonato va a ser un paseo para Argentina, como esta guerra dicen los afiches. Algunas radios que agarramos aquí a veces hablan del mundial. Todos creen que ganamos, en España y acá también. A mí me parece que no va a pasar nada, que va a ser como con los chilenos, que al final se arregló todo. Dicen que se está negociando. Bueno, ustedes allá saben más que nosotros ¿No?

Escena 9

Ramón reocupa el personaje de Bobby, cuya voz, a partir de ahora será cada vez más débil y pausada, como efecto del prolongado ayuno.

BOBBY SANDS: Ayer vinieron otra vez los funcionarios. *(Pausa.)* Estas reuniones de “cooperación”, como las llaman,

definitivamente no llegarán a nada y ya no habrá otras. Queda claro que ellos exigen nuestra sumisión absoluta, lo que esencialmente significa la aceptación del reglamento criminal de la prisión. *(Pausa.)* Si Maggie no cede, tampoco nosotros. Mil doscientos años en la historia de nuestra guerra nos respaldan. Los muertos de Irlanda nos acompañan desde el cielo y velan por nosotros.

Escena 10

Pausa. El orador se desplaza ahora por el escenario.

ORADOR: Desde su cuerpo agujereado, Juan Sandoval, negro esclavo, dieciocho años, tendido entre los muertos, alcanza a ver el triunfo que él también construyó, los gritos de alegría de su gente. El acceso de sangre entre sus labios no puede tapar su sonrisa ni sus últimas palabras ¡Les ganamos carajo!

Escena 11

Apagón. Pausa extensa. La luz gana nuevamente el espacio. El soldado Ramón -sentado en el piso, con su anotador entre las manos escribiendo- y el comunicado en off de la junta militar informando sobre el hundimiento del crucero Gral. Belgrano. Al finalizar el comunicado, habla el soldado.

VOZ EN OFF: El Estado Mayor Conjunto comunica que, como resultado del ataque sufrido, en un punto situado a los 55 grados 24 minutos latitud Sur y 61 grados 32 minutos de longitud Oeste, por el Crucero ARA “General Belgrano”, informado en el comunicado N° 15, existen indicios que hacen presumir su hundimiento.

RAMÓN: Los hijos de puta hundieron al Belgrano. Un cabo nos dice que murieron muchísimos chicos ¡Qué hijos de puta! ¡El barco estaba afuera de la zona de guerra! Parece que la Thatcher turra sabía que podía terminarse todo con la mediación de Perú; eso se habla por acá. *(Pausa.)* Y que quieren la guerra nomás, porque les conviene por política. Ahora sí que hay bronca, un odio increíble, aunque también un poco de cagazo, la verdad. El pibe que sabe inglés cuenta que le dijeron que buscan hacer cabeza de playa y que vienen súper equipados y que traen a unos tipos que llaman gurkas, de la India o africanos o algo así y que son más malos que la mierda. Son mercenarios que van al frente pisando las minas, para abrirle el paso a los ingleses que vienen atrás. Se cuenta que los traen drogados y que pelean hasta verse bañados en sangre y que cada uno trae una daga como de treinta centímetros. *(Pausa.)* A veces pasamos un poco de hambre y hace bastante frío. Los pibes que mandaron del norte son los que peor la pasan; es que ellos no están acostumbrados a este clima. Bueno, yo que soy de Buenos Aires mucho que digamos tampoco. Hay chicos que lloran a la noche. Son los que más pena me dan, pobrecitos. *(Pausa.)*

Que se termine esta mierda de una vez es lo queremos la mayoría. Pero no sé, nadie sabe nada parece, dicen cosas distintas todo el tiempo. Y ahora, con lo del Belgrano, se complica todo. *(Pausa.)* Cada vez falta menos para el mundial. Si nos llega a agarrar acá me muero. Te imaginarás que no hay muchos bares con televisión por aquí que digamos.

Escena 12

Pausa. Sigue el orador, siempre desplazándose por el espacio.

ORADOR: Su madre lo busca desesperada... No lo encuentra entre los vivos, va de comadre en comadre ¡Quién lo vio! Alguien le dice que quizás por El Retiro, otros que por el Fuerte, alguno lo vio peleándolos a los ingleses en el mismísimo Santo Domingo. No sabe adónde ir; le dicen: pierda cuidado, es muy vivo ese negro para morir. Pero ella siente un ahogo en el pecho que le indica algo raro, algo distinto ¡Su Juanito! El más grande, el mocetón que la ayuda con la casa y los hermanos allí en lo de la Amita, ahora que su viejo negro no está, desde que se rompió la nuca ayudando al patrón en la última sudestada....

Escena 13

El orador se recuesta lentamente y es ahora nuevamente Bobby Sands. Sus palabras denotan claramente el efecto del ayuno; se emiten con dificultad, como si resbalaran entre sí.

BOBBY SANDS: Hoy volvieron a pasear comida frente a nosotros. *(Pausa.)* Pero, definitivamente ya no hay hambre, por lo que el torpe intento casi me causa gracia. Lo mismo le ocurre a mis compañeros, nadie piensa en comer ya. *(Pausa.)* Con tantos kilos menos pareciera que voy a flotar. La sensación es ya de extrema debilidad, voy del mareo al desmayo, la piel de mi cuerpo ha tomado un olor ácido y su color no es el mismo; parece que se agrietara cada día. De pronto mi corazón amenaza con querer escapar por la boca, o por lo menos eso me parece. A veces no sé cuándo duermo o cuándo estoy despierto. Sé que el ayuno primero acabará con la grasa de mi cuerpo, tal cual podría asegurar lo siento en estos días. Luego seguirá músculo a músculo recorriéndome y entonces, cuando ya nada tenga para consumir, ocurrirá algún probable ataque cerebral que quizás termine con este martirio. Cuando las náuseas me lo permiten bebo el agua que todavía me mantiene con vida. He prohibido expresamente cualquier tipo de asistencia forzada; siento que el punto de retorno quedó muy lejos, atrás. *(Pausa. La frase que sigue encierra emoción marcada.)* Cómo decirles cuánto los amo, querida familia. Solo pienso en ustedes y por ustedes ruego a Dios. Noche y día.

Escena 14

Hay un silencio denso, oscuridad y una larga pausa. Al volver la luz, es Ramón quien habla. Como en el caso de Sands, el tono de sus palabras -aunque por otros motivos- tiende claramente a decaer.

RAMÓN: Querida mami. Hoy quiero empezar esta carta contándote un sueño. Un sueño raro, del que me desperté en medio de uno de los bombardeos, que cada vez parecen más cerca. Éramos un montón de gente adentro de un barco. El barco, de pronto, estaba lleno de agua, aunque por momentos no había nada. Estabas vos, papá, la tía Mirta y Oscar; el pibe soldado que habla inglés y otros chicos, también de aquí, de nuestro grupo. No teníamos uniforme me parece. Y estaba la selección también, por lo menos había varios jugadores, además de Menotti, que también estaba. Kempes le preguntaba algo a papá y los dos se morían de risa. De pronto teníamos el agua por la cintura, pero no nos importaba. Entonces, así, como un rayo, cruzaba corriendo adelante nuestro un león y se perdía por una escalera ¡Un león! Cómo va a haber un león aquí en el mar, decía yo y la tía Mirta me decía sí, qué raro ¿No? y que también lo había visto antes. ¿Qué barco es este? Le preguntaba Menotti a alguien y le decían el Belgrano y le aclaraban, el crucero General Belgrano que hundieron los ingleses y en el que murieron cuatrocientos argentinos. *(Pausa.)* Así le decían. De golpe otra vez, pero ahora por atrás de todos nosotros, aparecía el león y daba un rugido terrible. Cuando yo me

daba vuelta lo único que veía era su melena, empapada por el agua y a Maradona que decía “dejámelo a mí” y le tiraba un pelotazo como un penal, para que se vaya, pero no le daba. Después no me acuerdo cómo seguía el sueño, pero el final sí, lo último que me quedó cuando me desperté con las explosiones de las bombas. Era la cabeza del león, inmenso y que me miraba. Y a qué no sabés: tenía la cara de la Thatcher. *(Pausa. Se detiene sobre lo que escribió y remarca algo.)* Margaret Thatcher. Ahora sí lo escribí bien, ya aprendí. *(Pausa.)* “La Dama de Hierro”, dice mi amigo que le dicen. La vieja de mierda, digo yo.

Escena 15

Se incorpora Ramón y es el orador, que habla y se pasea por el proscenio.

ORADOR: Un poco más allá, entre otros cuerpos, cubierto por humos de metralla, con su piel hecha jirones por la candente lluvia enemiga, que tanto ha espantado a los agresores desde tinajas y baldes, empuñadas por la furia defensora en cada casa, techo a techo, un casi niño irlandés está llorando. Es que a muchos días de barco de allí, tras muchas noches y tormentas, el verde valle de su patria lejana no le acariciará ya sus pies descalzos, ni las costas de sus mares le devolverán sus agitadas olas ni el olor de la turba encendida le traerá a su pobre casa, a un pan escaso pero caliente y recién horneado por su madre. Sus hermanos ya no podrán

decirle esta es tu familia, esta tu tierra y la de tus abuelos. La lluvia que ahora de pronto cae sobre ese extraño país al que lo han llevado los ingleses, como a una alegre aventura, no es la lluvia de su infancia. Por eso llora Gerry Flaghertie ¡Morir tan lejos! ¡Sin escuchar una vez más la voz gastada de su madre! El murmullo de la antigua canción celta entre sus labios cuando remienda la ropa... Auxilio intenta pedir el muchacho. Aunque llueve ahora el cuerpo le quema; un hilo de su voz quiere viajar a través del océano para unirse a aquella melodía. Sus ojos entrecerrados se abren por última vez y se fijan para siempre en el rostro oscuro de Juan.

Escena 16

Apagón. Retorna la música de gaitas irlandesas. Su tono no es alegre, sino melancólico, de acuerdo con la escena. Se escuchará luego en menor volumen, como fondo del parlamento. Bobby Sands hablará por última vez en un tono suave, pero firme.

BOBBY SANDS: Ayer. *(Pausa.)* Bueno, creo que era ayer, mamá, no estoy seguro, soñé con vos. Cantabas una canción que por más que intento no puedo recordar. Solo que era hermosa. Tu voz me acunaba y yo era otra vez un chico corriendo de un lado al otro. No había tropas ni soldados insultándonos. Nadie pedía documentos ni forzaba a otros para ir donde les mandasen. Había risas de un punto al otro de nuestro barrio ¿Por qué no había soldados? Los muchachos tomaban sus cervezas y se abrazaban cantando. Todo estaba bien. Los

chicos jugábamos al fútbol por las calles. Yo no era “el diputado” Bobby Sands, como me llaman ahora, ni voluntario del IRA, sino apenas un niño... *(Larga pausa.)* Pronto voy a morir. Es increíble, es algo que se siente, se sabe. *(Pausa.)* Ya no puedo enviar notas ni escribir el poema que pienso y que quisiera, mis brazos pesan terriblemente, no soy dueño de ellos ni de nada de mi cuerpo. A veces siento que puedo verme desde arriba y me da pena lo que veo ¡Bobby! ¡Tenés que vivir! Pero él no escucha, su mirada se pasea lentamente por la habitación y se posa en las caras de los que ama y que vinieron para acompañarlo hasta el final. *(Pausa.)* Por favor no olviden al sacerdote, ya casi no puedo hablar. Quiero irme en paz en el final. *(Pausa.)* No olviden seguir la lucha, es lo único que tenemos. Lo único que nos han dejado. Seguir la lucha para siempre... *(Pausa. Sus palabras se dirigen indistintamente a su hermana y a su madre.)* Qué hermoso era el sueño, Bernardette, los chicos jugábamos y los hombres reían... No había soldados, mamá. *(Pausa. La voz es más débil.)* No había soldados...

Escena 17

Apagón. La suave música de gaitas va dando lugar, muy lentamente al fragmento final del último comunicado de la junta en el que se informa sobre la rendición del 14 de junio, a las tropas inglesas. Luego, mientras escribe su última carta, habla Ramón.

VOZ EN OFF: ... se acuerdan con el Comando de las tropas británicas los términos del cese del fuego y la entrega de prisioneros... Puerto Argentino, catorce de junio de mil novecientos ochenta y dos.

RAMÓN: ¡Se terminó mamá! ¡Estoy vivo! Ya ves que era todo mentira, nunca estuvimos ganando como decían. Ya te voy a contar de este infierno. Cuando el Papa estuvo en Buenos Aires supimos que esto se terminaba. Por fin, no veo la hora de volver a casa. Esto fue horrible, mamá, horrible. Pero se acabó, en una de esas te doy esta carta yo mismo en la mano. *(Pausa.)* El chico que hablaba inglés murió en un bombardeo... Nos habíamos hecho muy amigos. Nos íbamos a juntar en Buenos Aires para ver los partidos de la selección. *(Pausa.)* Murieron muchos chicos, mamá, muchos. Yo estuve cerca...Vi cosas espantosas. *(Pausa.)* Un pibe me dijo hoy que Argentina perdió contra Bélgica. No importa. Decíle a papá que no se preocupe, que igual vamos a ser campeones.

La escena se oscurece lentamente. Ramón borronea algo y sigue escribiendo en silencio, mientras se cierra el telón.

ESTUDIO CRÍTICO

Cronología de Gerardo Leonardo Pennini

Nació en la ciudad de Buenos Aires en 1948. Inició estudios de actuación en la Escuela municipal de Teatro y en el Taller del Teatro Fray Mocho entre 1966 y 1968. Abandonó para viajar por el interior del país. Se radicó en San Luis donde ejerció el periodismo desde 1973 a 1977 y creó junto a Juan Cruz Sarmiento un grupo de teatro de aficionados en el Sindicato de Empleados de Comercio, de corta vida. Retomó la actividad periodística en 1981 en el desaparecido diario *Mendoza* y en esa misma ciudad estudió dramaturgia, escenografía, puesta en escena y construcción de títeres. En 1984 se incorporó como miembro de la Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de la Argentina, con ponencias publicadas en 1984 y 1985. Entre 1985 y 1989 trabajó como tallerista de Expresión Teatral en escuelas de la localidad de Aluminé (Neuquén). Con estos alumnos de las escuelas rurales se pusieron en escena leyendas mapuches. En 1990 comenzó a dirigir el grupo Thanatos auspiciado por el Sindicato de Empleados Judiciales de Neuquén hasta el año 2000 en que fundó el Grupo de Teatro Experimental Tribu Salvaje junto a Marcela Pidarello, Lili Muñoz y Sebastián Correa. En la actualidad reside en la ciudad de Centenario, provincia de Neuquén coordinando talleres de escritura en bibliotecas populares y dirigiendo el proyecto teatral *Canes con Alas*. Entre su actividad teatral se destaca:

1978 - *América* (teatro breve), estrenada por la Embajada Artística de San Luis en el Teatro Municipal San Martín de Buenos Aires.

1980 - *Gaspar ha vuelto*, resultado de un curso de dramaturgia realizado en la Universidad Nacional de Cuyo. Obra ganadora en el '81, en la convocatoria de la Comedia Mendocina para ser representada en el '82, pero fue censurada por el interventor militar Walter Ravanelli.

Una versión radial de esta obra fue ofrecida en *Voces en escena*, 2009, programa producido por el grupo de teatro Theatron de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue y Radio Universidad-Calf¹.

1981 - Fundó y dirigió el Taller de Teatro de la Universidad Nacional de San Luis con extensión a la Facultad de Villa Mercedes. Escribió y estrenó *En mi casa* (teatro breve). Dirigió también, *Historias para ser contadas*, de Osvaldo Dragún.

1982 - Escribió los libretos de café-concert *Historia irreverente del teatro* y *Arde Roma*, estrenadas en la Alianza Francesa por el Taller Actoral de San Luis.

¹ Elenco integrado por Alba Burgos, Alexis Balco, Antonio Pérez y Mirta Sangregorio. Asistencia técnica y artística: Diego Castro y Mirta Sangregorio. Música original de apertura y cierre: *Pehuenia* de Carlos Bello. Locución artística: Miguel Bascuñán. Adaptación y dirección general de Margarita Garrido. Se incluyeron los fragmentos musicales de *Arroyito del sendero* de Mauricio Cardozo Ocampo por Silvia Iriondo. Esta versión radial fue editada en CD en *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. "El desafío"*, UNCo, Educo, Neuquén, 2009, ISBN 978-987-604-152-2. Puede escucharse en <http://vocesenesцена.blogspot.com/>.

- *El palo enjabonado*, estrenada en 1983 en Nancy, Francia, en el Festival de Teatro Breve, con traducción de Denis Malinowski.
- 1984** - Junto a Denis Malinowski y Marie Noëlle Delacroix escribió el libreto de *La Revolución Francesa* inspirado en la obra *1789* de Ariane Mnouchkine. Fue un trabajo de teatro participativo que convocó a más de 400 personas, el “pueblo de París”, en la plaza central de San Luis.
- Escribió también: *Los caballos del verano*. Esta obra, tras la Convocatoria Teatro '98 -José Roque Digiglio-, fue editada ese mismo año por el Fondo Editorial Neuquino: <http://www.neuquen.gov.ar/org/cultura/fen2.htm>.
- Escribió *El gran guiñol*. Con su dirección, el monólogo fue estrenado por el Grupo Itinerante de Centenario con la interpretación de Graciela Martínez. En el '85, se presentó en el I Encuentro de Teatro, en Zapala, Neuquén.
- 1986** - Dramaturgia de las leyendas mapuches “Antü y Quillén”, “El Pehuén” y “El Domuyo”.
- 1997** - *Improvisaciones sobre Salomé*, estrenada por alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén.
- 1998** - *Un cielorrasso lleno de rabanitos*, publicada en *Dramaturgos de la Patagonia argentina*, por Argentores en 2007.
- 1999** - Escribió y dirigió el libreto de textos y poesía *Llamas en palabras* estrenado en el 2000, con motivo de la fundación del Grupo de Teatro Experimental Tribu Salvaje, con la actuación de Mirta Sangregorio, René Rosales y músicos invitados. Esta obra participó en el 2002, en el Foro Social Mundial en Buenos

Aires.http://www.tribusalvaje.org/fundacion/index.php?option=com_content&view=article&id=44&Itemid=56.

----- *Preludios y aplazos*, en co-autoría con Alejandra Kurchan y Mariela Luppi, estrenada por el Grupo Tribu Salvaje. Una propuesta radial de esta obra fue ofrecida en el programa *Voces en escena*, 2010².

2000 - Escribió *Vamos a matar a Manuel y Extrañas cosas suceden en Tebas*. Esta última fue estrenada en 2001 en Neuquén capital y San Martín de los Andes, por Tribu Salvaje, con la actuación de Lili Muñoz, Marcela Pidarello y Sebastián Correa.

2002 - *Como diría Jauretche*. Estrenada ese mismo año, por Tribu Salvaje, con su dirección y las actuaciones de Mirta Sangregorio, Andrea Perea Plaza y Daniela Pichaud y la escenografía de Lidia Pedrosa.

----- Escribió el monólogo *Anais cero dos* y, en co-autoría con Lili Muñoz, el libreto *De uvas, mujeres y poesía*. Estas obras fueron publicadas ese mismo año en *Naciendo Teatro desde el Sur*, en colaboración con Lili Muñoz y Juan Lacava, Editorial Dünken, Buenos Aires.

Anais cero dos fue estrenado en el 2004 por el Grupo Volar en V, dirigido por Raúl Ludueña con la actuación de Claudia

² Elenco estuvo integrado por Alba Burgos, Gabriela Nemiña, Lucía Abella Padín y Manuel Sánchez Nemiña. Asistencia técnica y artística: Diego Castro. Música original de apertura y cierre: *Pehuenia* de Carlos Bello. Locución artística: Miguel Bascuñán. Adaptación y dirección general: Margarita Garrido. Se incluyeron fragmentos musicales de “Con qué” de Liliana Vitale y Verónica Condomí, de *Camasunqui*, 1984. Puede escucharse en *blog cit.*

García. Esta obra fue puesta en la escena radial en *Voces en escena*, 2009³.

2003 - Versión dramática de *Poroto* de Eduardo Pavlovsky. Con su dirección fue puesta en escena por Tribu Salvaje, con las actuaciones de Juan Lacava, Sebastián Correa y el músico Daniel Pave con música original de D. Pave (violoncello).

Viajó a Perú donde escribió *Los pájaros no lavan platos y Un Perú para Paul Gauguin*.

2004 - Escribió *Un hombre de bien*, en co-autoría en con Nurit Ben Shlomo (narradora argentina exiliada en Israel). Otras de este mismo año son: *Vamos al canto*, *Homenaje a Chéjov*, *Cortázar a la manera de Wimpy*, *Mi amigo Julio* y finalmente *Ana Belona*.

2005 - En co-autoría con Eduardo Gotthelf, el vodevil *Asesinato en el Cabaré de la Manon* y el libreto de café-concert *Café Patata*.

2006 - Dirigió el Grupo de teatro Quiero Vale 4, Cipolletti, Río Negro con el que puso en escena, *Gris de ausencia* de Roberto Cossa.

³ Elenco integrado por Alba Burgos, Francisca Laino, Horacio Bascuñán, Julia Vidal, Lucía Abella Padín, Lucía Descarrega, Mariana Elder y Martín Torrellas. Asistencia técnica y artística: Diego Castro. Música original de apertura y cierre: *Pehuénia* de Carlos Bello. Locución artística: Miguel Bascuñán. Adaptación y dirección general de Margarita Garrido. Se incluyeron los fragmentos musicales de *Canción popular de/por Another Fread*. Puede escucharse en *blog cit*.

La versión radial fue editada en CD en *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. "La vigilia", UNCo, Educo, 2009, ISBN 978-987-604-170-6. *Voces en escena* es una producción del Grupo de Teatro Theatron de la Facultad de Humanidades y de Radio Universidad-Calf en el marco del proyecto de extensión de la Facultad de Humanidades de la UNCo.

Además de autor y director teatral, entre sus últimas obras narrativas de destacan *Hormigas carnívoras* (seleccionada finalista en el concurso Yo escribo.com, 2007) y *La novela de Rioseco*.

Gran parte de las obras dramáticas de este autor se encuentran en
versión *on line*,
en “Dramaturgias de Neuquén”:
<http://vocesenesцена.blogspot.com/>.

CONSIDERACIONES EN TORNO A

Gaspar ha vuelto

Mariela A. Piedrabuena

“Y para que desde ti
a representar al mundo
salgan y vuelvan a entrarse,
ya previno mi discurso
dos puertas: la una es la cuna
y la otra es el sepulcro”.
Calderón de la Barca, P., *El gran teatro
del mundo*¹

“Mientras los fondos públicos se
derrochan en fiestas de fraternidad,
suenan una campana de fuego rosa en las
nubes”.
Rimbaud (2004: 34-35)²

Gaspar ha vuelto, de Gerardo Pennini, presenta una abundancia y diversidad de personajes que continuamente entran y salen de escena. Pueden en principio, clasificarse teniendo en cuenta su profesión: el Abogado, el Oficial, el Ayudante, el Mozo, el Obrero, el Reportero, el Jugador, la Vedette, el Artista; por su simbolismo: Fantasía, Ilusión, Lo que Puedas; por inspirarse en la vida cotidiana: La Vecina, la Señorita; o porque son tomados de la literatura: el Mosquetero; o de la Historia como es el caso del Rey.

Cabe destacar que todos ellos son máscaras, lo cual hace posible el intercambio de identidades durante el transcurso de la acción. Gaspar es definido por los otros personajes. Puede

¹ Calderón de la Barca, Pedro, *El gran teatro del mundo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971. La cita pertenece a un fragmento del parlamento de “El Mundo” en diálogo con “El Autor”, p. 105-106.

² Rimbaud, Arthur, *Iluminaciones*, Buenos Aires, Colihue, 2004, Ed. Bilingüe. La traducción es de Cintio Vitier, p. 34-35.

convertirse en el abogado o en el Mosquetero y desdoblarse al convertirse en un niño para recomenzar su vida. Este hecho va a determinar una multiplicidad de Gaspare. “No te olvides, Gaspar, todos ellos son tuyos” dice Lo que Puedas casi al finalizar la obra. Esta zona de ambigüedad identitaria se ve reforzada por la presencia de elementos escenográficos que contribuyen a crear una atmósfera hiperbólica, sobredimensionando los objetos escénicos como el gran ataúd blanco y con los velos o gasas incorporadas a la escenografía para ayudar a una percepción difusa por parte del espectador³.

En principio, nos interesa señalar en estas notas, los aspectos que hacen a la construcción de la noción de intertextualidad abordada en *Gaspar*. Por ello, como punto de partida revisaremos el texto dramático atendiendo a la propuesta de De Toro, F. (1990) quien enuncia que todo texto dramático mantiene un cierto número de relaciones con otros textos dentro del contexto social, tales como textos políticos, económicos, literarios, etc.⁴

El primer texto de referencia que apuntaremos es *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. No podía ser de otro modo si se

³ Así lo amplía el propio autor cuando relata acerca de las condiciones de producción de la obra. Ver: Piedrabuena, M. *Entrevista a Gerardo Pennini*, Neuquén, Marzo del 2009.

⁴ De Toro, Fernando, *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna, 1990.

Allí describe que: “La intertextualidad operaría como un medio de semiosis contextual. Por una parte hay una intertextualidad puramente discursiva, donde cierto tipo de articulación discursiva es equiparable a un cierto tipo de discurso inscripto en prácticas sociales del contexto sociopolítico de un momento dado y, por otra, una intertextualidad situacional que produce un equivalente o situaciones localizables en la realidad exterior” p. 147.

Más abajo, en la p. 160 define la noción de *intertexto* como: “La presencia de un texto A en un texto huésped B, esto es, la relación entre un hipotexto (texto de referencia A) y un hipertexto (texto huésped B)”.

trata de justificar la irrealidad de la vida en suspenso de Gaspar. Al comienzo del Tercer acto, luego del apagón, nuestro protagonista aparece meditando en postura yoga y recita un fragmento muy popular de Segismundo, antes de la intervención de Ilusión y Fantasía. El posterior diálogo entre los tres personajes introduce la reflexión de la actual situación de Gaspar y la suerte irónica de los otros dos. Los tres se necesitan mutuamente para existir. Gaspar, al perder corporalidad se ha transformado en su propia alma. Del mismo modo, Fantasía e Ilusión tampoco cuentan con anclaje físico. Entre los tres se representan dos tipos de muerte: la física y la de una vida sin esperanzas (sin ilusiones ni fantasías necesarias para el funcionamiento de la imaginación). La intertextualidad, (De Toro, 1999: 185) por otra parte, tiene una función prominentemente crítica/reflexiva de la textualidad precedente tanto como una función estética al desmitificar el acto creativo. Este hecho pone en evidencia que la creación es un acto de retextualización. En segundo lugar, es necesario entonces, definir otro recurso en el que se proyecta esta función crítica como ocurre con la *parodia* entendiéndola como estrategia de reinversión⁵. De tal manera que siempre supone una imitación, transformación o transposición de un texto A a otro B con una intención lúdica, satírica o seria. Este trabajo de transposición puede afectar tanto al “contenido” del modelo como a la “forma” y muchas veces ha sido caracterizado como “más o menos carnavalesco” de acuerdo con que su intencionalidad sea de burla o que exhiba un tono fuertemente

⁵ Maingueneau, Dominique, (1991), cit. en: Charaudeau, P. y Maingueneau, D., *Diccionario de análisis del discurso*, Buenos Aires, Amorrortu, 2005, p. 155.

irrespetuoso⁶. A su vez, dentro de la aplicación del término el uso de la parodia puede considerarse como una operación de “captación” o de subversión⁷. En esta última, la imitación descalifica la autoridad del texto fuente y la parodia se vuelve desvalorizadora. En cambio, la estrategia utilizada como “captación” transfiere la autoridad del texto citado (como es nuestro caso) al discurso reinversor. De manera que en *Gaspar ha vuelto* la transposición del hipotexto refuerza la consideración de la vida como un sueño en el hipertexto.

La parodia en su efecto de escarnio y burla desvalorizadora recorre todo el diálogo del Abogado y del Oficial con Gaspar. Si nos detenemos en la aparición del Oficial, este se presenta arrastrando un carro donde carga a un muñeco que encarna irrisoriamente a la Justicia y que luego dejará olvidado en un rincón. En la lectura del oficio, el asistente legal repetirá términos y procedimientos burocráticos a cumplimentar para convalidar la muerte del protagonista en forma “real” y decisiva. Más tarde, aparecerá el Abogado arrastrando también un carro, pero esta vez con una lechuga. Este insistirá en defender a Gaspar aunque se encuentre muerto ya que: “¿acaso no hay muertos que votan con documentos y todo?”. El leguleyo ideará a continuación una estrategia de apelación y simulando dirigirse a un Juez fundamenta:

Por todo lo expuesto a vuestra señoría digo
(Pausa.) que Gaspar tuvo que morir. Que lo

⁶ AA. VV., *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal, 1998. Ed. Revisada por Fernando Castro Flores. Ver: “Parodia” p. 867.

⁷ Grésillon y Maingueneau, (1984) cita en Charaudeau, P. y Maingueneau, D., *op. cit.*, p. 115.

suyo no fue un acto frío y premeditado, sino el ejercicio del más sagrado de los derechos del hombre, el derecho a la supervivencia.

En el remate, al tono burlesco del lenguaje se le superpone la exposición de las contradicciones de los procedimientos jurídicos. El abogado duda de ganar el juicio, sin embargo al momento siguiente afirma continuar con la presentación.

Los discursos sociales que intervienen en *Gaspar*, son reconstruidos fielmente con la incorporación de términos técnicos y los razonamientos propios de cada esfera discursiva. Hay en el texto dramático una relación de reciprocidad entre los rasgos distintivos de cada personaje y la caracterización de su propio discurso. Así, el Abogado, el Oficial pero también el Reportero, el Rey, el Mosquetero, la Vamp, el Jugador y la Vecina reproducen y conforman idiolectos fácilmente detectables. En otra escena, y por último, centrándonos en el personaje del reportero televisivo del programa “¿Quién quiere ser cuando se muera?” se parodian los programas de juegos. El lenguaje de este personaje está compuesto de una suma de frases hechas y clichés. El conductor explica a Gaspar: “La función de este programa, Sr. Gaspar, es precisamente colocarnos al servicio de aquellos a quienes servimos, sin olvidar que, para servir mejor debemos servirnos...”. Comienza su rutina recomendando que:

(...) debemos concretarnos a concretizar respuestas muy concretas. Permítame la última pregunta y puede ganarse un premio consuelo de

la firma “Bajo el suelo” ¿Cómo se siente en su situación de finado?

Al empleo de términos vacíos para caracterizar el discurso de los medios masivos se le agrega la exposición crítica de su pretendida función como entretenimiento de mercado. Gaspar es un espectador más cuando el reportero concluye: “(...) Gaspar es un argentino más de los millones que han podido acceder a la magia de la televisión gracias a nuestro modelo de cuotas infinitas”.

En todos los casos vistos se necesita el recurso de la ironía en tanto posibilidad de realizar un distanciamiento crítico con relación al modelo parodiado y así descifrar correctamente el mensaje altamente evaluativo propuesto en la obra. Para que los aspectos criticados del sistema jubilatorio, la burocracia, la falta de justicia o el rol de los comunicadores cobren una dimensión social, también se debe incluir el procedimiento estético denominado “sátira” ya que esta permite un efecto mayor aproximándose a la faz ridícula y cómica del elemento considerado. Por otro lado, con el uso de la sátira se realzan defectos y vicios de los personajes tipo aquí presentados. En *Gaspar ha vuelto*, se trabaja predominantemente la codificación del lenguaje de la sociedad para reconstruirlo a través de los procedimientos señalados en los discursos del Oficial, el Abogado y del Reportero, entre otros. Estos conforman una esfera discursiva propia a partir de la exhibición de un lenguaje característico que continuamente polemiza con lo hegemónico. De manera encubierta y risueña, denuncian los discursos dominantes y dotan de una fuerte impronta política a la relación emergente con las instituciones vigentes. La obra así, expone en los temas

seleccionados una intertextualidad discursiva y situacional a la vez que muestra críticamente cualquier instancia burocrática que los acompañe.

Para sintetizar, tanto el empleo de la parodia, de la ironía como de la sátira, viene a contribuir y diseñar una función política en la apropiación intertextual de discursos sociales en *Gaspar*. Esta función apunta fuertemente a una des-doxificación (opinión pública) de las representaciones artísticas y culturales aquí seleccionadas con el fin de politizarlas como acto de distanciamiento crítica.

BIBLIOGRAFÍA

- A. A. V. V. (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1971). *El gran teatro del mundo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- CHARAUDEAU, Patrick y Dominique (2005). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- DE TORO, Fernando (1990). *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna.
- RIMBAUD, Arthur (2004). *Iluminaciones*. Buenos Aires: Colihue.

GASPAR HA VUELTO

Obra de Gerardo L. Pennini (1980)

Todo el escenario en blanco. Preferentemente utilizar gasas, voile o tules generando espacios. Al centro, un féretro grande, exagerado, también blanco, sobre un pedestal practicable que permita al personaje realizar lo que marcará la obra. Los candelabros y utilería a discreción, todo exageradamente grande. Los personajes son máscaras.

Al iluminarse la escena, Gaspar se incorpora dentro del féretro y luego salta fuera de él con la sorpresa lógica de la escena.

GASPAR: Ya está, me he muerto. Nadie pensó que sucedería así, tan de repente... “Ayer lo vi y regalaba salud”... “Parecía un roble, pobrecito”... “¡Qué vamuace...!” (*Queda pensativo.*)

Entra la máscara del oficial de Justicia arrastrando el carrito donde lleva un muñeco de la misma.

OFICIAL: ¿Usted es Gaspar??

GASPAR: ¡Sí señor!

OFICIAL: ¿Usted es el que acaba de morir?

GASPAR: ¡Sí señor!... creo que sí.

OFICIAL: ¡No debía usted morirse!! ¡Este acto de manifiesta obstrucción al desarrollo de su vida será tenido en cuenta!

GASPAR: Un momento... Un momento por favor...

OFICIAL: Le será aumentada la multa y la condena correspondiente

GASPAR: (*Exaltándose.*) ¡¡Basta por favor!! Disculpen si en este estado no razono con lucidez, pero... ¿Qué es esto que no puedo morirme cuando se me cante??

OFICIAL: (*Asintiendo gravemente.*) Así es. No ha cumplido con los requisitos.

GASPAR: Explíqueme eso por favor.

OFICIAL: Nosotros solo cumplimos órdenes... tenga en cuenta que usted no ha respetado los requerimientos de la Dirección General, ni tiene ningún padrino, ni... bueno vea, esto es muy irregular.

GASPAR: ¿Cómo que no cumplí los requisitos? (*Señala el cajón.*) No estoy allí, bien quieto y callado.

OFICIAL: (*Avanza titubeando y comprueba lo dicho.*) Es verdad, allí está, todo parece correcto... Pero no todo lo que parece es lo que parece caramba!!

GASPAR: ¿Y qué piensa hacer?

OFICIAL: Yo le dejo la intimación y así, (*Se lava las manos.*), Don Gaspar. Antes de estar realmente muerto, usted deberá cumplir con los siguientes trámites dos puntos...

GASPAR: ¿Cómo dijo?

OFICIAL: Dije dos puntos y sigue abajo. No fue abanderado en la escuela primaria. Jamás le gustó mirar televisión, ni participar en los concursos, no compra lo que dice la publicidad ni le atraen las mujeres decorativas de los desfiles de modas.

GASPAR: Eso es cierto, más bien...

OFICIAL: Los años que no trabajo ni estudio no se conflictuó por eso ni tomó edificios públicos ni quemó cubiertas ni...

GASPAR: Dele, vamos, siga.

OFICIAL: A pesar de eso no fue nunca a un analista, no le preocupan los bienes materiales y si no los tiene no le echa la culpa a

nadie, declara públicamente que pretende amar sin restricciones, cree en el ser humano por lo que es; no se entusiasma con las guerras; se duerme en la ópera; muchas películas premiadas lo dejan en ayunas; no le gusta el fútbol y odia los *best-sellers*...

GASPAR: ¡Aaaaamén!

OFICIAL: Póngase serio. Se da por terminado este acto y basta por hoy, se me hizo el horario...

GASPAR: ¿Y ahora qué hacemos?

OFICIAL: Antes de morirse deberá optar por diez años de trabajos forzados o cinco de jubilación con la obra social para jubilados y todo.

GASPAR: (*Saltando se aproxima al cajón.*) ¡Ah, no! Jubilado no! Antes prefiero morirme!

En ese momento entra el Doctor arrastrando un carrito con una lechuga y papeles.

EL DOCTOR: ¡Apelaremos, Gaspar, apelaremos! ¡No todo está perdido!

OFICIAL: ¿Piensa hacer pleitear a un muerto? Mejor me voy.

EL DOCTOR: ¿Y acaso no hay muertos que votan con documento y todo?

GASPAR: (*Desde el féretro.*) ¡Mejor! ¡Juiira perro!

EL DOCTOR: No tenemos nada que ocultar, déjelos nomás.

OFICIAL: (*Saliendo.*) Que lo de perro conste en actas.

GASPAR: (*Saliendo nuevamente.*) ¿Se fue?

EL DOCTOR: Luego de una inspección *de visu* podemos aseverar que si, los actores se han retirado por cuerda separada.

GASPAR: ¿Qué piensa hacer?

EL DOCTOR: (*Molesto.*) Déjeme pensar, estoy planteando una estrategia para la defensa. Debemos convencer a la contraparte de que su muerte fue en defensa propia.

GASPAR: ¿Cómo?

APAGÓN

EL DOCTOR: (*Habla al muñeco de la Justicia, abandonado por el Oficial.*) Señor juez, este que aquí vemos, que en vida fue un hombre y hoy es nada más que un espíritu, en realidad jamás pensó en cometer el horrendo acto del cual se le acusa. Podemos afirmar que puso el mayor empeño en vivir, y que si no pudo concretarlo sanamente, fue porque diversas circunstancias sembraron de piedras su camino hacia una vejez apacible, cómodamente sentado en un sillón de ruedas, con una respetable gota y una higiénica chata ecológica. Fue sorprendido y atacado arteralmente en lo mejor de su carrera por cientos de bocinazos descerrajados a mansalva y a toda hora. Soportó estoicamente planes económicos, alquileres, descuentos por beneficios y aportes desconocidos e inexplicables, vadeó incansablemente entre discursos políticos y afiliaciones, leyó sin arredrarse diarios y revistas, asistió a reuniones religiosas, esotéricas y ecologistas, fue violentamente salvado, redimido, purificado y esclarecido a conciencia y sin piedad de las mil sádicas maneras que usía pueda imaginarse.

Por todo lo expuesto, a vuestra señoría digo (*Pausa.*) que Gaspar Tuvo que morir. Que lo suyo no fue un acto frío y

premeditado, sino el ejercicio del más sagrado de los derechos del hombre; el derecho a la supervivencia.

Gaspar entusiasmado festeja.

GASPAR: Estuvo magistral doctor. ¿Cree que ganaremos?

EL DOCTOR: No.

GASPAR: ¿Qué quiere decir con eso?

EL DOCTOR: Precisamente lo que dije antes.

GASPAR: Que no o sí o más o menos...

EL DOCTOR: Sí.

GASPAR: ¡Ah! Menos mal! Entonces sí.

APAGÓN

En la escena siguiente al encenderse las luces el escenario está vacío. GASPAR pensativo enciende un cigarrillo y se sienta al borde del féretro. Entre cortinados aparece La VAMP, máscara de cabaretera anticuada, muy película de los '50.

LA VAMP: Gaspar...

GASPAR: ¿Quién es?

LA VAMP: Yo, querido.

GASPAR: ¡Epa! ¿Y quién sos vos?

LA VAMP: Pero querido, soy yo, tu gatita mimosa... ¿No te acordás?
Así me llamabas en tus sueños de adolescente.

GASPAR: ¿Mi qué? ¿Qué gata?

LA VAMP: Tu volcán encendido me decías a veces.

GASPAR: Volcán... por los años puede ser, seguro...

LA VAMP: ¡Claro, vos seguirás teniendo veinte, por lo que veo!

GASPAR: Bueno, gatita, ¿me vas a decir quién sos?

LA VAMP: Bueno, vamos a ver... un poco de Marilyn Monroe por acá, algo de Demi Moore, o Graciela Alfano por el toquecito latino...

GASPAR: ¡Sí, sí! Mezcla rara de *shusheta* y de Mimí... dejáte de jorobar...

LA VAMP: Venga... no sea malo... ¿No me recordás? (*Escena de sensualidad y ternura.*) ¡Ah! los años son implacables hasta para los sueños! Cuando ibas al Nacional no te cansabas de invocarme... Vos mismo me creaste para tu uso personal, me modelabas cada noche, a la vuelta del cine del barrio. Pero claro, en ese entonces había cine, había Colegio Nacional... ¡Ah! Eran unos amores frenéticos y secretos. Hoy en la telenovela de las tres de la tarde pasa lo mismo pero en colores y a los gritos, mientras vendemos jabón en polvo y aceite *diet*.

GASPAR: No me digas que venís de allá, de cuando...

LA VAMP: ¡Claro! Me poseíste en los jardines de la reina de Saba, en el palacio de Ricardo Corazón de León, en la nave espacial de Barbarella. Y ni te cuento de las películas suecas.

GASPAR: ¡¡ Las suecas!! ¡¡ Qué grande las suecas!!

LA VAMP: Y mirá vos... aquí estamos... frente a frente en este terreno extraño.

GASPAR: ¡Pero tenés como mil años!

LA VAMP: (*Indignada.*) Y ¿qué te creías? ¿O esperabas un fantasma de quince?

GASPAR: Está bien... perdoname... después de todo, yo también soy un fantasma ahora... no sé de qué me quejo, si para lo que voy a servir... por lo menos me ayudás a no sentirme tan solo.

LA VAMP: ¡Ay! A cuántas les dirás lo mismo!

GASPAR: ¡Che! ¿Hasta los fantasmas usan frases hechas?

MOSQUETERO: *(Entrando.)* ¡Dejad en paz a la dama bellaco!

GASPAR: Sonamos, y ¡hasta vienen doblados al español!

LA VAMP: ¿Y este loco quién es?

GASPAR: El abogado.

MOSQUETERO: ¡No blasfeméis, voto a bríos! ¡Soy D'Artagnan!

GASPAR: ¿Esto es propaganda?

LA VAMP: Seguiré esperando mi turno. *(Sale.)*

MOSQUETERO: Y también seré cirujano, o...

GASPAR: Rey de bastos, caradura, estafador...

MOSQUETERO: ... bombero y caudillo federal...

GASPAR: ¿Pero fuiste alguien de carne y hueso alguna vez?

MOSQUETERO: Soy Gaspar.

GASPAR: ¿Cómo? Esperá un momentito... Yo soy yo. *(Corre hacia el féretro.)* Ese está ahí adentro... ¿Cuántos más hay?

MOSQUETERO: Muchísimos más, Gaspar, tené paciencia que recién empezamos.

GASPAR: No entiendo nada.

MOSQUETERO: Ya vas a ver.

Tomará un gran marco que se supone es un espejo y le irá pasando a Gaspar algunos atributos de Mosquetero. Gaspar queda disfrazado igual.

MOSQUETERO: ¿Ya está?

GASPAR: Listo.

MOSQUETERO: Entonces vení a ver. *(Se enfrentan a través del marco y juegan al espejo.)*

GASPAR: No huyáis cobardes y viles criaturas... Dadme otro caballo... ¡¡Viva Mompracem!!

MOSQUETERO: ¡Uy Dio! Otra vez mezcló todos los libretos!

Quedan ambos mirando al público desde proscenio.

AMBOS A LA VEZ: ¿Vamos a jugar de nuevo?

APAGÓN

Escena nocturna con sonido de voces, risas, autos, pregones callejeros etc. Dando impresión de multitud. La iluminación sugiere letreros de colores y flashes. Entran camarógrafo y reportero.

REPORTERO: Buenas noches estimados televidentes ¡Estamos transmitiendo en vivo y en directo este programa especial para nuestros sponsors exclusivos!

GASPAR: Perdón, lo de vivo ¿es por mí?

REPORTERO: El tiempo televisivo apremia, vamos directamente a la pregunta de esta seria y científicamente controlada investigación Por un viaje al más allá con todo pago ¿Qué quiere ser cuando se muera?? Tiene dos segundos a partir del gong.

GASPAR: Quisiera pedir algo muy especial...

REPORTERO: La función de este programa, señor Gaspar, es precisamente colocarnos al servicio de aquellos a quienes servimos, sin olvidar que, para servir mejor debemos servirnos.

GASPAR: ¡¡Socorroooo!!

REPORTERO: Muy buen sentido del humor, señor Gaspar, pero debemos concretarnos a concretizar respuestas muy concretas. Permítame la última pregunta y puede ganarse un premio consuelo de la firma “Bajo el Suelo”. ¿Cómo se siente en su situación de finado?

GASPAR: Bien duro y frío.

REPORTERO: Síííí!!!! Gaspar es un argentino más de los millones que han podido acceder a la magia de la televisión gracias a nuestro modelo de cuotas infinitas. Señor Gaspar, ¿siente que usted ya ha llegado?

GASPAR: Mire, de aquí no voy a pasar, ¿no?

REPORTERO: (*Saliendo con el camarógrafo mientras el sonido se aleja también.*) Y así termina una edición especial en vivo y en directo de nuestro programa “Qué quiere ser cuando se muera”.

LA VAMP: ¿Puedo pasar?

GASPAR: Sí, por favor, vení.

LA VAMP: Me siento culpable...

GASPAR: ¿Por qué?

LA VAMP: Por culpa mía a lo mejor te toco el purgatorio...

GASPAR: No seas tonta, esto es parecido, pero no es el purgatorio, le falta calidad. Además el asunto mío está en juicio.

LA VAMP: ¿Quién te lo lleva?

GASPAR: El Mosquetero.

LA VAMP: ¿Cómo?

GASPAR: Quiero decir el abogado, que vengo a ser yo. ¿Entendés?

LA VAMP: ¡Ni medio!

GASPAR: ¡Mujer al fin!

LA VAMP: ¡Machista!

Quedan un rato pensativos.

GASPAR: ¿Sabés?, Verte aquí, después de tantos años, ahora que ya es demasiado tarde.

LA VAMP: ¿Tarde para qué?

APAGÓN

El escenario en dos niveles, el más alto en forma de pasarela. Desapareció la escenografía anterior y los colores son oscuros. Gaspar sentado al centro en evidente postura yoga.

GASPAR: “Que el vivir solo es soñar,
y la experiencia me enseña,
que el hombre que vive, sueña
lo que es, hasta despertar”.

Desde la derecha entran Ilusión y Fantasía. Su ámbito será la pasarela.

ILUSIÓN: ¿Qué estará haciendo?

FANTASÍA: Recitando *La vida es sueño*. Parece que va a iniciar un largo viaje.

ILUSIÓN: ¿Estará en trance?

FANTASÍA: Por las dudas, no lo llamaremos hasta que se reúna con su espíritu, podría morirse.

ILUSIÓN: ¡¡Fantasía! Él es su espíritu!

GASPAR: Oigo voces en las sombras... ¿Habré entrado ya en el reino de los bienaventurados?

ILUSIÓN: Difícil que el chancho vuele.

FANTASÍA: ¡Ilusión! ¡No empieces con groserías!

ILUSIÓN: Decía, porque Gaspar tiene más cuentas que almacenero pobre.

GASPAR: ¿Quién me ha nombrado?

ILUSIÓN y FANTASÍA a coro: ¡Nosotras!

GASPAR: ¿Dónde estáis?

FANTASÍA: En todas partes y en ninguna.

ILUSIÓN: (*Burlándose.*) No nos veis porque recién llegáis acáís.

GASPAR: ¿Qué son estas cosas?

ILUSIÓN: ¿Cómo cosas?! Pedazo de...

FANTASÍA: De insensible caramba.

GASPAR: Perdonen mi ignorancia, vos ¿cómo te llamás?

ILUSIÓN: Me llaman Ilusión.

GASPAR: Y a vos ¿cómo te llaman?

FANTASÍA: Yo soy Fantasía.

GASPAR: ¡Pero ustedes no existen!

FANTASÍA: Existimos desde que vos nos estás viendo.

ILUSIÓN: Nacimos junto con vos.

GASPAR: ¿Y cuándo las fusilaron?

ILUSIÓN: ¿Por qué?

GASPAR: Porque yo ya no existo.

FANTASÍA: Simplemente has dejado tu cuerpo.

ILUSIÓN: Y ahora para colmo coexistimos.

GASPAR: Pero me han dicho que nacimos juntos.

FANTASÍA: Claro. Había una época en que te resultaba muy fácil cerrar los ojos y entrar a nuestro mundo. Ahora estamos enfrentados, vos allí, desprovisto de energía vital, nosotras flotando sin objeto, materializadas y falibles. Vos te quedaste sin nosotras...

ILUSIÓN: Las dos formas de morirse, la tuya y la nuestra.

GASPAR: De manera que he vivido.

FANTASÍA: Con nosotras.

ILUSIÓN: ¡¡Gracias a nosotros!!

GASPAR: ¡A pesar de ustedes!

Se escucha en off una discusión y aparece LO QUE PUEDES arrastrando un carrito baúl peleando con alguien que intenta detenerlo.

GASPAR: (A ILUSIÓN y FANTASÍA.) ¿Podemos ayudarlo?

FANTASÍA: Siempre le gustó arreglarse solo.

ILUSIÓN: ¡Bah! Ha peleado muchas veces con nosotras.

LO QUE PUEDAS (*Se ve obligado a retroceder penosamente y esta por desaparecer.*)

GASPAR: Yo lo ayudo.

ILUSIÓN: De nuevo... habrá que hacer algo.

FANTASÍA *desaparece y se transforma en el MOSQUETERO.*

Hacia las sombras.

MOSQUETERO: No abuséis de vuestra fuerza bruta, bribones masificados Ríndete, monstruo de mil cabezas, mayoría silenciosa, dejarás avanzar a homo sapiens de una vez por todas, ¡¡ahijuna canejo!!

GASPAR: Bravo! ¡Adelante mis valientes!

MOSQUETRO: Calláos y mirad.

Aparece un ayudante en traje de calle y pretende intervenir, pero una voz tonante en off lo detiene.

LA VOZ: Juan... Juan...

AYUDANTE: ¿Que pasa señor?

LA VOZ: Que se arreglen solos.

AYUDANTE: Pero señor, los libretos...

LA VOZ: Juan... acordate la última vez con Salomé.

AYUDANTE: Ya sé señor, ya sé, mejor me voy. (*Sale.*)

LO QUE PUEDAS: Faltan algunos detalles.

ILUSIÓN: Detallitos por allí, detallitos por acá... ¡Ufa!

Han repartido una grotesca bandera y el muñeco de la Justicia.

LO QUE PUEDAS: Ahora sí, ahora la lucha tiene sentido.

GASPAR: Apúrense que me aburro.

LO QUE PUEDAS: Esto no es televisión.

AYUDANTE: (*Asomándose.*) Si se entera el director los va a echar a todos.

LO QUE PUEDAS: Está bien, acepto la globalización y el posmodernismo, acá nos tenemos que acomodar... todo *ligh*... está bien, me voy al teatro; es más realista que todo este bodrio.

ILUSIÓN: Este no cambia nunca, no es un producto genuino de la industria cultural.

MOSQUETERO: Otra vez me dejan sin trabajo... (*Sale.*)

LO QUE PUEDAS: Señoras y señores, aquí está LO QUE PUEDAS, magnífico remedio contra la genialidad, la sorpresa, la aventura y cualquier otro riesgo. Se arreglan presentes y pasados. Se emparchan futuros y esperanzas. Macaneos y devaneos. Y lo que me hace insustituible: ¡¡Estoy siempre a mano!!

GASPAR: Prefería al MOSQUETERO.

ILUSIÓN: Siempre se mete en nuestras escenas para arruinarlas.

FANTASÍA: No lee ningún libreto y sale por su cuenta.

LO QUE PUEDAS: Vení, Gaspar, vamos a festejar esto.

Sacará del carrito prendas de vestir, cotillón, matracas y todo lo que haga a un festejo grotesco.

GASPAR: ¿Qué festejamos?

LO QUE PUEDAS: Nunca preguntes eso, festejamos y listo. Dale, ponéte esto y esto...

GASPAR: Ah! El lujo y los placeres.

FANTASÍA: Perdón, yo tengo que salir un momento.

ILUSIÓN: Tenés razón, te acompaño.

GASPAR: ¡Esto es vida! ¡A gozar!

Por la pasarela circula un Mozo con bandeja y bebidas. LO QUE PUEDas se acerca al muñeco de la Justicia y lo mira detenidamente. Trata de hacerlo bailar al compás de un vals o algo similar, desiste y lo mete en el cajón del carrito, pateando este fuera de la escena.

GASPAR: Dale, hace rato que estoy listo.

LO QUE PUEDas: Lo dudo mucho.

GASPAR: ¿Vamos? ¿Vos no te arreglás para salir?

LO QUE PUEDas: Estoy de lujo, sigamos.

GASPAR sube a la tarima solo y el Mozo le sirve. Juegan una escena de bar hasta que llega la Señorita que bailará sola unos instantes. LO QUE PUEDas mientras tanto, en el nivel inferior, armó una escena muy opuesta, con mantelito en el suelo y diversos elementos que sacará de sus grandes bolsillos.

GASPAR: Mozo, podría usted ser tan gentil...

MOZO: Dele, que tengo los pieses a la miseria.

GASPAR: Sería tan gentil de acercarle a la dama...

LO QUE PUEDas: *(Pega un silbido agudo.)* Mamita!

Aparece una mujercita-muñeca.

MUÑECA: ¿Me hablaba joven?

GASPAR: Una poesía alada y etérea.

LO QUE PUEDas: Que estás tan bonita y rellenita como una galletita.

MUÑECA: Joven, me parece que esos versos no son suyos.

MOZO: Lo que pasa es que a las minas les gusta otra cosa.

SEÑORITA: O me parece o ¿estás tratando de lanzarte loco?

GASPAR: Me gustaría compartir con usted algo más que un momento de diversión.

LO QUE PUEDAS: Yo me estoy divirtiendo como loco,... saqué todo lo que les digo de unas letras bailanteras.

MUÑECA: ¿Le gusta mucho la bailanta?

GASPAR: Señorita, no solamente me gusta, me deleita observarla...

MOZO: Acá no se ve un carajo.

SEÑORITA: Hasta ahora nadie cobra por mirar. Tocando es otro precio.

LO QUE PUEDAS: Me encantaría, pero no me alcanza la guita para entrar.

GASPAR: ¿Cómo?

MOZO: Y... las minas se avivaron macho.

GASPAR: ¿Y la poesía... la sensibilidad femenina?

SEÑORITA: La poesía te la podés guardar en...

MUÑECA: A mí me gusta la poesía.

LO QUE PUEDAS: Poesía tiene uno de jamón y queso y una Prity, Gaspar, depende con quién, cuándo, cómo, dónde.

MOZO: ¿Cuánto?

MUÑEQUITA: Bueno, che, ya está, dejáte de joder y invitalo al señor que pase... ¿Gusta una gaseosa señor? La pizza la hice yo, no es prepizza comprada.

GASPAR: ¿Puedo bajar, muchachos?

LO QUE PUEDAS: ¡Mirenlón!...Y ¿cuándo subistes vos?

El MOZO y la SEÑORITA van saliendo de escena, mientras en el nivel bajo los tres personajes juegan un picnic con toques tragicómicos. La música será la adecuada y también marcará la oposición entre el nivel superior y el piso. Poco a poco GASPAR va apartándose del

grupo hasta quedar sentado a proscenio muy cabizbajo. Aparece el AYUDANTE, limpiando y sacando todos los elementos de escena y con estas acciones va desalojando a los personajes y disminuyendo la luz hasta él.

APAGÓN

Al iluminarse la escena estará totalmente despojada nuevamente en blanco. El Ayudante entra con papeles en la mano.

LA VOZ: ¿Está todo listo?

AYUDANTE: Sí señor.

LA VOZ: Comencemos.

AYUDANTE: ¡¡Largueeen!!

Aparece el Rey de Bastos.

REY: Acredito haber estado presente en la historia, donde he ganado un lugar permanente desde hace miles de generaciones, pero lamento decir que todas se olvidan de mí y debo volver cada tanto. He ganado un lugar para mí a pesar diría yo de la historia misma. Y si no, que lo digan todos los que han venido viviendo a mis expensas. Cada vez que aparezco salen como ratas de todos los rincones. Velo paternalmente por mis súbditos desde su nacimiento hasta su muerte. Les evito el sufrimiento de crecer, de madurar y hacerse adultos, la responsabilidad de tomar decisiones. Jamás doy muestras de esa debilidad que se disfraza de cariño o humanidad, pero siempre me cuidé hasta hacer el ridículo frente a los extraños. Logré vilipendiar y

desvalorizar la intelectualidad, el conocimiento y la razón hasta lograr que se exportara todo lo existente...

LA VOZ: ¡Juan!

AYUDANTE: Sí señor

LA VOZ: Por esta vez basta.

AYUDANTE: Si señor. Basta... saliendo... saliendo vamos, aire...

El Rey de Bastos desaparece.

AYUDANTE: ¡Otro!

LA VEDETTE: (*Entrando sin parar de hablar.*) Bueno, aunque tanto se hable de las modelos que son huecas anoréxicas y todo eso yo leo bastante y escucho buena música y...

LA VOZ: Y yo soy Juliano el Apóstata.

VEDETTE: ¡Mentira! No te creo, flaquito, bueno en fin como te decía es la envidia, porque todas quieren llegar ¿Viste? Y bueno, qué quieren. Algún sacrificio hay que hacer, y si no, bueno, no hagan sacrificios pero se quedan muy cómodas y son maestras, o enfermeras, o se lo pasan todo el día rascándose como esas amas de casa que el marido las mantiene. A mí no querido, yo me tuve que romper.

LA VOZ: Suficiente.

AYUDANTE: Está bien, señor

LA VEDETTE: Pero, un momento no terminé, voy a conducir programas

AYUDANTE: Basta, está bien, vamos, saliendo.

Sale la Vedette y entra sin que lo llamen el JUGADOR DE FÚTBOL.

EL JUGADOR: Buenas. ¿Es aquí donde hay que declarar? ¿Cuánto pagan la entrevista? Si quieren fotos tienen que hablar con mi representante. ¿Cómo? ¿En cana? No importa, llamen al

celular. ¿Qué tiene che?, después de todo uno anda todo el tiempo estresado. Que los medios masivos, las cadenas, qué cadenas, qué cadenas, las de teve, loco, la guita, un partido acá y otro en Europa o en Bariloche, bueno, no sé, es lo mismo, uno a la final toma unas líneas y tanto escándalo, y después a salir un poco ¿o no hay derecho? A ver si vos con las minitas que se te cuelgan te harías el duro, te harías eh? Y ¿cómo cumplís? Eh? Y un partido que tenías ganado lo tenés que perder por las cadenas ¿viste? ¿Qué cadenas?, otra vez qué cadenas, las de noticiosos deportivos, flaco Y volvéis a tu casa y antes le dabas un bollo y listo, pero después de lo de Monzón hay que cuidarse un poco, bah, no tanto, pero un poco y los hijos te ven en la televisión y te preguntan...

LA VOZ: Juan.

AYUDANTE: Sí señor ya sé.

LA VOZ: A este dejálo por ahí nomás.

AYUDANTE: Sí señor, tal cual. ¡En fin!

EL JUGADOR: ¿Qué pasa che? ¿Las cadenas? ¿Dónde están las cadenas?

Sale el Futbolista y se escucha un pequeño escándalo hasta que logran entrar a la Vecina.

VECINA: Despacio, despacio, que podría ser tu madre. ¡Qué tanto!, que después de todo no sé lo que hago acá, si no tengo tiempo ni de venir, trabajo todo el día, no como la del 18 que sale de tarde y vuelve como a las cinco de la mañana, así le va a ir a los hijos, que uno ya tendría que haberlo detenido la policía, porque parece homosexual ¡Pobrecito! Después de todo es una enfermedad. ¡Bah!, no como mi

marido, el santo que trabajo tantos años y así se lo pagan, que después de todo hace tanto que no me habla que no sé qué le pasa, pobre mi viejo, vaya a saber qué le pasa, pero es muy serio, eso sí.

No como el marido de esa loca que tendrá mi edad, mire, pero se viste de jovencita y el viejo ese vieran cómo se arregla, y sale ¿eh? Salen los fines de semana y ni se fijan en la hija, pero yo la veo, la veo más seguido que a mi Lucrecia, que debe andar medio enojada conmigo...

AYUDANTE: A ver pare un poquito señor... señor...

LA VOZ: *(Largo y ruidoso bostezo.)*

AYUDANTE: ¿Escuchan? Son los truenos de la ira, los rayos de....

LA VOZ: Detente, Juan, fue un bostezo y nada más. Tenés razón, ya está bien por hoy, listo.

AYUDANTE: Nos olvidamos del artista señor.

LA VOZ: ¡Ah! Nosotros también nos olvidábamos...que pase.

AYUDANTE: Y bien... pasá nomás.

ARTISTA: No puedo decir mucho más de lo que ya intenté decir... solamente que trabajé, traté de aprender y superarme, pero esto era hace mucho, muchísimo tiempo... tuve ideales y amé la belleza por sobre todas las cosas. Pero un día tuve hambre. Y entonces mostré los dientes. Copié, estafé, me mentí a mí mismo, fui hipócrita y desleal... Y no me lo banqué mas...Y aquí estoy.

LA VOZ: Bien... ¿Están todos listos?

AYUDANTE: Y... todos no... Acá queda este...

GASPAR: Y yo, ¿qué hago?

LA VOZ: Corréte de allí.

AYUDANTE: Abaaaajoo!

*Caerá violentamente un enorme cartel con la inscripción clásica:
DESPACIO ESCUELA.*

TELÓN LENTO

*El mismo escenario blanco. Todas las máscaras armando la
escenografía del primer acto bajo las órdenes del OFICIAL.*

OFICIAL: Bueno, listo don Gaspar, vamos a lo nuestro.

GASPAR: ¿Lo nuestro? Esto se pone fulero, nunca pensé que fuera
tan difícil morir.

OFICIAL: ¡Un momento! Falta la Justicia, sin Justicia no se puede
continuar

GASPAR: ¿Para qué la quieren?

OFICIAL: Para que supervise este acto.

GASPAR: ¿La del carrito?

OFICIAL: ¿Y cuál otra pensaste?

GASPAR: ¿Y la llevan siempre en el carrito?

OFICIAL: Y... más o menos. ¿Usted no la vio?

GASPAR: ¡Nunca! ¿Cómo es?

OFICIAL: Y... más o menos así... con la mano así... una venda por
acá... o por acá...

GASPAR: Señor Director, señor Director.

LA VOZ: ¿Qué quieren?

GASPAR: ¡La Justicia!

LA VOZ: ¿¿ La mía??

OFICIAL: ¡Noo! La del carrito!

AYUDANTE: *(Entra con el muñeco.)* ¿De acá pidieron esto?

OFICIAL: Dejála por ahí nomás.

AYUDANTE: De nada ¿no? Sale.

OFICIAL: No le di propina... ¡bah! es la costumbre. Se reabren las actuaciones. ¡Que pase el abogado!

EL DOCTOR: Traje triplicados, boletas de depósito, papel sellado, certificados, actas y actuaciones.

OFICIAL: ¿Trae pruebas y testigos?

EL DOCTOR: ¿Para qué?

GASPAR: Para probar que tenemos razón, ¿cómo para qué?

EL DOCTOR: Ah, no. Eso no... no se me había ocurrido demostrar nada...

OFICIAL: Ta' bien, total quién va a leer todo esto.

LA VOZ: ¡Gaspar!

GASPAR: ¿Qué?

LA VOZ: Me parece que no tenés nada que hacer ahí.

GASPAR: Se me acabo el tiempo ¿verdad?

LA VOZ: Tenés que decidirte.

GASPAR: Tengo tanto que hacer. (*Suspira.*) Parece que me apesure.

LA VOZ: Podés pensarlo...Vuelvo enseguida.

Mientras hay un simulacro de juicio muy agitado con participación de todas las máscaras, Gaspar se mete en el ataúd. El Doctor, el Oficial y las otras dos máscaras desaparecen y entra Gaspar por lateral.

GASPAR: ¡Se fueron todos!

GASPAR: (*Desde el féretro.*) ¿Ya se fueron?

GASPAR: Solamente falta un velorio.

Ambos desaparecen y se juega un velorio grotesco, las máscaras serán asistentes anónimos.

GASPAR: No lo quiero así, no lo quiero...

Salta fuera del ataúd sin que nadie se percate y huye de la escena.

APAGÓN

En escena están el OFICIAL, la VAMPIRESA, el MOSQUETERO, FANTASÍA y GASPAR. Pueden agregarse otros personajes ad limitum.

OFICIAL: Señor Gaspar, está todo listo.

GASPAR: Sé que ellos también están allí. Siempre estarán allí, rodeándome, acechándome, imborrables, ineludibles. Los llevo conmigo, me duelen, los amo, me dignifican y me empuercan, me torturan o me hacen inmensamente feliz...¡¡Fuera!! Por esta única vez, váyanse, déjenme solo.

Salen lentamente pero son reemplazadas por LO QUE PUEDAS.

OFICIAL: Señor Gaspar, está todo listo... Durante unos instantes podrá alcanzar su propio final. Verá, sentirá y vibrará al unísono con el propio sueño, todos los finales previstos serán presente, Usted lo ha buscado durante años, señor Gaspar... Por única vez, en un tiempo que jamás existió ni existirá, habrá llegado... Sucederán el nunca y el jamás delante de sus ojos...

GASPAR: ¡Mentira! El nunca no existe, es una manera de disfrazar el hoy que nos aterra, el no puedo que nos asfixia... Todavía queda tanto por hacer.

LO QUE PUEDAS: Así me gusta Gaspar, por lo menos aprendiste algo, solo se van agotando plazos, mi amigo, solo plazos... ¿Y usted? ¿Qué espera? Vaya a cumplir con lo suyo! ¡Juira!

Sale el Oficial.

GASPAR: ¡¡Gracias, señor por Prometeo!!

LO QUE PUEDas: No te olvides, Gaspar, todos ellos son tuyos...

Sale LO QUE PUEDas.

APAGÓN

Escena igual a la anterior. Gaspar sostenido por ILUSIÓN y FANTASÍA. Entran dos OBREROS.

OBRERO 1: ¿Señor GASPAR?

ILUSIÓN: Sí, es él.

OBRERO 2: Nosotros solo cumplimos órdenes.

GASPAR: ¿Terminó el juicio?

OBRERO 1: Sí, tenemos un oficio de embargo.

OBRERO 2: Venimos a trabar embargo sobre todas sus posesiones materiales, es decir su cuerpo y todo esto.

ILUSIÓN y FANTASÍA se llevan a GASPAR y este reaparece en el ataúd mirando atentamente lo que sucede. Los OBREROS comienzan a llevarse los cirios y por último el cajón y la base. Se debe suponer que GASPAR va dentro del cajón también. Queda un agujero en la pared.

OBRERO 1: ¡Don GASPAR!

OBRERO 2: ¡Don GASPAR!

GASPAR: Ya voy. (*Reaparece.*) ¿Qué pasa ahora?

OBRERO 1: En caso de reclamo o apelación pase por la oficina mañana. (*Se apagan las luces.*) ¡Eh! ¡Che! ¡Déjense de símbolos ahora que estamos trabajando!

GASPAR: Mañana, mañana, eso estuvo bueno

OBRERO 1: Espero que disculpe, nos vamos para el sindicato...

Ahora los sindicatos atienden acá, ¿sabe?

GASPAR: Un momento, ¿está el DIRECTOR?

OBREROS a coro: Siempre, el DIRECTOR está siempre.

GASPAR: *(Solo, en medio del escenario despojado.)* ¿Qué faltará ahora?

AYUDANTE: Permiso, la verdadera condena. *(Entre varias máscaras lo encadenan con una enorme y ostentosa cadena a un gran trozo de mampostería de ladrillo.)* Esta es la verdadera.

Salen todos y GASPAR vuelve a quedar solo, sentado en la mampostería.

LA VOZ: ¿Estás cansado GASPAR?

GASPAR: No.

LA VOZ: ¿Arrepentido?

GASPAR: No.

LA VOZ: ¿Entonces podemos seguir?

GASPAR: Hágase tu voluntad.

Decrecen las luces mientras aparece un niño de 6 o 7 años por el agujero del foro.

NIÑO: ¡Hola!, ¿cómo estás?

GASPAR: ¡Yo, vivo!

NIÑO: ¿Cómo te llamás?

GASPAR: GASPAR, ¿vos quién sos?

NIÑO: GASPAR.

TELÓN FINAL

LA ESCRITURA DEL *GUIÑOL*

de Gerardo Pennini¹

Mariela A. Piedrabuena

“Lo que nos sostiene en la inquietud y en el oficio de escribir es la certidumbre de que en la página queda algo que no ha sido dicho”.

Pavese, C. (1992). *Il mestiere di vivere*²

El gran guiñol de Gerardo Pennini es una pieza teatral escrita en el año 1981, aproximadamente, en la provincia de San Luis, y representada en el año 1985 en el I Encuentro de Teatro Provincial, en la ciudad de Centenario, provincia de Neuquén. Es la cuarta obra del dramaturgo oriundo de Buenos Aires y fue interpretada por el grupo teatral *Itinerante*, que recién comenzaba a dar sus primeros pasos.

Fue concebida en el contexto histórico-político-social de los años 80, casi al final de una época nefasta en nuestro país, que dejó su impronta en las vidas y producciones de artistas y ciudadanos argentinos en general.

La inestabilidad de la vida, la imposibilidad de comunicar y expresarse sin evadir la censura obligada, sumado a una atmósfera social en la que el terror estaba instalado de la mano de las desapariciones de personas y la complicidad de unos pocos, pero, sobre todo, una estructura mental y social herméticas, constituyen,

¹ Este trabajo figura en *Actas de las I Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*, UNCo, Educo, 2010.

² Pavese, Cesare, (4 de Mayo de 1942), “El oficio de escribir”. En: *Il mestiere di vivere*. Diario 1935-1950, 1952. Pub. por Giulio Einaudi, Torino: Lettere (ed. Lorenzo Mondo e Ítalo Calvino), 1966. La traducción es de B. M., p. 25.

en gran parte, el marco de producción de *El gran guiñol* y extienden su campo dentro de las grandes problemáticas de la condición humana.

En relación con el título de la obra, es significativa, desde el comienzo, la mención al teatro de guiñol, pero utilizando un aumentativo que funciona como modelo universal al modo de los nombres de los personajes expresionistas.

Es sabido que en la historia del teatro y, en particular, en los antecedentes españoles que pueden registrarse en torno al teatro guiñolesco, la elección del uso de peles, muñecos de trapo, marionetas y fantoches como recurso escénico es variadísima. En algunos casos, el comportamiento de estos consiste generalmente en abandonarse, quedar expuestos en escena o participar limitándose a mover los brazos con aplomo. En otras piezas, sin embargo, desempeñan una función primordial. Son muñecos que asumen el lugar central del personaje-actor planteando una actuación comprometida, súbita o ridícula. En especial, son utilizados a la hora de dar a conocer los signos de vidas huidizas, huecas (pero no por ello carentes de significado) que, al decir de Zamora Vicente (1974), pueden ser vistas como: “vidas acosadas por la brutalidad de un azar cualquiera”³.

Otros autores, como Claudel⁴ sostienen: “La marioneta es una palabra que actúa y en eso reside su esencialidad, en el mimo verdadero de la palabra humana viva, tanto más viva en cuanto está

³ Zamora Vicente, A., [1974]. *La realidad esperpéntica: aproximación a Luces de bohemia*. Madrid: Gredos. 1984, p. 58.

⁴ Claudel: *L'Ours et la Lune*, citado por Ubersfeld, A., *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Colección teatrología, dirigida por Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires, Galerna, 2002, p. 70.

confrontada con la máquina”. También Kleist (1978) ve al teatro de marionetas, en cuanto representa todas las propiedades referidas al cuerpo humano, como un reflejo automatizado del hombre⁵.

Entre los autores teatrales de la tradición que han utilizado muñecos para retratar a sus personajes, figura Ramón del Valle Inclán, con *Luces de Bohemia* y *Los cuernos de Don Friolera*, entre algunas de sus piezas.

Alfonso Reyes publicó, en la revista *España*, el 10 de Junio de 1920 (unos días antes de la aparición de la primera entrega de *Luces*), un artículo en el que comenta la opinión de Valle Inclán al respecto:

Hay veces en que la seriedad de la vida, en que la fatalidad es superior al que la padece. Cuando el sujeto es un fantoche ridículo, el choque manifiesto entre su inferioridad y la nobleza del dolor que pesa sobre él, produce un género literario grotesco.

Este género al que alude Valle Inclán es el que inaugura, por esos años, en España, una nueva estética: el esperpento.

⁵ Schlemmer, O., escenógrafo de la escuela alemana de la Bauhaus. enfoca la problemática del hombre y la máquina retomando las observaciones de Kleist, quien ya en *Le théâtre de marionnettes* había advertido que: “(...) la diferencia, si no la superioridad, de la mecánica sin alma del muñeco con respecto al cuerpo humano es evidente. La ‘infalible’ capacidad de trabajo de la máquina, que no conoce la fatiga, su impasibilidad, el carácter inquietante y despiadado de su manera de actuar (...); el carácter no orgánico de su mecánica también, su ‘metafísica’ si se quiere, en lo que ella representa un no natural y sobrenatural a la vez “todas esas propiedades, referidas al hombre, son las de su reflejo automatizado”. Citado por Ubersfeld, A., *op. cit.*, p. 69.

El esperpento resulta del choque entre la realidad del dolor y la actitud de parodia de los personajes que lo padecen. El dolor es una gran verdad, pero los héroes son unos farsantes⁶.

Con este trabajo, intentaremos abordar la construcción del esperpento en *El gran guiñol*, en lo que hace a procedimientos que configuran el marco comprendido dentro de esta estética. Por ello focalizaremos el análisis en el personaje principal y en los procedimientos que pertenecen al género esperpéntico, de manera de acercarnos a una lectura posible de la visión de la condición humana representada en la pieza teatral.

El trabajo es deudor de la relación entre la Semiótica y el teatro, sobre todo del análisis teórico propuesto por Fernando De Toro⁷, quien se ocupa exhaustivamente, en sus trabajos, de la vinculación texto/ideología. Este autor considera el texto como portador de múltiples signos y estructuras, ya sean sociales, ideológicas, institucionales, etc. Desde este punto de vista, se

⁶ Zamora Vicente, A., *op. cit.*

⁷ De Toro, F., *Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*, Madrid: Iberoamericana, 1999. Ver el componente ideológico en el texto, en este caso el teatral, supone, para De Toro, considerar los instrumentos y procedimientos específicos para su construcción que integran a su vez una determinada estética de acuerdo a los rasgos comunes. Comenta: “No solamente los contenidos del texto son ideológicos sino también la forma misma, puesto que la ideología pre-existente se articula de cierta forma, proporcionando al texto estructuras que son incorporadas como ideotextos en el texto”. (p. 29-30)

proponen distintos niveles de relación entre el texto y el nivel contextual⁸.

Por nuestra parte, hemos elegido centrarnos metodológicamente en el ideotexto, es decir, en ver cómo se produce ideología en la obra, tomando en cuenta que, muchas veces, los silencios son reveladores a pesar de la ausencia explícita de ideotextos⁹.

⁸ En De Toro, F., *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna, 1990. Ya había destacado entre algunas características del teatro latinoamericano la representación como simulación y la intertextualidad. Allí señala mecanismos de apropiación y recuperación del pasado como memoria pero no para presentarlo como hecho dado y concluido sino para cuestionarlo, para re-pensarlo, para re-interpretarlo. Enfatiza que el teatro, luego de los '60 (...) "toma conciencia de que la historia no es algo concreto sino una forma de textualización, de ordenar los acontecimientos y transformarlos en hechos significativos (...) no se trata de negar que el mundo material existe, sino más bien, que éste está siempre mediado por el discurso. Lo que caracteriza la escritura post moderna con respecto a la historicidad y realidad es la indecibilidad y practicidad". (En "La historia como constructo", p. 148)

⁹ En la propuesta de De Toro, la decodificación discursiva puede ser realizada en un plano doble. Por un lado, un componente interno al discurso mismo, al interior del texto donde se delimita una zona de indeterminación o ambigüedad que resulta a partir de lo no dicho o ausente en el texto y cuya producción de sentido depende de las "competencias teatrales" del receptor. Por otro lado, un componente externo al texto donde se vinculan elementos del espacio y tiempo epocal. Es en este sentido que vemos que los aspectos sociales que aborda aquí la obra seleccionada muestra elementos exteriores del ideotexto como: el encierro, la identidad, la invisibilidad, la opresión, la desconfianza, el miedo y la frustración a partir de la experiencia subjetiva que comunica el protagonista en su monólogo. En el estudio "La referencialidad especular del discurso en el teatro de Griselda Gambaro" de *Intersecciones*, De Toro sostiene que "es precisamente este no-dicho lo que provoca, contradictoriamente el acto de semiosis (...) el sentido, la comprensión y aprehensión del discurso no viene determinado por lo que se dice, por lo que se manifiesta en y por el discurso, sino por lo que no se dice y permanece oculto, fenomenológicamente en el acto del lenguaje". (p. 139-140)

En *El gran guiñol*, el bicho colorado es un muñeco que desciende incluso hasta el último escalón de la naturaleza, el de los insectos, y dentro de esta clase -más determinada aún-, la de los “chupadores”.

Se define por medio de un rasgo más que significativo: su invisibilidad. El protagonista confiesa desde el comienzo ser un comodín que puede rellenar cualquier obra sin resaltar demasiado. Es un personaje secundario, en sus palabras: un bicho “insignificante” que pasa inadvertido ya que nadie lo recuerda. Debido a su condición puede aparecer en otras obras fácilmente.

En medio de la escena, su monólogo consiste en comunicar el proceso de metamorfosis que intenta vivir, es decir, la experiencia de convertirse a la vida humana y olvidar su condición original. Sin embargo, este proyecto fracasa.

Observamos que, desde el principio, la realidad representada se ha sometido al desorden y a la degradación, ya que el conjunto de signos que supone la conformación del personaje-muñeco implica, desde sus inicios, una desvalorización y pérdida de las características humanas, acentuando sus rasgos mecánicos y la pérdida de la libertad¹⁰.

Con la obra se instala la problemática existencial de los personajes-marionetas que desplazan el lugar tradicional del personaje-héroe en el teatro. Como veremos luego, de esta manera,

¹⁰ Para complementar el análisis del uso de muñecos y del clown se puede consultar a Villegas, J., *Historia multicultural del teatro*, Buenos Aires, Galerna, 2005, quien en un apartado de su trabajo enmarca su uso dentro de los aspectos circenses que se incorporan al teatro sobre todo a partir de la experiencia con el *Odin Teatret*.

la escritura del guiñol se vuelve tesis que denuncia la cosificación humana imperante.

Retomando lo dicho anteriormente, la elección de este tipo de personajes no es casual y a la “muñequización” (a), podemos agregarle otros elementos y procedimientos que van conformando la estética del esperpento: “la animalización” (b) como técnica de caricaturización está en consonancia también con la deshumanización de los personajes. Su uso nos remite a rastrear su antecedente en la deformación plástica de los *Disparates* de Goya y al estilo denominado “grotesco” que implica, en principio, una combinación de lo vejatorio y lo ridículo, resolviéndose en un tipo de “extrañamiento” perceptual.

Siguiendo a Pavis, P. (1980), lo “grotesco” puede ser definido como “lo que es cómico por un efecto caricaturesco, burlesco y extraño”. La deformación en la tradición grotesca, cuyo antecedente es el Goya de los *Disparates*, implica una combinación de lo vejatorio y lo ridículo, que se resuelve en “extrañamiento”.

Lo grotesco, en principio, puede ser definido como:

(...) lo que es cómico por un efecto caricaturesco, burlesco y extraño (...) Al igual que la distanciaci3n, lo grotesco no es un simple efecto de estilo, sino que compromete toda comprensi3n del espect3culo (...) La bestialidad de la naturaleza humana y la humanidad de los animales provocan un cuestionamiento de los valores tradicionales del hombre¹¹.

¹¹ Pavis, P., *Diccionario del teatro. Dramaturgia, est3tica, semiolog3a*, Barcelona, Paid3s, 1980. Agrega que “en el mundo actual, caracterizado

Para hacer posible este “extrañamiento” es necesario, entonces, incorporar otro procedimiento que proponga (c) “la idea de mezcla y difuminación de cualquier límite”, tanto en el tratamiento del tiempo como en las creencias con las que el bicho colorado emprende su experiencia. Este nos relata que en el pasado los límites estaban claros, se podía distinguir entonces a las personas: los “malísimos vestidos con uniformes de malos”, de los otros. En cambio, en el presente “no todo es lo que parece”. En su exposición, tanto la vida como las categorías para interpretarla aparecen distorsionadas, como reflejo deformado en el espejo del presente. Este hecho abre progresivamente un “espacio de profundo desencanto y una zona de crítica”. (d)

Hacia la mitad de la obra, el bicho colorado cambia de alocutario, se dirige al payaso: “Te conozco mucho”, le dice, y se pregunta por qué razón su amigo se obstina en recibir golpes que se vuelven ridículos en cada aparición rutinaria, en el empeño de mantenerse a fuerza de contorsiones y tumbos. Su amigo está condenado ahora a luchar contra el olvido. La comicidad, con el paso del tiempo, se ha vuelto una caricatura, una mueca amarga “que no es risa ni llanto”. La carcajada, símbolo del payaso, se torna en el presente amargo una excusa para “echar afuera el mal aliento del alma”.

A partir de aquí, “el enmascaramiento de la identidad” (e) es el elemento dominante. El bicho se dirige a las marionetas

por su deformación, es decir, por su falta de identidad y armonía, lo grotesco renuncia a dar una imagen armoniosa de la sociedad: reproduce miméticamente el caos, al mismo tiempo que ofrece una imagen reelaborada de este”. (p. 247)

colgadas para diferenciarse de ellas: “Uds. tan patipuestas, siempre colgadas allí, a la vista del público, heroicas y triunfales”. Él es otra cosa, aprendió a salir al paso de los directores y a sobrevivir en la inestabilidad. Dice: “Es como ir caminando en la cuerda floja de uno mismo, cambiando los caparazones”. En su recorrido se enfrenta con su propia vulnerabilidad, con errores y obstáculos que le hacen correr riegos como el de “entrar en reparaciones”, lugar del cual no se vuelve.

Sin embargo, olvidando que él también es una marioneta, juega e intenta ser humano. Creyendo poseer vida propia, comienza a desmaquillarse. El payaso será su interlocutor inmediato, como lo apunta la indicación autoral a la animación del muñeco para que funcione como contrapunto del diálogo de las acciones. Su compañero lo ayuda a quitarse el vestuario de bicho colorado y forma con él escenas cotidianas de pareja. Mientras tanto, el bicho comienza el relato de la anécdota detallando las acciones que emprende en su aventura humana: “Un día quise aprovechar los piolines cortados y la puerta abierta (...)”.

Otro procedimiento que cruza el texto es la “ironía” (f). El protagonista nos cuenta que volviéndose un hombre:

No quería escuchar informativos ni el pronóstico del tiempo, hubiese querido subirme a una calesita, pero me dijeron que era solo para niños. Quise llenar la mesa de poesías, escribir en servilletas, pero me dijeron que era solo para los poetas, enterré semillas en las macetas, pero se había cortado el agua (...) y esperé (...) hasta que se secaron las plantitas.

La ironía resulta del efecto que produce los intentos fallidos del bicho colorado por ser un humano. Las tareas: escribir poesía, plantar una semilla, jugar en la calesita, vivir el amor de una pareja, una a una fracasarán, pero no solo para el bicho sino que también serán proyectos clausurados para los hombres. En su experiencia advierte el dolor, el frío, la incomunicación humana y esto lo llevará a meterse en la caja-baúl ante los intentos fallidos de rescate por parte del payaso. Es este planteo de la dimensión humana lo que se cuestiona, aunque no explícitamente. Se trata de un procedimiento irónico¹² en el que cobra dimensión lo “contextual, cuyos componentes interaccionales y paraverbales tienen mucha fuerza”. Booth, W. (1986)¹³ señala:

Al leer cualquier ironía que valga la pena tener en cuenta, leemos la vida misma, y al abordarla nos basamos en nuestras relaciones con los demás. Leemos personajes y valores, hacemos referencia a nuestras más profundas convicciones.

¹² Para. Charaudeau, P. y Maingueneau, D., *Diccionario de análisis del discurso*, Buenos Aires, Amorrortu, 2005, la ironía traspasa el ámbito que tradicionalmente le da la Retórica al considerarla sólo un tropo. Al respecto, Pavis, P., (*op. cit.*, p. 279) esclarece que “La ironía dramática es un principio estructural y siempre está vinculado a la ‘situación’. Es experimentada por el espectador cuando percibe los elementos de la intriga que permanecen ocultos para el personaje y le impiden actuar con conocimiento de causa. La ironía dramática siempre permanece, a diversos niveles, perceptible para el espectador (y para el autor) en la medida en que el ‘yo’ de los personajes que parecen autónomos y libres, está, de hecho, sometido al yo central del narrador de la fábula, es decir, del dramaturgo”.

¹³ Booth, W., *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986, p. 78.

Evidentemente, lo que el bicho colorado no puede realizar tampoco parece ser muy fácil para los hombres. La realidad de las situaciones provoca el resultado frustrante, la situación es grotesca ya que cualquier expresión feliz se rellena de amargura. El bicho es un desheredado que pierde las ilusiones, se autoexilia al comprender su naturaleza. Finalmente, confiesa no tener estómago porque ni siquiera es un insecto, solo es un muñeco más.

Por último, debemos tener en cuenta, para la escritura esperpéntica de *El gran guiñol*, los objetos que integran el espacio escénico (g).

Si consideramos, con Ubersfeld, A. (1981), que el espacio dramático en cuanto abstracción propuesta “comprende no solo los signos de la representación sino toda la especialidad virtual del texto”¹⁴, el espejo puesto en el tocador de muñecos escenificaría metafóricamente la relación con el otro en cuanto reflejo de la identidad propia y la diferenciación del protagonista con las marionetas colgadas. En cuanto a estas, son representativas de “tipos” sociales como el cura, el soldado, el maestro, es decir, que plantean aspectos normativos de cualquier sociedad: la religión, la educación y la fuerza.

Otros elementos significativos son “el gran reloj blanco” como signo universal del tiempo y la caja-baúl, signo metonímico del último encierro, el de la muerte. De esta manera, reuniendo los objetos, podemos comprender entonces que la elección de los elementos determina y extiende el espacio dramático subjetivo hacia la interioridad del protagonista a la vez que universaliza su significado hacia toda la condición humana.

¹⁴ Ubersfeld, A., *op. cit.*

Conclusiones

El gran guiñol tiene entre otros antecedentes precisos, sobre todo, la denominada estética del esperpento del español Valle Inclán, quien advierte su creación en especial a partir de *Luces de Bohemia*. Ambas obras comparten una serie de procedimientos fácilmente reconocibles en lo que hace a los instrumentos elegidos en la representación: uso de muñecos, animalización, caricaturización, deformación y difuminación de límites para lograr un extrañamiento conceptual de la mano del efecto irónico que, en general, contribuye a lograr una atmósfera de enmascaramiento y deformación desilusionada-crítica de la realidad.

Si bien es cierto que, de modo similar a lo que sucede en *Luces*, la obra se concentra en la metamorfosis de la imagen del protagonista bajo el peso de las circunstancias y el reajuste de valores que se ve obligado a hacer, en *El gran guiñol* se procede a la inversa que en *Luces*. Será el contexto inadecuado el que ha procedido a reemplazar al hombre por una marioneta-bicho; a un payaso-bufón condenado a un destino y a un trabajo forzado que torna la risa en una mueca ridícula, en una vida que se vuelve un libreto para actuar.

Aunque el personaje es una marioneta, el desarrollo de la acción a partir de su monólogo se concentra en la aventura para romper sus determinismos y oponerse a su destino. No obstante, el papel “heroico” de conquistar una autenticidad y dignidad no podrá ser cumplido dado su naturaleza de muñeco. Finalmente, el bicho con su empeño frustrado, asume su condena y clausura sus posibilidades al encerrarse dentro de la caja-baúl (la muerte)

confirmando así la cosificación resultante del contexto y de su propia condición de títere. En su anécdota se encuentra con una realidad que no puede superar: la incomunicación entre las personas y el dolor como herencia humana.

De esta manera, el esperpento determina una zona ideológica que permanece oculta a lo largo de toda la obra. En un plano más externo se desarrolla a través de una animalización grotesca que se extiende (desde el inicio del conflicto subjetivo del personaje) a la condición humana inserta en la historia. En dicho plano son la invisibilidad, el encierro, la opresión y el miedo del personaje central los aspectos que denuncian un ordenamiento social, la idea de control y la falta de libertad para vivir. Paulatinamente se construye una visión del mundo deformada como si fuera percibida a través de un “espejo cóncavo”. La vida entonces, se vuelve un gran teatro en el que hay un titiritero que maneja los hilos de las marionetas. En un plano más interno, lo ‘no dicho’ exhibe una vida en permanente tensión. Presenta el reverso de un orden humano clausurado y en ruinas donde las imágenes más bellas se vuelven absurdas y degradadas ya que de otro modo no podrían haber sido denunciadas.

BIBLIOGRAFÍA

BOOTH, Wayne C. (1986). *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.

CHARAUDEAU, Patrik y Dominique MAINGUENEAU (2005). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.

DE TORO, Fernando (1990). *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna.

----- (1999). *Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post modernidad, feminismo, post colonialidad*. Madrid: Iberoamericana.

MARCHESE, Angelo y Joaquín FARRADELLAS (1989). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.

PAVIS, Patrice (1980). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética. Semiología*. Barcelona: Paidós.

SCHLEMMER, Oskar (1978). *Théâtre et abstraction*. Lausana: L' Age d' home.

UBERSFELD, Anne (1981). *Lire le théâtre II (L'École du spectateur)*. París. Messidor.

----- (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Colección teatrología dirigida por Pellettieri, Osvaldo. Buenos Aires: Galerna.

VALLE INCLÁN, Ramón [1920]. *Luces de Bohemia*. Buenos Aires: Losada, 1968.

VILLEGAS, Juan (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades de América latina*. Buenos Aires: Galerna.

ZAMORA VICENTE, Alonso (1974). *La realidad esperpéntica. Aproximación a Luces de bohemia*. Madrid: Gredos.

EL GRAN GUIÑOL

Obra de Gerardo L. Pennini (1984)

PERSONAJES

Marioneta del “Bicho Colorado” interpretada por una actriz,
y el “Payaso” mimo-marioneta.

Gran reloj blanco, un tocador de muñecas con gran marco de espejo hacia público, mesa sillas, caja-baúl etc. Descomunales. Del techo penden marionetas de Cura, Soldado, Hombre de Guardapolvo etc.

EL BICHO: Todavía la gente se estará preguntando de dónde salí.

Pero si se molestan en dar una mirada alrededor, me verán por todas partes pululando. Pululando, que podría derivar del nombre de la pulga vulgar, o podemos decir que del nombre vulgar con que se conoce a todos los insectos que se me parecen, pero no son iguales, no señor. Y me estoy refiriendo a los insectos chupadores, como los ácaros, o sea las pulgas, o sea también piojos y creo que las garrapatas deberían entrar en esta buena familia. En resumen, fauna chupasangre, bah.

Tengo que aclarar que yo no soy una pulga común. Como habrán visto ustedes que son tan inteligentes, soy un bicho colorado, de esos que viven cuando son pequeñas larvas, en unas flores amarillas igual que las margaritas, pero que tampoco son margaritas. Las grandes y hermosas son manzanillones, flores venenosas si las hay, capaces de

confundirse con las verdaderas manzanillas, las pequeñas y humildes manzanillas, y matar bastante gente antes de que se advierta el error.

En fin, para que no perdamos el hilo, acá nada es lo que parece, ni los bichos, ni las flores, ni yo. Yo soy lo que podríamos decir, un muñeco, fabricado con esta forma y color con muchísimo trabajo y bastante empeño. En cambio, este pobre infeliz (*Señala a la marioneta-payaso tirada sobre la mesa.*) fue fabricado para divertir a los demás, y como corresponde tiene que trabajar eternamente de payaso en obritas para tiernos infantes, o para aquellos adultos de los tiempos históricos... ¿cómo se los llamaba? Bueno, no sé, la historia terminó, y aquí seguimos, en este teatro las cosas no cambian mucho aunque termine la historia.

Sin embargo, a veces recordamos esas obritas tan infantiles, donde los malos eran malísimos, vestidos algunas veces con uniformes de malos... para que quede bien clarito, y los buenos eran buenos de entrada. Donde existía el bien y el mal así, tan simple que era fácil que ganaran los buenos, y los chicos se entusiasmaban y querían ayudarlos... y el payaso siempre estaba vestido únicamente de payaso y hacía reír.

Claro, también estaba Chaplin, aquel Carlitos de las películas. Pero ese me daba un poco de escalofríos, no sé porque, pero me producía cierta incomodidad...

¡Ah! Hablando de mí, no me reconocerán con facilidad, porque siempre estuve en segundo plano. Muy en segundo plano. Ahora que hay tantas documentales tan simpáticas sobre animalitos, habrán visto cuánta fauna rara vive en la

pelusa, debajo de la cama, en los rincones del sillón... bueno, en aquellas obras de malos, yo apenas asomaba la cabeza desde la pelusa y el polvo. Pero, claro, de por acá y de por allá, siempre se caen restos, migajas, todo lo que se puede aprovechar mientras dure la pelea. No siempre hay que arriesgarse para chupar sangre fresca. Y menos si uno es un muñeco, hay cosas que dependen del titiritero.

Aunque no me vean, siempre puedo andar en algún pasillo, entre decorados viejos que volverán a usarse, esperando que me llamen y me den una oportunidad.

A este en cambio, lo siguen buscando los niños que se hicieron grandes, y que todavía creen en los buenos vestidos de bueno, en los malos con cara de malo y en payasos que hacen reír. Yo no, yo me quedo un pasito más atrás, en segundo plano, nunca soy protagonista, a veces ni siquiera aparezco, salen otros a escena, envejecen, se les descascara la pintura, se arruinan los ropajes y ¡pum! a la valija, el titiritero los arrumba de un puntapié. Arrimado a las paredes, en la sombra de algún pasillo, me van a encontrar a mí, esforzando un poco la vista, descubrirán que allí estoy, siempre a mano.

Algunas veces, si es necesario también puedo volar, aprovechando cualquier oportunidad. De repente, aquella vieja comedia vuelve a empezar, los trajes polvorientos se remiendan para usarse otra vez, y allí estaré, aterrizando velozmente sobre la mesa del titiritero.

Total... ¡me arreglo con tan poca cosa!

Por supuesto que siempre hay alguien que se queda sin recursos y ¡paf! Me hace aparecer nuevamente en escena.

Alguien necesita un comodín que haga bulto sin resaltar demasiado, un personaje secundario que no tenga textos muy importantes, que no requiera muchas luces, y allí estoy yo, saliendo de mi rincón de hongos y cucarachas, precisamente porque de tan desapercibido es muy probable que ya se hayan olvidado de mí y que los niños que se habían aburrido de verme ya se hayan hecho hombres y circulen por la selva, cazando bichos feroces y carnívoros... ¡qué mal hace un bicho colorado!

El (*Se encarama a la mesa, frente al payaso.*) tiene un destino más trágico. Una vez que salió a escena debe mantenerse a fuerza de contorsiones y muecas. Haciendo las más de las veces el ridículo, y sin embargo, en la próxima obra volverá a recibir cachetazos, a caer y dar tumbos... Cree que lo ven, pero en realidad debe mantenerse de pie, luchando contra el olvido. Lo que el público está viendo es la torpeza, la caída, el porrazo, la mueca, las bofetadas. Siempre se estarán riendo de él aunque no lo escuchen, aunque no haya hecho nada... ellos quieren ver un payaso... verán solamente un payaso. ¿Siempre fue así? ¿No te fatiga esa mueca congelada que ya no es risa ni llanto? ¿Y todas las mentiras sobre payasos que lloran a escondidas, desde los poemas de Byron y Juan de Dios Peza hasta los culebrones pegajosos?

Te conozco mucho, después de tantos años de convivir colgados de la percha del titiritero, y jamás he visto nada de eso. Jamás cambió la mueca extraña, a lo sumo estás más viejo, la ropa desteñida, la cabellera con telarañas. Nunca pude enterarme qué hay detrás, a pesar de todo lo que

intimamos. ¡Idiota! No pude arrebatarte ni siquiera una trasnochada confesión de curda. Mirá que tuve paciencia, ¿eh? Si habré perdido tiempo tratando de comprenderte. Me intrigabas tanto... ¿porqué una y otra vez volvés a escena? ¿Te gusta que te pateen, te gustan las bofetadas?... Siempre el mismo discurso ininteligible, los mismos sonidos incoherentes, y cuando acerco la oreja a tu gran boca roja, me parece que oigo una carcajada echando afuera el mal aliento del alma.

Va hacia las marionetas colgadas.

¿Y ustedes? ¿Debería decir mis colegas, compañeras o algo de eso?

No puedo... yo soy lo que soy, un bicho colorado. Ustedes creen que me conocen ¿no? Entonces ¿podrían decir algo de mí? ¡Jamás! Nunca podrían decir que me conocieron. Ustedes, tan patipuestas, siempre colgadas allí, a la vista del público, heroicas y triunfales...desfilando hacia un destino trágico o ridículo, según la obra que se represente, según quién mueva los hilos... y al final... ¡pum! una patada y a la valija, ¡agur! ¡Fuera! Por ahora, esperando turno... pues esperen... hoy es otro el discurso... esperen, tengan paciencia... Cualquier desliz, y basta de jugar a ser humanos. Se cierra el libro, y basta de imaginar que tienen sentimientos o sensiblerías... un cambio en los libretos que se habían aprendido de memoria y ¡chau!

Gracias al Olimpo, especialmente a Mercurio, el dios mentiroso, yo soy un bicho colorado.

Aprendí a salir al paso de los directores en el momento oportuno.

¿Necesitan una Colombina? ¡Cómo no señor! ¿Aparece un héroe? ¡Muy bien señor! A Colombina tal vez no la veamos más, al héroe tal vez lo compren o se destruya. Los libretos cambian tanto... los titiriteros quieren actos distintos, tienen voces distintas, cambian los escenarios... ¡Ah! es tan difícil sobrevivir... es difícil ser un bicho colorado, todo un aprendizaje. Es como ir caminando en la cuerda floja de uno mismo, cambiando los caparzones, y hay momentos en que se es vulnerable. No siempre se puede salir incólume de escena, sin raspones, tan brillante como uno quisiera. Un descuido es terrible, se puede olvidar la letra aprendida con esfuerzo, un traspíe imprevisto, un hilo que se corte... El bicho puede llegar a creer que se mueve por sí mismo... Hay que entrar a reparaciones, y no siempre se vuelve...

A las marionetas.

¿Y qué? Los retazos de uno sirven para otros, ¿qué culpa tengo si de cada uno de ustedes se utiliza algo? A medida que van quedando en el camino, ya está, no hay dolor, no hay culpas, ya se acabó su tiempo... Y tal vez se acabe el mío. Pero a mí me sirvieron los retazos de alguna marioneta, ¿por qué no? Entonces de nuevo, en los rincones, debajo de los trastos, entre los cortinados, aparece pequeñito, más pequeño aún que las pulgas y los piojos, un monstruo nuevo... y me da miedo...

Un día, quise aprovechar los piolines cortados y la puerta abierta *(Se anima el payaso que hará contrapunto en diálogo*

de acciones a partir de aquí.) me quise mezclar con la gente que pasaba. (Utiliza el tocador para desmaquillarse. El payaso le quitará el vestuario.) Poco a poco me olvidé que soy un bicho colorado, me empezó a gustar el sol sobre mi piel, la tibieza de los olores humanos y los perfumes del aire libre. Comencé a tocar las cosas, a dejar que me tocaran, me gustó ser parte de la vida (En acciones siguen jugando con el payaso hasta formar escenas cotidianas de pareja.) me gustó arriesgar junto a otro ser humano, pincharme un dedo con la aguja, derramar el café, barrer la mugre de abajo de los muebles, reírme de chistes infantiles, conocer alguna mala poesía.

El payaso juega acciones de trabajo y esfuerzo, cansancio etc.

No quería escuchar informativos ni el pronóstico del tiempo, hubiese querido subirme a una calesita, pero me dijeron que eran solo para niños. Quise llenar la mesa de poesías, escribir en servilletas, pero me dijeron que era solo para los poetas, enterré semillas en las macetas, pero se había cortado el agua... y esperé hasta que se secaron las plantitas. Esperé y esperé que él volviera para preguntarle muchas más cosas sobre el amor, pero a él lo habían despedido del trabajo, y ahora tenía que hacer de payaso en una esquina para traer algo de comida dignamente, sin pedir limosna en los pasillos de alguien influyente...

Y empecé a mirar el amor en la tele, puse florcitas de plástico en las macetas (*Comenzará a tratar de recuperar el vestuario y el maquillaje de bicho.*) y me compre un montón de almanaques con versitos... pero ¡nada! Esa pelota de acá, donde los muñecos no tienen estómago, no se me iba...

Empecé a ver a muchos humanos con ese dolor. Cuando me cruzaba por la calle con alguien con cara de bicho, le preguntaba; y me respondían casi lo mismo todos: uno que era dolor de muelas, otros que el hígado, otros que los mareos, o los juanetes, o la uña encarnada... A él lo veía tan poco que, en fin, precisamente a él, bueno, no tuve tiempo de preguntarle.

Entonces empecé a tener frío, y noté que él envejecía muy rápido, como cualquiera de los que andaban por la calle. Y el sol me ponía tirante la piel, el viento comenzaba a volarme los cabellos...

En los rincones volvió a juntarse pelusa, y vinieron las cucarachas, dejé de abrir las ventanas, y un día no le abrí más a él, estaba tan ocupado.

Las acciones que siguen se jugarán con el Bicho Colorado intentando meterse de nuevo a la caja-baúl y el payaso tratando de rescatarla.

Vamos a ver, de a poco, yo sé que se puede volver, hay que saber esperar, ir despacio por los pasillos oscuros, por los rincones mohosos, por viejos cortinados silenciosos y deshilachados. Lleva tiempo, pero ya sé cómo era todo antes, tal vez pueda... tal vez...

Ácaros chupadores, la pulga, el piojo y muchas variedades de garrapatas, el Bicho Colorado es un acaro chupador, con una pelota acá ¿vieron? Justo acá, donde los bichos tienen estómago, los muñecos, ni eso.

FIN

UN MANUAL DE ZONCERAS PATAGÓNICAS

Mariela A. Piedrabuena

“Sabes que a nosotros los pobladores de fronteras se nos tiene por bárbaros, y en ello está nuestra ufanía. Somos gente franca y a las veces rebelde, poco versadas en tratos zalameros, como que no de otro modo puede ser quien vive con la mano comprometida en la lucha contra las espinas del desierto, y con el pecho adelantado al empujón del huracán”.
Eduardo Talero¹

En el presente trabajo abordaremos el texto *Como diría Jauretche* de Gerardo Pennini (2002), atendiendo a la propuesta metodológica de Michel Vinaver, quien aporta elementos para comprender un texto dramático según la exploración de la superficie del mismo y la descripción de sus procedimientos compositivos para hallar su funcionalidad. De tal manera que la selección de un fragmento del texto nos permitirá entenderlo en un plano más general.

Por ello, procederemos a segmentar el fragmento en secuencias (o microsecuencias) según percibamos en el análisis un cambio de tema, tono, intensidad o de interlocutores en el diálogo a los efectos de posibilitar una “lectura en cámara lenta”. En un primer nivel, se identificará la situación de partida, la información nueva que se agrega a esta y los temas que presenta la acción. Luego, en un segundo nivel relacionaremos los segmentos con las figuras textuales que se han seleccionado en la composición dramática y estableceremos vínculos aproximativos a un tercer nivel

¹ Edelman, Ángel, *Primera historia de Neuquén. Recuerdos territorianos*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1991, p. 132.

ya, desde una perspectiva mayor o “visión de conjunto” de los elementos intervinientes en correspondencia con los ejes dramáticos que caracterizan la pieza en su integridad.

I Nivel molecular

Segmento I

Situación Inicial: Penélope y Yisel dialogan. Con la excusa de la pérdida del tejido de la primera se introduce en escena una caracterización de la Patagonia, de sus actividades ganaderas-ovinas y la riqueza de una industria consolidada: “la Patagonia es un mar de lana” dirá Penélope.

La información es transmitida por la palabra como instrumento. Esta actualiza la acción dramática y se vuelve dudosa. El tejido perdido es el tema y representa algo más para el lector/espectador. Como símbolo de una riqueza ausente su significación se extiende hacia toda una actividad económica y al despojo de la misma. Otro tema es la contraposición de espacios fácilmente reconocibles por medio de los deícticos: “aquí” y “allá” que indican la división de un país en una región central y otra periférica. Estos indicadores remiten también a un “nosotros” y un “ellos”; pobladores locales unos, y extranjeros; los otros.

La entrada de un nuevo personaje: Fany portando una información verdadera que anuncia la llegada del tren cargado con ovejas produce el único acontecimiento dentro de la microsecuencia. Sin embargo, tal arribo no es tenido en cuenta por las dos mujeres que continúan dialogando sin prestar demasiada atención.

Salvo al inicio y con un carácter meramente instrumental, no hay didascalias. Solo por medio de la palabra conocemos detalles de la acción, los temas y opiniones como la caracterización oportuna de ciertos discursos sociales que se tejen en una red de voces representadas por las réplicas de las mujeres.

Segmento II

La situación de partida está construida paralelamente a la anterior. Las mujeres dialogan mientras esperan la llegada del tren. El tejido sigue siendo el tema de conversación de Penélope, quien plantea su precaria situación económica y su único sustento por medio de esta actividad. Mientras teje con la esperanza de vender sus productos a los que lleguen al lugar relata que se “capacita” en su pobreza: “me dieron un curso sobre los valores nutritivos del ñaco”, dice a Yisel. Esta otra, en contraposición, caracteriza irónicamente un “aquí” pleno de oportunidades de trabajo, vivienda, progreso pero también de riqueza despilfarrada. Valora negativamente la administración de los fondos de los lugareños cuando: “Allá, del otro lado, con la mitad de lo que ganan acá se arreglan, y sin embargo nosotros... qué país doña, qué país...”.

Mientras tanto, Fany ingresa nuevamente en la escena, tal como lo expone la indicación, anunciando la llegada de un nuevo tren que esta vez descarga presos. Las mujeres, como en el anterior segmento, tampoco modifican su acción ante esto.

Los temas del segmento II se construyen sobre la polaridad: trabajo/desempleo; riqueza/pobreza; lugareños/extranjeros.

La palabra aquí, es un instrumento para asumir las voces de los sectores sociales dominantes. El discurso del poder político, las voces de una generación que planificó y diseñó un proyecto de Nación (Morillas Ventura, 2009) junto con sus argumentos son puestas alternadamente en boca de ambas mujeres².

El carácter de la información se vuelve dudoso, una vez más para un lector/espectador ubicado en un estrado más alto que la escena, pero sobre todo por el sentido irónico que necesariamente debe decodificar. La acción se transforma en una figura paradójica: se espera ansiosamente la llegada de un tren con nuevos pobladores o con turistas pero nunca se advierte su arribo.

El tema del tejido es reiterado pero esta vez excede su significado de actividad y fuente de subsistencia real para volverse un engaño, es una red de hilos que otros mueven y que conforman sólo un débil paliativo al desempleo. Por ello, no hay causalidad en las secuencias de acciones. El diálogo aparece fragmentado y

² En el análisis de Morillas Ventura (2009: 37-38) se destaca que “No obstante prevalece la región del progreso racionalmente gobernada, en la cual la educación y la organización propendan a la vida urbana tal y como la concibió la Generación del '80. A los postulados de la ciencia se sigue la innovación tecnológica que amplíe y transforme las modernas vías de comunicación, la navegación y el ferrocarril. Para los hombres del '80 el porvenir de la Patagonia se encuentra en un futuro no muy lejano, garantizado por la modernización que traen consigo” en: “Literatura argentina y alteridad en los viajeros patagónicos”.

Se suma a este proyecto la labor de los viajeros que llegaban a la zona. Rodrigo Guzmán Conejeros (2009: 136) señala que: “la tarea de estos científicos persigue también un interés político, ya que sustenta, ante los lectores cultos de Argentina y del mundo, el proyecto de incorporación territorial de la Patagonia a la Nación Argentina, el que se encontraba justificado por dos razones principales: por la gran cantidad de riquezas que encerraba la región y porque esta debía sumarse, por Ley al Progreso, al proyecto civilizatorio. En “Los viajeros científicos de la Campaña del desierto. Apuntes acerca de la construcción discursiva de la Patagonia”.

yuxtapuesto. En ocasiones, la palabra es la acción misma que va marcando mediante los ataques de Yisel que Penélope continúe o detenga su movimiento.

Segmento III

La misma situación de partida. Se inicia con el diálogo entre Penélope y Yisel sobre la pérdida del tejido. La diferencia reside en que aquí, este elemento desplaza metonímicamente su sentido a una figura que connota los “tejes y manejes” de los partidos políticos y la corrupción. Dice Penélope: “No sé pero el tejido no aparece... y eso que yo no lo voté”.

La palabra informa, articula un discurso sobre “el futuro de esta tierra” plena de oportunidades y de expansión. Mientras las mujeres siguen sin sospechar la llegada del nuevo tren, Fany ha ingresado y hecho su anuncio. En esta oportunidad, el tren ha descargado ataúdes.

Otro personaje en escena, Nimia, intentará llamar la atención golpeando un ataúd. Las demás no oyen ni ven nada. Entre las mujeres, el diálogo se vuelve absurdo y la palabra inconexa. Paralelamente a Nimia; Penélope se deja llevar por sus ensueños y comenta: “Es hermoso el tren. Yo viajé una vez en tren y ahora estoy esperando el próximo, porque hay que tener paciencia...”.

Posteriormente, tanto Nimia como los ataúdes (que solo ella ve), son expulsados de la escena. En este segmento, la información certera comunicada por Fany escinde la recepción ya que anula la temática por negación. Contrariamente a lo que sucede, el tren que

Penélope espera es un tren asistencial, se preguntará ante un atisbo de aceptación: “¿trajo las chapas, las zapatillas, los colchones?”.

II Nivel, intermedio o de detalle

Las figuras fundamentales o moleculares involucradas en los segmentos anteriormente considerados son en su gran mayoría de “ataque/defensa” entre Yisel y Penélope. Este predominio va delineando los perfiles de ambos personajes como también un comportamiento de tipo psicológico a través de las figuras verbales de alegato en el caso de Yisel, una mujer autoritaria y dominante; frente a las profesiones de fe de Penélope, personaje ingenuo, soñador y débil. Estas posiciones antagónicas permiten ilustrar creencias y representaciones sociales en conjunción con los temas que estructuran la acción³.

Para toda intervención del personaje de Fany se reserva en la obra la figura del “anuncio”. Sus entradas y salidas de la escena van marcando el paso del tren y esto ha sido el factor determinante a la hora de la división en microsecuencias del fragmento. Además, solo

³ Según Raiter (2002: 7) el término “representación” es definido como “la imagen (mental) que tiene un individuo cualquiera, es decir, un hablante cualquiera de cualquier comunidad lingüística, acerca de alguna cosa, evento, acción, proceso que percibe de alguna manera [...] estas imágenes, representaciones del mundo, ya que no son el mundo, constituyen las creencias del sujeto sobre el mundo” y agrega que: “las emisiones son planificadas desde las creencias. No hay otro lugar desde donde hacerlo. Ahora bien, dentro de las creencias que poseemos está también las representaciones de nuestro rol social y la del rol social de nuestros potenciales interlocutores. De este modo, analizar el contenido de las creencias permite no solo investigar acerca de qué contenidos podamos transmitir sino también desde qué roles y a qué otros roles se las puede transmitir”.

este personaje introduce el factor sorpresa en el contexto de las réplicas de los otros personajes divididos de la progresión dramática.

La figura textual más global de “duelo” que ambas mujeres mantienen durante los diálogos va diluyéndose en los últimos segmentos vistos ya que van acercando sus posiciones hacia las de “dúo” o “coro” al enunciar sus puntos de vista. Lo que demuestra un definitivo dominio ideológico del discurso que Yisel ilustra. Esta finalmente logra subsumir a su oponente, convencerla y utilizarla como instrumento de sus deseos. Progresivamente la dinámica de las réplicas de la obra va descubriéndose como un juego entre el engaño y la verdad. Los diálogos vehiculizan la acción en la que nada acontece aparentemente a nivel del conflicto salvo la espera interminable de las mujeres. Cada réplica para el lector/espectador es un engaño, una equivocación que encuentra su justificación en la representación de las voces de distintos sectores sociales: populares y gubernamentales; dominantes y dominados⁴.

Este enfrentamiento determinado por un sistema ideológico que lucha por imponer su sentido a una región, como hemos visto, no se realiza a través de una lógica causal sino que se muestra a

⁴ Desde la perspectiva de Backzo (1991: 33) “Todo poder se rodea de representaciones y símbolos, emblemas que lo legitiman, engrandecen y que necesita para asegurar su protección. Los imaginarios sociales conforman así una categoría de representaciones colectivas, ideas-imágenes de la sociedad global y de todo lo que tiene que ver con ella (...). Articulan ideas, ritos y modos de acción. Son emblemas para representarse, visualizar la propia identidad, proyectarse tanto hacia el pasado como hacia el futuro. A través de ellos una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma, marca la distribución de los papeles y las posiciones sociales, expresa e impone ciertas creencias comunes, fijando modelos formadores”.

partir de la fragmentación y el ajuste de sus límites. Estamos ante la “obra-paisaje” según la denominación de Michel Vinaver⁵.

La articulación de voces tejidas arbitrariamente va connotando a su vez un sentido que nunca es dicho definitivamente a lo largo de la obra. En la tensión de una espera que nunca se resuelve reside la construcción del enigma, del rítmico movimiento del paso del tren. En estas llegadas y partidas del espacio de la estación en el que están las mujeres se dice y se calla la *imago* de una Patagonia siempre actualizada por los discursos, una Patagonia que emerge a contraluz de sus zonceras⁶.

III Nivel, visión de conjunto

El tren, símbolo de una época modernizadora que significaba la integración territorial de la Patagonia a la Argentina va asumiendo distintos significantes: es el tren modernizador, pero

⁵ El concepto del teórico francés surge a partir del modo en que avanza la acción. Esta en la obra-paisaje tiende a ser plural y descentrada.

La progresión dramática en la que los elementos discontinuos se yuxtaponen (como en nuestro caso) muestra la conformación de una serie de fragmentos en los cuales no hay ensamble previo como tampoco lo hay en la exposición de la situación. Esta va emergiendo lentamente y se revela como un paisaje con todo su relieve. Por su parte, los personajes están conformados mediante una diversidad de facetas, (los distintos roles y voces que intercambian en las réplicas Yisel y Penélope).

⁶ Es significativo la filiación desde el título que resuena con los comienzos del *Manual de zonceras argentinas* de Jauretche (1968: 12-14). Este se inicia con la sentencia: “tal es la situación: no somos zonzos; nos hacen zonzos”. Y que más adelante esclarece: “Las zonceras de que voy a tratar consisten en principios introducidos en nuestra formación intelectual desde la más tierna infancia -y en dosis para adultos- con la apariencia de axiomas para impedirnos pensar las cosas del país por la simple aplicación del buen sentido. Hay zonceras políticas, históricas, geográficas, económicas, culturales, la mar en coche”.

también el tren fúnebre, el tren que despoja y se lleva los recursos de la región. Es el tren de la esperanza de poblar con inmigrantes vastas “extensiones”⁷. Pero también es el tren del desencanto, de la opresión, del encierro y la exclusión que descarga a los perseguidos y castigados por la Ley. Es finalmente, el tren de las migajas, el tren privatizado de la reconversión neoliberal.

El texto convoca y actualiza la imagen patagónica en la que se hacen presentes los mitos fundadores de una tierra rica, despoblada, plena de oportunidades frente a la mirada normalizadora de los gobiernos.

La obra paisaje se conforma al modo de un mosaico de temas y fragmentos discursivos yuxtapuestos que denuncian el desmantelamiento social anclado en un contexto post democrático y de economía neoliberal. De este modo, podemos ver que la obra es

⁷ Recordemos la famosa reflexión de Alberdi: “El mal que aqueja a la Argentina es su extensión” y que para Jauretche es un desprendimiento del mal mayor, “la madre de todas las zonceras”. Así lo explica hablando de las zonceras: “Veremos entonces, que muchas tuvieron una finalidad pragmática y concreta que en el caso las hace explicables aun como errores, y que su deformación posterior, dándoles jerarquía de “Principios” ha respondido a los fines de la “pedagogía colonialista” para que actuemos en cada emergencia concreta solo en función de la zoncera abstracta hecha principio. [...] En otras ocasiones, la zoncera no tiene un origen eventual, sino que es el resultado de una conformación mental. Es el caso de la zoncera: “El mal que aqueja a la Argentina es la extensión” que, erigida en principio como consecuencia de otra zoncera -civilización y barbarie- llevó directamente a una política de achicamiento del país que fue la que presidió la disgregación del territorio rioplatense. En ese caso, la zoncera no se justifica ni eventualmente pero es susceptible de explicación. Lo que no puede explicarse es que continúe en vigencia hasta cuando ya fueron logrados los objetivos que le dieron origen. (p. 14)

factible de ser admitida dentro de las categorías establecidas por Proaño Gómez: (2007) como teatro de lo político⁸.

Como diría Jauretche es una obra crítica que cuestiona la utopía de aquellos que legaron en los pobladores de una región el sueño de una Patagonia integrada a un proyecto nacional y que en su clausura sólo deja los despojos de su riqueza.

La pieza teatral discute una especificidad patagónica (si es que la hay)⁹ en cuanto a mostrar la polémica por una identidad propia frente a lo foráneo (Minelli, 1996). Involucra las representaciones sociales y el contenido de las creencias permitiendo investigar acerca de los roles sociales en los que se transmiten tanto recuerdos del pasado como la designación de un territorio y una frontera.

⁸ Según Proaño Gómez: “El teatro de lo político se transmite mediante la creación de un clima social y/o escénico (...) es la percepción de la incompatibilidad de dos mundos y dos lógicas distintas y la imposibilidad presente de cambiar aquello que se siente como absurdo”. Entre las técnicas a las que apela este tipo de teatro destaca: las escenas inconexas, los fragmentos episódicos sin conexión causal, el recurso humorístico para mostrar “el rechazo a algunos valores muy presentes en el modelo neoliberal actual”. (p. 10)

⁹Ver para este tema, el artículo de Williams (2004: 4): “Campo literario patagónico: políticas, zonas, territorios” en el que, entre otras cosas se reflexiona en torno a dos estéticas que caracterizan el campo literario, allí dice su autor: “Es notorio que en la Patagonia hay dos estéticas que reciben el apoyo del Estado: la estética regionalista y la estética del “compromiso” (ambas, con raigambre populista y por ende, de gran utilidad política”. Si bien, las consideraciones son realizadas en torno a la poesía, la obra teatral que nos convoca resuena dentro de la categoría propuesta por Williams como “la metáfora del territorio” y la actitud autorreflexiva de los poetas estudiados para señalar su problemática. Con respecto a la noción de identidad, Minelli (1996: 33) en el artículo: “La literatura patagónica y su relación con los relatos de la organización nacional” infiere sobre la necesidad de la comunidad patagónica de principios de siglo de darse una identidad colectiva desde la cual reconocerse y afirmarse junto con la búsqueda de un lenguaje y modo de expresión acorde con un imaginario social propio.

BIBLIOGRAFÍA

BACZKO, Bronislaw (1991). *Los imaginarios sociales. Temores y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.

BUSTOS FERNÁNDEZ, M^a. Amelia, (Comp.), (1996). *La Literatura de la Patagonia Norte: Un imaginario en la frontera*. Neuquén: Educo.

CALAFATI, Osvaldo (2010). “Reflexiones sobre la historia del teatro de Neuquén, en GARRIDO, Margarita (Dir.). *Actas de las I Jornadas de las dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. UNCo: Educo, p. 15-33.

MORILLAS VENTURA, Enriqueta (Comp.), (2009). *Viajeros patagónicos del Siglo XIX*. Córdoba: Alción Editora.

----- “Literatura argentina y alteridad en los viajeros patagónicos”, en *op. cit.*, p. 31-50.

GUZMÁN CONEJEROS, Rodrigo (2009). “Los viajeros científicos de la Campaña del Desierto: apuntes acerca de la construcción discursiva de la Patagonia”, en MORILLAS VENTURA, Enriqueta, *op. cit.*, p. 135-144.

JAURETCHE, Arturo [1968]. *Manual de zonceras argentinas*. Buenos Aires: Peña Lillo editor, 1969.

MINELLI, M^a. Alejandra. “La literatura patagónica y su relación con los relatos de la organización nacional”, en BUSTOS FERNÁNDEZ, M^a. Amelia, *op.cit.*, p. 33-51.

PROAÑO GÓMEZ, Lola (2007). “Lo político en el teatro latinoamericano contemporáneo”, en *Revista Picadero N° 20*, Buenos Aires, INT, Sep./Dic., p. 10-13.

----- (2007). *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. California: Gestos.

RAITER, Alejandro y otros (2002). *Representaciones sociales*. Buenos Aires: Eudeba.

VINAVER, Michel (1993). *Écritures Dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*. París: Actes Sud.

WILLIAMS, Ariel (2004). “Campo literario patagónico: políticas, zonas, territorios”, en *Primeras Jornadas de literatura argentina en la Patagonia*, UNCo.

COMO DIRÍA JAURETCHE

Obra de Gerardo L. Pennini (2002)

PERSONAJES

PENÉLOPE

YISEL

FANY

Apuntes para puesta en escena:

Mujeres de edad indefinida. La acción en el andén de una estación de ferrocarril sugerida con elementos suficientes para poder desmantelarla durante la obra, tal como se marcará en su momento.

PENÉLOPE: Lana, lana, lana, ¿Dónde habré dejado el tejido?

YISEL: Lana, lo que se dice lana... la Patagonia, querida, la Patagonia es un mar de lana. Si en este país no trabaja el que no quiere. Las ovejas andan arrastrando la panza de gordas, viera, y no una ¿eh? Miles, miles de ovejas...

FANY: (*Entra corriendo.*) ¡Eh! ¿Ustedes esperan el tren? Hay un tren allá al fondo, en la otra vía, está cargando ovejas, montones de ovejas. (*Vuelve a salir.*)

YISEL: Por eso, ¿qué tenemos que andar haciendo la lana, tejiendo los pulóveres y todo eso? Los compramos hechos y listo, por eso. Encima baratos, no como la industria de acá, que

vendían todo caro. Allá viven todos con poca plata, unos pesos de acá, allá te alcanzan para dos o tres meses.

PENÉLOPE: No sé, a mí me falta el tejido, y acá nos conocemos. Ojo, que somos todos buenos pero el tejido no aparece... ¿y el tren?

YISEL: Fijesé, fijesé, a usted se le pierde el tejido, pero ya se sabe, en el tren viene mucha gente de afuera. Dígame, antes, cuando éramos nosotras, las de acá ¿se le iba a perder el tejido así nomás?

PENÉLOPE: Un momento, después hablamos... *(Saca un teléfono grotesco del bolso.)*

YISEL: ¿Qué hace? No me cree ¿no? Deme acá ese teléfono... ¿no ve que es nacional?

PENÉLOPE: ¿Y qué tiene?

YISEL: ¿Cómo qué tiene? Los empleados son nacionales, y encima son muchísimos... ¿cómo quiere que esto ande bien? Démelo. *(Se lo quita.)* Esto no funciona. *(Salta sobre el teléfono, lo rompe en pedazos.)* ¿Vio? Estas cosas no andan...

PENÉLOPE: No importa, este año, cuando pase el tren, ya va a ver usted. Yo tengo que terminar el tejido, lo van a comprar a buen precio. Mientras tanto voy tirando con un platito de sopa, algo de ñaco... me dieron un curso sobre los valores nutritivos del ñaco. Cuando pase el tren...

FANY: *(Entra.)* ¡Llegó otro tren! ¡Llegó otro tren! Está descargando presos. ¿Quieren verlo? Bajan montones de presos... *(Se va.)*

YISEL: Eso mismo, hay que hacer algunos cursos. Después de todo ¿Dónde se consiguen trabajos como los de aquí? Aquí se consigue trabajo de toda clase, y también hay casas, muchas

casas, hay de todo vea... Hay que venir aquí para darse cuenta...

PENÉLOPE: No me distraiga, yo tengo que terminar el tejido...
Menos mal que todavía no viene el tren, que si no...

YISEL: No sé de qué se quejan. Allá, del otro lado, con la mitad de lo que ganan acá se arreglan, y sin embargo nosotros... qué país doña, qué país...

PENÉLOPE: No sé, pero el tejido no aparece... y eso que yo no lo voté...

YISEL: Así son las verduras allá, de éste tamaño... pero claro, la gente ya no quiere trabajar la tierra...

FANY: ¡Llegó otro tren! ¡Llegó otro tren!

PENÉLOPE: ¿Será el tren?

FANY: Está cargando fruta y verdura, toda la fruta. Se llena de fruta y verdura... (*Sale.*)

YISEL: Por eso, mejor compramos la verdura... mientras tanto, hay que preparar la tierra, hacer almácigos, armar invernaderos...

PENÉLOPE: Pero yo tengo que terminar el tejido. Este año va a llegar el tren y tengo que tener terminado el pulóver...

YISEL: No sé, mire, pero ustedes son todos iguales... ¿No quiere un teléfono?

PENÉLOPE: Los extranjeros, no. Esos no son iguales. ¿Usted vende teléfonos?

YISEL: Pero no cualquier teléfono. Estos son españoles. Mire... me firma aquí... aquí ¿vivo? Una firmita nada más y le damos un teléfono extranjero, uno que funciona, casi sin gente mire...

PENÉLOPE: Ahora cuando vengan extranjeros se van a volver locos, porque allá tejidos de lana no tienen... me los pueden cambiar por algo, hacemos un trueque y listo...

YISEL: No se preocupe, vamos a tener la feria cerca. También vamos a tener algunas camionetas para los tejidos este año. Eso sí, apúrese porque hay que aprovechar este año. Usted pide un crédito... eso sí, tráigase algunos tejiditos...

PENÉLOPE: Y van a venir alemanes, porque estamos globalizados, ¿vivo? Y tenemos que estar preparados... ¿no vio mi tejido?

YISEL: Este año, este año y después hay que esperar... ¿usted qué espera?

FANY: ¡Vamos, vamos! ¿Qué esperan? Allá hay un tren.

PENÉLOPE: Despacio, despacio, yo una vez viajé en tren... hay que esperar mucho...

YISEL: ¡Eso! Escuchemos a la gente, la gente debe participar en esto, hay que hacer algo grande para la feria.

PENÉLOPE: Y... no sé... hay que ver qué opinan del tren...

FANY: Ya les dije, apúrense, el tren está allá afuera...

YISEL: Sería muy lindo estar todos de acuerdo, que nadie discuta, que si hay que ir para allá, vamos todos para allá... o no ¿vivo? Pero todos juntos...

PENÉLOPE: Porque si quieren algo, que vengan a buscarlo y que paguen por las cosas... porque están mal acostumbrados esos...

YISEL: ¿Quiénes?

PENÉLOPE: Esos.

FANY: ¡Ya se fue el tren! Partió vacío, completamente vacío...

YISEL: ¡Cuidado! ¿Y usted, cuándo va a reclamar lo que es nuestro?

(Le da a Penélope una pancarta muda.) Vaya, vaya.

Penélope sale unos segundos entre sonidos de muchedumbre y sirenas y cuando vuelve de la “movilización” se ve claramente golpeada y con la pancarta en girones.

PENÉLOPE: Son todas iguales, ellas tienen la culpa... mire que andar así, boconeando esas cosas. ¡Ay Dios! Antes no pasaba esto.

YISEL: ¡Ah, no! ¡Qué iba a pasar antes! La culpa la tienen los maridos, las dejan hacer lo que quieran, ya ni vergüenza tienen.

PENÉLOPE: No crea ¿eh? Yo tenía muchos tejidos de joven, muchos tenía. Después fui criando los hijos, uno detrás de otro. Eso sí, las chicas me salieron mejor, casi todas tienen niñitos chicos, tengo muchos nietos. Pero tejidos no nos han quedado. Ahora tengo que terminar uno para el que está allá, cuando lo termine va a salir y le van a conseguir un trabajo... pero la chica es buena, tiene a los hijos con ella.

YISEL: Tenemos que enseñarle a tejer, hay que mantener nuestra identidad... Esa chica tiene que capacitarse. Tome, le conseguimos el teléfono, costó pero lo conseguimos.

PENÉLOPE: No se equivoque ¿eh? Yo no me llamo una tarjetita... ¿Y en qué vamos a viajar si no viene el tren, oiga?

YISEL: No se preocupe. El mundo está modernizado doña. Hasta aviones tenemos. Lo que no funciona es la gente, los empleados de los aviones. Oiga, ¿usted los vio? protestan y protestan, no están capacitados, y después van y se quejan en la televisión de que les pegan... ¿Y los tejidos? ¿Para qué están los tejidos?

PENÉLOPE: No crea, a mí no me pegaba tanto. Eso sí, a veces tomaba. Pero no siempre, solamente cuando se le juntaban algunas changas. Por eso me fui... Había tren en ese entonces... Y ahora hay que esperar mucho hasta que venga el tren...pero cuando venga va a volver el otro, el que se fue a la marina...

YISEL: ¿Y los que manejan el tren? ¿Usted los vio alguna vez? Sin embargo tenemos muchos jóvenes que pueden manejar trenes... ¿Dónde ha visto tantos jóvenes? Ya ni siquiera se puede envejecer de tantos jóvenes que hay aquí.

PENÉLOPE: ¡Y qué hacemos ¿eh?! El que no se fue a la marina está esperando que salga, el otro pobre me lo tienen allá, y hay dos en la ruta.... ¿para qué tanto tejer y tejer, me quiere decir?

FANY: A ver si esta vez ponen atención, ya se acerca otro tren...

YISEL: ¡Mentira! Eso lo van a decir siempre, pero los jóvenes están con nosotros, no se van a ir a ninguna parte.

PENÉLOPE: Y después de todo era como debe ser, porque me pegaba un poco, pero siempre volvía, pero las chicas están casi todas solas, y sin embargo en algo trabajan para ir tirando...

FANY: ¿Y entonces por qué el andén está lleno de chicas esperando el tren?... Están desde hace años esperando...

YISEL: ¡Fuera! ¡Salgan de aquí! Estamos hablando de la juventud... cuando aprendan a manejar los aviones...

FANY: Atención que viene el tren...

Penélope: ¡Fuera! Nosotros tenemos el corredor bioceánico.

YISEL: ¡Fuera! Nosotros tenemos zonas francas para comprar lo que queremos.

PENÉLOPE: Ahora que lo dice, mire que yo nunca compré nada en la zona franca ¿eh? Nos arreglamos con el trueque, y si nos dan una cajita, mejor...

YISEL: Y bueno, qué le parece. Después se quejan. ¿Para qué queremos nosotros los pobres los aviones? Dígame ¿Cuándo iban a viajar en avión los de la ruta, si apenas habían ido a la universidad? ¡Ojalá estuviéramos en orden como antes! Estas son las que arman todo el problema. Las que van a la universidad. Ya quisiera yo que fuera como antes, que las metían a todas presas.

FANY: El tren llegó.

PENÉLOPE: Vos también, mirá que después se quejan ¿eh?

YISEL: Estamos hablando de los jóvenes, qué lindo, cuántos jóvenes hay por todos lados...

PENÉLOPE: Qué lindo, qué lindo... la mayoría son jóvenes...

FANY: Están descargando ataúdes...

PENÉLOPE: ¡Calláte!

YISEL: Mirá, cuidado...después se quejan...

FANY: Pero, están descargando cajones de pino...

PENÉLOPE: ¿No sos joven vos? ¿No creés en el futuro de esta tierra? ¿Qué te pasa? ¿Estás en contra de la gente?

FANY: Pero, el tren...

YISEL: ¿Qué tren?

PENÉLOPE: Es hermoso el tren Yo viajé una vez en tren, y ahora estoy esperando el próximo, porque hay que tener paciencia.

FANY: Pero ya descargaron...

YISEL: Y... seguro... Traen de todo para vender, porque acá hay plata. Ya no hay plata en ningún lado, pero acá todavía se come...

FANY: Ya se fue, descargó y se fue.

Fany arrastra un ataúd pero se lo quitan.

YISEL: ¿Qué descargó?

PENÉLOPE: ¿Trajo las chapas, las zapatillas, los colchones?

FANY: No.

YISEL: ¿Qué descargó?

PENÉLOPE: ¿Qué descargó?

FANY: Nada.

PENÉLOPE y YISEL: ¡Nada! ¡Nada!

FANY: *(Al mismo tiempo que las otras dos.)* ¡Cajones! ¡Cajones!
(Sale.)

Penélope y Yisel persiguen a Fany hasta fuera de escena. Se hace de noche y Penélope y Yisel vuelven conversando.

YISEL: Porque entonces ahora, cuando alcancemos el tren, vamos a tener mucho cuidado con el combustible, La culpa la tiene los de allá, después de todo, porque ahora compraron mucho combustible, pero no le vamos a dar más nada. Vamos a cortar las vías si es necesario...

PENÉLOPE: Y si es necesario les vamos a cortar el mapa.

YISEL: Son los medios, los periodistas hacen cualquier cosa para tener más rating, a propósito y la gente les hace caso... Por supuesto que si cortamos el caño no van a poder seguir llevándose el combustible...

PENÉLOPE: Pero yo creía que el tren...

YISEL: ¡Ah, sí! El tren... y... bueno, si quieren pueden usarlo, pero que paguen ¿eh? Que pague bien y después se vayan... no sea cosa...

PENÉLOPE: Tiene razón, yo este año sí que con los tejidos, con los pasajeros que vengan en el tren...

YISEL: Por eso, mejor entonces vamos y les decimos que les vamos a cortar el caño, y que se queden sin combustible... porque al final lo compraron todo... ¿y qué nos quedó? ¿Eh? ¿Dónde están las joyas de la abuela?...

Fany entra con un redoblante.

FANY: ¡La república que lo parió! ¡Queremos libras esterlinas! *(Se coloca un pasamontañas.)*

YISEL: ¿Estás loca? *(Agarra a Fany de un brazo y la tironea.)* ¡Vos vas a jugar con éstos cuando yo te diga! ¡Camine!... ¡Todos delincuentes, eso son estos jóvenes! ¡Y ustedes! ¿Por qué no trabajan? ¡Vayan a trabajar, mantenidos, vagos! *(Fany redobla con más fuerza.)* ¡Qué reclamos ni qué tanto! *(Redoble.)* ¡Mentira! ¿Cuándo les prometí nada yo? ¡Ah! ¡Yo no, fueron ellos! *(Redoble.)* ¡Ellos, dije, ya saben de qué hablo! *(Redoble.)* ¿Qué vendí yo eh? ¿Qué tengo que repartir? ¡Nada! ¡Yo no vendí nada ni les tengo que dar nada! ¡Fueron ellos!

PENÉLOPE: ¡Sí, fueron ellos! ¡Nosotros empezamos en los años treinta! *(Agarra una cacerola.)*

Se asoma Fany que observa desde lateral.

YISEL: Bueno, deje esa cacerola por ahora, menos mal que en los cuarenta cambiamos las cosas, que si no...

PENÉLOPE: Y después vinimos en los cincuenta, y a mediados de los setenta... pero al final; en los ochenta...

YISEL: ¡Eso! ¡Hay que escuchar a estas mujeres! ¡Hay que participar, traer propuestas abortivas!

FANY: Asertivas. (*Redoble.*)

PENÉLOPE: Aportivas. (*Redoble.*)

YISEL: ¡Cállese! Como dijo el hombre, a-bor-ti-vas. (*El redoble es más fuerte y se interrumpe de golpe.*) A-bor-ti-vas.

FANY: A-ser-ti-vas.

PENÉLOPE: A-por-ti-vas.

Redoble muy fuerte y aplausos de Fany.

YISEL: ¡Fuera! Salgan ustedes a ver quién viene. Educación, carajo... ¡Una educación de mierda, eso es lo que tienen! (*Penélope corre con obsecuencia a echar a Fany.*)

PENÉLOPE: ¡Mierda! (*Agarra la cacerola.*)

YISEL: ¡Con pelo largo y arito! ¿Qué quieren? ¡Deje eso carajo! (*Le manotea la cacerola.*)

PENÉLOPE: ¿Qué quieren?

YISEL: ¡Miren lo que le pasó a Teresa, por andar armando una multitud contra la seguridad pública! (*Al fin se la quita.*) Y no se cuidan... no hay caso...

PENÉLOPE: (*Acaba de echar a Fany y se queda con el redoblante.*) Y no se cuidan... no se cuidan...

YISEL: Ni siquiera la familia los cuida... y lo primero es la familia... qué se yo...algún padre, tutor o marido... alguien que se haga cargo.

PENÉLOPE: (*Se detiene desorientada.*) Cargo... cargo... ¿quién se hace cargo?... ¿quién se hace cargo?

YISEL: *(Se queda con el redoblante.)* ¡Nosotros tenemos las banderas! ¡Antes cuidábamos a esta pobre gente, que era perseguida, que buscaba refugio! ¡Porque tenemos las banderas! ¡Eso tenemos! ¿Ustedes qué tienen? Reclamos, rezongos, mala onda, eso tienen... la gente quiere pasarla bien, no quiere más problemas... Miren la televisión, esas son propuestas abortivas, canejo... bien nuestras. ¡Ahijuna! ¡Aaaatención! ¡Deeemocracia! *(Entra corriendo Penélope.)* ¡Aaatención! ¡Aaaa votaaar!

PENÉLOPE: ¿Democracia? ¡Ahora sí! ¡Ahora va a venir el tren!

YISEL: Un momento. No estuve cuarenta años acá sentada para que ahora me vengan con derechos humanos y todas esas estupideces. ¡Hay que ver! ¿Y yo no tengo derechos? ¿No me toca nada en el reparto acaso?

PENÉLOPE: A mí aquel de allá me prometió que este año me iba a dar...

YISEL: Bueno, llévame estas cosas y quedate con las cubiertas, están en buen estado y te van a servir... total, vos sí que tenés suerte, tenés a tu familia...

PENÉLOPE: *(Va sacando las cosas del bolso.)* Claro, tengo a mi familia, y yo por lo menos, puedo tejer, si ahora por ejemplo vendiera mis tejidos...

YISEL: ¡Y les vamos a comprar los tejidos!

PENÉLOPE: Claro, vendo los tejidos y saco un crédito.

YISEL: ¡Y les vamos a dar créditos!

Fany se va acercando lentamente a Penélope.

PENÉLOPE: Si saco un crédito puedo comprar muchas cosas...

YISEL: (*Observa que las dos mujeres están muy cerca.*) ¡Muy bien, muy bien! ¡Tuviste que limpiar todo! ¡Claro! ¡Ellos ensucian, rompen todo y vos tenés que limpiar! ¿Y quién te va a atender el bolichito mientras vos limpiás? ¿Ellos? ¡Nooo!, por eso, muchos derechos humanos, mucha democracia, pero después la que tiene que recoger la basura sos vos... ¿Y quién te paga?

FANY: (*Sacándose el pasamontaña.*) Qué lástima... acaba de pasar un tren... qué lástima...

Penélope reacciona y saca corriendo a Fany.

YISEL: Por eso, hay que tener fe. Dios nos da y Dios nos quita. Hoy por vos, mañana por mí... Ayúdame que te ayudaré. Entonces la Iglesia se hace cargo de los comedores, y la gente por la calle dice: ¡Andá a llorar a la Iglesia! Y es la cultura popular y...

Fany vuelve disfrazada con túnica y arma un falso altar con figuras de yeso, efigies, ramas y flores secas etc.

PENÉLOPE: ¡Qué lindo! ¡Qué lindo! Yo me encargo de las expensas y los catutos ¡Hosanna! Soy muy devota de los Satanudos y de la Garganta Milagrosa... (*Va saliendo.*) ¡Antes pecaba! ¡Antes era una loca descocada... (*Sale.*) ¡Ahora soy crédula!

Comienza a sonar una cumbia o algo por el estilo, de a poco se entremezcla con otra música de teclado y acordeón; reiterativa y monocorde Fany actúa como una sacerdotisa.

YISEL: (*Rodea a Fany bailando.*) Ya me dijeron que entonces él dejó de tomar vino, y de tanto venir a la casa con los demás empezó a trabajar, ¡Loncomeo! y con sus oraciones la mujer consiguió también una casa, ¡Jodamus! y la hija encontró al

nene que buscaba. El hijo que era chorro se acercó al montón y encontró un billete premiado y no trabaja más, ahora es policía. ¡Bergamota hermanos!

FANY: ¡Dejame pasar, por favor!

YISEL: ¡En cambio a mi vecina ¿eh?! ¿Qué le pasó a mi vecina? Esa, la loca, la que anda en auto todo el día, que se cree tanto porque tiene buen lomo y buenas lolas.... ¿qué le pasó? Se cayó en la vereda y se quebró un brazo, y cuando la llevaban al hospital se les cayó de la ambulancia, y para colmo conoció un médico que se la llevó a vivir a Buenos Aires, y él no está nunca, pobre.... ¿Te imaginás?... Porque vos te imaginás ¿no? En un departamento, en una ciudad tan grande, sin nada que hacer en todo el día.

Penélope entra bailoteando al ritmo de la música que suena, hace a un lado bruscamente a Fany y cubre el “altar” con grotescas guirnaldas, medallones de utilería, ramitos de yuyos secos y muñequitos de plástico.

FANY: ¡Exorcismo! ¡Exorcismo! ¡La religión es el opio de los pueblos!
¡Pilato Pilato, si no me caso no te desato!

PENÉLOPE: ¡San Roque, San Roque, que ese perro no me toque!

YISEL: ¡Mapidungu, Loncomeo, Caacupé Baranda!

Salen las tres mientras la música va cambiando a murga, y cuando vuelven a cruzar el escenario ya es una comparsa. Vuelve a entrar Fany vestida de chica Heavy, con una guitarra y efectos de humo, mientras suena música acorde con la escena. Inmediatamente la sigue Penélope que se queda protestando hasta que llega Yisel con sonido de alarmas y sirenas.

YISEL: ¡Las raíces! ¡Dónde están las raíces! (*Zapatea.*) ¿No conocen sus propias raíces? ¿Cuáles son eh?... (*Zapatea.*) ¡Hay que ver, carajo! ¡Vayan! ¡Busquen sus raíces! (*Zapatea.*) ¡Hasta que no las encuentren no vuelvan a aparecer por acá! ¡Canejo, esto es lo nuestro, ahijuna!

PENÉLOPE: Eso, las raíces... ya ni hay justicia para los pobres, como antes. Antes no se veían estas cosas...

YISEL: Por eso, antes había una justicia... no andaban por todos lados jodiendo y armando desorden y ensuciando todo...

Fany entra disfrazada de Justicia.

YISEL: Ahora la Justicia me perjudica... no me resulta simpática, no es esa otra Justicia, la que me conviene, digo, por ustedes ¿vieron? Porque yo pienso en ustedes... ¿qué van a hacer con esta Justicia? En cambio algo más de entrecasa, más modestito, ¿vio?

FANY: ¡La república que los parió!

Penélope titubea un poco pero ante los gestos de Yisel se anima y le quita a Fany los atributos de la Justicia. Entonces Yisel tira fuera de escena todo menos la balanza y la venda, con la cual cubre los ojos de Penélope.

YISEL: Hay que usar bien la Ley. Dentro de la Ley todo, fuera de la Ley nada. Andá pesando vos... Una bolsita de papas para vos. (*Penélope pesa a ciegas.*) Unos aportes del tesoro para mí ¡No espíes! ¡Querés enterarte de todo vos!... Unas garrafas para vos... la comisión del crédito para mí...

PENÉLOPE: Tengo hambre...

YISEL: Unos fideos para vos...

PENÉLOPE: Tengo sed...

FANY: Llegó otro tren, está allá... lejos... yo me voy...

PENÉLOPE: ¡El tren! Pero yo tengo sed...

YISEL: Por eso, hay que volver a la medicina natural...

FANY: Yo me quiero ir... me voy en el tren...

PENÉLOPE: Despacio, hay que tener paciencia. El tren demora mucho... yo hace ocho años que me quiero ir... pero ahora tengo sed...

YISEL: (*A Penélope.*) Tome este tarrito, con él va a cubrir muchas de sus necesidades básicas insatisfechas... ¿lo agarró? Bien, ahora escuche este sonidito... escuche atentamente... (*Orina dentro del tarrito.*) ¿Oyó? Hay que volver a la medicina natural.

FANY: ¡No lo agarre! Es pis de yegua, ¡no lo agarre, doña!

YISEL: ¿A quién le va a creer? ¿A estos periodistas vendidos y tendenciosos o a nosotros? Nosotros, que hace cincuenta años venimos diciéndole lo mismo, carajo!

PENÉLOPE: (*A ciegas ofrece a Yisel el tarrito.*) Sí, sí, mi abuela tomaba yuyitos. El médico de la salita le dijo a una vecina que si no le iba a salir uno de esos quisteres en el estropicio de la párvula. Que tomara. Así que, ¡tomá! Yo le pregunté al médico que me atendió en la guardia y me dijo que la aspirina también es anticonceptiva para los ovarios de las mujeres, pero a los que engordan mucho no les sirve... ¡Tomá carajo! (*Yisel distraída con toma un poco y escupe.*) ¡Medicina natural!

YISEL: ¡No te metas con mi marido, guacha!

PENÉLOPE: ¡El chico no te hizo nada, podrida! ¡Drogona!

En esta confusa escena tiran el tarrito y mientras aparentemente pelean, Fany huye.

YISEL: ¿Tiene hambre?

PENÉLOPE: Sí.

Comenzará a desarmar partes de la estación.

YISEL: Ayúdeme ¿Tiene sed?

PENÉLOPE: Sí.

YISEL: Colabore ¿Tiene frío?

PENÉLOPE: Sí.

YISEL: Sea solidaria. Usted tenía un tejido... No se lo quiso poner, jódase Permiso... *(Comienza a llevarse las partes de la estación de tren.)* Tenemos que asegurar el futuro de nuestros hijos. *(Trabaja.)* Hay que plantar árboles por ejemplo. *(Sigue desmantelando.)* Construir caminos... Hacer diques... Hay mucha gente... ponemos un tipo por hectárea y listo...

Mientras tanto Fany, que ha vuelto, le saca la venda a Penélope, que trata de robarse pequeños objetos de la estación. Comienza a escucharse cada vez más fuerte el sonido de un tren, esta vez es real.

FANY: ¡El tren! ¡Por fin viene el tren!... ¡Escuchen... el tren! *(Sale corriendo mientras las mujeres se pelean por los despojos y grita en off.)* ¡El treeeen!

Todo el escenario representa el paso del tren que aplasta a las dos mujeres. Apagón.

De entre escombros y basura emergen Penélope y Yisel sacudiéndose. Unos instantes de silencio muy pesado.

YISEL y PENÉLOPE: ¡Qué país de mierda que tenemos! **(FINAL)**

ESTUDIO CRÍTICO

Cronología de Eduardo Gotthelf

Nació en Buenos Aires, Argentina, en 1945. Vive en la Patagonia desde 1974. Cursó estudios universitarios en Santa Fe y Mendoza, Argentina. Como Ingeniero de Petróleos se desempeñó en distintos puntos del país. Actualmente realiza trabajos de consultoría.

Participó de Talleres Literarios dictados por Cristina Ramos, Vicente Zito Lema, Santiago Kovadloff, Vicente Battista.

1992 - Participó en antología *Letras de ensayo*, Editorial Talentos, Neuquén.

1995 - Publicó *El sueño robado y otros sueños* (cuentos cortos), Ediciones Culturales de Mendoza.

1998 - Participó en antología *20 de animales*, Editorial Sudamericana.

2002 - Segundo premio en el Concurso de Cuento Corto Babel, La Falda, Córdoba.

2003 - Escribió *Sin remedio* (microteatro).

2004 - *Exorcismo* (microteatro) y *Cuentas numeradas* (microteatro).

2005 - En co-autoría con Gerardo Pennini, *Asesinato en el cabaret de la Manon* (teatro), y *Café patata* (teatro).

2006 - *Luminosa blanca* (microteatro).

2007 - Publicó *Cuentos pendientes* (minificción). Editorial Ruedamares, Neuquén.

Participó en antología *Paleta de poetas*, editado por Tribu Salvaje, Neuquén.

Escribió *Fortaleza* (microteatro) y *Traslados* (microteatro). Una versión radial de esta última fue emitida en *Voces en escena*, programa producido por el Grupo de teatro Theatron de la Fac. de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue y Radio Universidad-Calf (Incluye comentarios del autor)¹.

2008 - Participó como escritor y expositor en el V Congreso Internacional de Minificción, Neuquén, Argentina. Título de la ponencia: “*Construyendo ilusionismo concentrado. Minificción y micromagia*”.

Participó en antología *Cielo de relámpagos*, Editorial Ruedamares, Neuquén. Y en antología *Estación trece*, textos realizados por 13 becarios del Fondo Nacional de las Artes. Fondo Editorial Municipal, General Roca.

2009 - Publicó *Principio de incertidumbres* (libro-objeto de minificción). Edición de Autor.

Participó como escritor en las Terceras Jornadas Nacionales Interculturales de Minificción, Rosario.

Escribió *Creencias* (microteatro) y *Miedo a la libertad* (microteatro).

Resultó finalista en el Primer Concurso Internacional de Microrrelatos Museo de la Palabra. También, finalista en la

¹ Elenco integrado por Alba Burgos, Lucía Abella Padín y Margarita Garrido. Asistencia técnica y artística: Diego Castro. Música original de apertura y cierre: *Pehuenia* de Carlos Bello. Locución artística: Miguel Bascuñán. Adaptación y dirección general: Margarita Garrido. Se incluyeron fragmentos musicales de “Con qué” de Liliana Vitale y Verónica Condomí, de *Camasunqui*, 1984. Puede escucharse en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

segunda edición del Concurso Bellver de Relatos Breves, convocado por Diario de Mallorca, España.

- 2010** - Participó en antología *Grageas 2*, Editorial Desde la Gente. Escribió *Paraísos paralelos* (minificción), inédito a la fecha. Escribió *Renovación* (microteatro) y *Solo palabras de amor* (microteatro).
- 1992-2010** - Cuentos publicados en Revista *Aleph*, Buenos Aires, Argentina. Cuentos y entrevistas publicados en diarios Los Andes, de Mendoza, Crónica, de Comodoro Rivadavia, Río Negro, de Gral. Roca, Río Negro, El Liberal de Santiago del Estero, Nuevo Diario, de Santiago del Estero, y Diario de Mallorca, de Palma de Mallorca, España. Aparecen textos suyos en diversos blogs y páginas de Internet.
- 2010** - Dramaturgo invitado a las *II Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*, Universidad Nacional del Comahue, con motivo de la presentación de una ponencia sobre su obra *Café pata*, en co-autoría con G. Pennini.

Gran parte de las obras dramáticas de este autor se encuentran en versión *on line*, en “Dramaturgias de Neuquén”:
<http://vocesenesцена.blogspot.com/>.

TRÁNSITO DE AUSENCIAS:

CAFÉ PATATA

Metáfora de la contemporaneidad

Florencia Gravina

Yanet Heredia Reyes

Estefanía Stange Rojas

Jazmín Volpe

La obra de Gerardo Pennini y Eduardo Gotthelf, *Café Patata, nueve monólogos en tres grupos de tres* (2005) oscila entre lo serio y lo risible, lo real y lo absurdo, lo que se ve y lo que no se ve, lo que parece y lo que es. Está organizada en nueve monólogos, divididos en tres grupos; en los que nueve personajes diferentes narran sus vivencias. Evidentemente, esta organización sumada al espacio de realización (que se entrevé por las apreciaciones de los personajes), al lenguaje coloquial, a los personajes-espectadores (que son interpelados por los protagonistas), y a determinadas indicaciones en didascalias, corresponden a una puesta en escena de tipo Café Concert. Podría llevarse a cabo en un bar, confitería o un teatro acondicionado de tal modo, estas características la revelan en sintonía con una de las primeras experiencias, de amplia difusión en la última década, que fue realizada en la Patagonia: “*Café Patagonia*”¹. La interacción con el público se conjugaba con

¹ En 1968, en la ciudad de Neuquén, en “el pozo” del Club Independiente bajo la dirección y actuación de Norman Portanko se representó “*La fiaca*”. “La puesta tuvo un gran éxito y significó un adelanto de lo que después se haría en el Café Teatral, que impuso al espectáculo conocido como “café concert”. Se esforzaban por “desacartonar” la representación teatral y establecer una relación con el público más espontánea y franca” (Pellettieri, 2007: 340). A fines de 1968 se abrió el mencionado Café

la simultaneidad de varias historias que eran narradas por diversos personajes que recorrían las mesas, permitiendo, a veces en el transcurso de diferentes días, que los espectadores experimenten las historias desde la multiplicidad ofrecida por las perspectivas de sus protagonistas, incluso pudiendo interpelarlos de manera natural.

Café Patata cuenta con dos autores: Eduardo Gotthelf es autor de “Baile de máscaras”, Gerardo Pennini lo es de “Una de fantasmas” y ambos lo son de “Tres mujeres tres”. Con esta forma de identificar la autoría parece cuestionarse determinado modelo social que propone un autor por obra. Se concibe la obra literaria como el producto de un trabajo social, en conjunto y no como el producto de la creación individual. Decimos “en conjunto” ya que el lector (y en el caso de la puesta en escena, el espectador) también debe reconstruir la historia que se le narra otorgándole un sentido.

La particularidad del *Café* que proponen Gotthelf y Pennini es el agregado del humor-negro con *Patata*. Aquí está el quiebre, la oscilación entre lo risible y lo serio. “*Patata*” permite dos lecturas: En un sentido amplio, podría asociarse a lo infantil, por la triplicación del sonido “a”, y de ahí con el juego y lo risible. Además, este vocablo que puede designar el uso extensivo de ‘papa’, en algunos países de América significa mentira, embuste, o tonto y estupidez² (Ballón, Cerrón-Palomino, 2002: 107). Una lectura más profunda nos conecta con *pathos* en el sentido de las experiencias, afecciones y prejuicios que conforman un mundo

Teatral, en donde se representaron: *En la villa*, con Alicia Villaverde y Darío Altomaro, *En el Andén*, *Comisaría nocturna*, *La pucha*, *El grito pelado*, *Romeo ante el cadáver de Julieta*, *La verdad del canto y la copla*, entre otras.

² Ballón Aguirre, Enrique y Cerrón-Palomino, Rodolfo, *Terminología agraria andina*, Cuzco, Aymara language, 2002, p. 107.

entre los protagonistas. Un mundo que, como con una luz muy tenue, va iluminando parcialmente a través de sus relatos, pero en el que también quedan intersticios oscuros a los que la vista no puede acceder. Esta oscuridad es el terreno fértil del espectador, donde se resolverá o entrará en conflicto la historia. La acción humana presente en los monólogos podría abordarse desde múltiples ópticas, en esta ocasión seguiremos una línea que, lejos de pretender anclarse en un juicio ético de las decisiones y conductas de los personajes, desarrolle alguna problemática en torno al conocimiento, la subjetividad y la reconstrucción (a partir de los relatos de los protagonistas) de lo que integra este *pathos*.

Puede considerarse, en un sentido estricto, otra acepción de *pathos* esclarecedora para interpretar un eje de conductas entre los personajes. Existe un enfrentamiento evidente entre los sentimientos y la razón, *pathos* entendido como pasión, como un impulso violento de odio o de amor, contrario a la acción racional o premeditada. Sentimiento que lleva a los protagonistas a crear idealizaciones de su situación, como cuando Mirta sostiene que Ángel está perdidamente enamorado de ella y en realidad son los dos utilizados por Evangelina para la concreción de sus planes (en “Baile de máscaras”); o en “Una de fantasmas” que la paranoia de una situación perversa lleva a la muerte a los personajes; o bien cuando, en “Tres mujeres tres” el “amor desmedido” hacia Rodolfo no les permite ver la manipulación de un personaje apático que parece tener su vida sentimental premeditada y basada en la manipulación. Hay un juego entre lo trágico del no saber y la comicidad que genera en el lector el armado de un hecho a través de tres monólogos, al detectar opiniones encontradas.

El monólogo se convierte en la voz de la conciencia de cada enunciador, donde expone su realidad, su vivencia, su problema. Siguiendo el planteo de Anne Ubersfeld (2004: 22) el monólogo “es la confesión de una soledad. El personaje no “monologa” porque no hay nadie a quien dirigir [se], sino porque está solo para manifestar su soledad, su dilema y su patética búsqueda de una solución”³. Aquí el espectador-personaje participa devolviendo el saludo o acomodando la cabeza o los brazos a los fantasmas cuando lo piden. Principalmente, escucha lo que los personajes cuentan y este nivel de confianza le permite ver con más claridad el panorama, percibir el engaño y llegar a saber más de los personajes que lo que ellos creen saber de sí mismos. Cada historia es diferente, cada mirada sobre ella es distinta.

“Nosotros, los que conocemos, somos desconocidos para nosotros mismos”⁴ (Nietzsche, 1975: 23). Así iniciaba Nietzsche el prólogo de *Genealogía de la moral*, trivializando lo que el hombre conoce sin conocerse a sí mismo. Luego, Michel Foucault desarrolla, en relación con las instituciones que administran el espacio y el tiempo de los individuos, la microfísica del poder. Saber, poder y modos de subjetivación van a constituir un complejo entramado, que virtualmente, va a incidir en la libertad del sujeto. Las relaciones de poder atraviesan los cuerpos para grabarse en las conciencias y de este modo, los sujetos actuamos como entidades reguladoras entre nosotros mismos. Este marco teórico va a guiar un posible análisis de esta tríada en la obra.

³ Ubersfeld, Anne, *El diálogo teatral*, Buenos Aires, Galerna, 2004, p. 22.

⁴ Nietzsche, Friedrich, *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 1975, p. 23.

La complejidad de las situaciones generadas queda expuesta a partir de una posible reconstrucción geométrica que podemos hacer de las relaciones de poder, en las cuales el saber se constituye en un factor determinante en la jerarquización de los protagonistas.

Vemos en “Baile de máscaras”, el primer grupo, un eje virtual en donde Evangelina se encuentra en la cúspide y Ángel y Mirta en la base. Esto se debe a que en la mente de los personajes base, cada uno es ayudante del otro, no existe oposición. Evangelina se encuentra en la posición elevada de esta relación, debido a que la base es la que sostiene la sucesión de los hechos, y ella es quien oculta la información que posee.

Luego, desde este eje, se desprende un triángulo de oposición que va desde Mirta a la base: Dios y Ángel. Durante el baile, ella delibera entre su atracción por Ángel y su vocación religiosa. Luego, Ángel manifiesta su oposición con Carlos por Evangelina quien a su vez, y por primera vez pasa a ser personaje base al oponerse con su hermana (esposa de Carlos) en el triángulo conformado por esta infidelidad.

En “Una de fantasmas” solo encontramos triángulos ficticios que varían con cada personaje. Fantasmeta cree ver una alianza entre Fantasmón y Fantasmuta, Fantasmón cree ver una entre sus dos “amantes”, mientras que Fantasmuta se ve como la gran ayudante que protege a Fantasmeta de su marido.

En “Tres mujeres tres”, Rodolfo es quien manipula la información a su conveniencia, formando así una especie de hélice, que tiene centro en él y crea falsos triángulos conformados por cada uno de los personajes femeninos y una esposa ficticia. Es así como

Rodolfo establece una relación de poder en cada una de ellas, que se cree involucrada en un triángulo, administrando sus espacios y sus tiempos.

La supuesta pérdida de libertad que se teje en los monólogos, parecería en muchos casos, estar sostenida por el silencio. El silencio es la música que permite construir en la soledad de la consciencia individual una historia que quiere desgarrarse de la realidad. En “Baile de Máscaras” el manto de silencio se instala en las situaciones claves en las que el diálogo podría resolver el conflicto. Mirta entiende que su silencio es correspondido con el de Ángel como una muestra de respeto y de esto interpreta que él está enamorado de ella. Ángel sufre, “solitario y en silencio” por el amor de Evangelina, a quien no se atreve a enfrentar mostrándole claramente sus deseos, entonces “en una pelea contra la realidad, contra la ausencia”, en silencio, la busca sin poder hallarla. En silencio hace el amor Evangelina con Carlos, evitando revelarle que su hermana había descubierto su engaño. En el mismo estado se retiran de la fiesta Evangelina, Mirta y Ángel, manteniendo una ilusión que parecerían temer disolver en cuanto se articule una palabra.

En “Una de fantasmas” es posible leer la presencia de cuerpos más activos y menos introspectivos: cuerpos que sufren, que gozan y que celan, cuerpos ultrajados y lastimados, violados y amados, cuerpos apuñalados y en descomposición, intoxicados y envenenados. Fantasmas con cuerpos, casi como un oxímoron, se acercan, relatan cómo es su relación con los gusanos, cómo escuchan a los vivos, piden ayuda con algunas partes que parecerían manejarse autónomamente: brazos, cabezas que se caen, y se

desarticulan. El cuerpo, como receptor de las afecciones, siempre jugó un papel fundamental en la constitución del conocimiento, además de ser objetivado y escindido, tanto para su análisis como para ser mercancía del sujeto. Los cuerpos parecerían ser parte de la interpretación, parecerían emanar opinión y experiencias subjetivadas, más allá de la racionalidad, subjetivadas por la afectividad. La situación obtiene como resultado tres muertos, los fantasmas, lo cual se establece, sin dudas, en el plano de la verdad, si se quiere en el plano del ser, y por otro lado, tenemos tres “pareceres” de cómo se llegó a esa instancia, o sea que tenemos tres ramificaciones del “parecer” que van fluctuando entre encuentros y desencuentros. Pero básicamente, todos son presos de una paranoia que los convierte en víctimas de conspiraciones o en cómplices de planes, aparentemente nunca acordados.

Jaime Rest (1991: 93) opina que el monólogo sería un procedimiento que provee “las reflexiones íntimas o las motivaciones secretas de la conducta de un personaje”. Consideramos esta propuesta para afirmar que el plano que se quiere resaltar de los protagonistas es el plano del pensamiento sobre su propia existencia, su conciencia, su propia historia narrada por ellos: en otras palabras su psiquis, su yo o sí mismo. Pero este sí-mismo no está planteado desde la sustanciación o como un conjunto de acciones o conductas sino que se hace visible en el relato que se narran para sí.

El recurso del monólogo funciona al mismo tiempo para develar la historia y para revelar la percepción de cada protagonista. Ellos nos cuentan cómo conciben el desenlace: como producto de una serie de situaciones confusas que los van

envolviendo, involuntariamente, sin que puedan controlarlas. Sus acciones parecen estar guiadas por sus sentimientos. Pero estos sentimientos no son los clásicos del teatro (ira, temor, venganza) sino sentimientos difusos como la angustia, la inseguridad y la impotencia. Los personajes sienten que no tienen la voluntad ni la fuerza para manejar la situación.

En efecto, estos no elijen, no desean lo que les sucede o por lo menos no parecerían ser personas conformes con lo que se les presenta; las cosas simplemente se les van dando, van aconteciendo. Ellos parecen quedar fuera del juego de su propia existencia. Del mismo modo que no podemos asir el agua de un río, los personajes no terminan de comprender qué es lo que realmente pasa, cómo deben conducirse para incidir en la situación que viven y qué es lo que quieren hacer.

Sin embargo, es precisamente por esta impresión que los protagonistas no se responsabilizan por lo que sucede, pues no ven que su acción pueda cambiar algo el curso de la historia. Simplemente, pueden comprender su incomodidad con respecto al modo en que se van desarrollando los hechos. Pero si la responsabilidad no es mía, si lo que acaece no depende de mí del todo, ni de mi voluntad -parecen pensar los personajes. ¿Quién es el responsable? ¿De quién es la culpa de que todo se desencadene de tal o cual manera? De los demás, de los otros ¿Por qué mejor no actúan de otro modo? Por ejemplo, Fantasmón siente estar entre monstruos y propone hacer terapia para remediar la situación, sin embargo, Fantasmeta y Fantasmuta ven en él a un hombre violento, egoísta y responsable en gran medida de sus desgracias.

El por qué están disconformes con lo que sucede es algo que no podemos saber; pero sí podemos aseverar que no parece haber, desde la conducta individual, posibilidad de modificar los sucesos. Por ello, en “Una de fantasmas” los protagonistas no pueden señalar qué causa su muerte -qué acciones y por qué- sino que se limitan a describirnos cómo se van enlazando los hechos al mismo tiempo que nos cuentan sus impresiones sobre ellos.

Como decíamos, el monólogo devela la parte consciente del personaje que se subsume totalmente a la narración. En la obra no hay acción ni diálogo, pero el habla solitaria del personaje y la visión de los demás sobre sí mismo son los únicos indicios de su existencia. De todas formas, podemos señalar que el lenguaje juega en la obra un rol central; por ejemplo: que algunos personajes (Evangelina, Rodolfo) existen solo podemos saberlo por medio del lenguaje de los demás, mientras que, otra parte de ellos se presenta de forma diferente: ellos mismos nos cuentan quienes son.

Café Patata invita a repensar la fragmentación individual y social del ser humano desde la cotidianidad. Una reflexión sobre la responsabilidad del hombre en el devenir de su existencia, el libre albedrío y el lugar del azar se hace inminente para una, buena y provisoria, digestión de estos monólogos.

BIBLIOGRAFÍA

- BALLÓN AGUIRRE, Enrique y Rodolfo CERRÓN-PALOMINO (2002). *Terminología agraria andina*. Cuzco: Aymara language.
- NIETZSCHE, Friedrich (1975). *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.

PELLETTIERI, Osvaldo (2007). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna-Instituto Nacional del Teatro, Vol. II.

REST, Jaime (1991). “Monólogo”, en *Conceptos de literatura moderna*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

UBERSFELD, Anne (2004). *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.

CAFÉ PATATA

Tres historias, cada una de ellas consiste en tres monólogos

Obra de Eduardo Gotthelf y Gerardo Pennini (2005)

CAFÉ PATATA

1-Baile de máscaras

Eduardo Gotthelf

PERSONAJES

MIRTA

ÁNGEL

CARLOS

MIRTA: Buenas noches, ¿puedo compartir la mesa? Siempre hay que compartir todo, lo aprendí con las monjas. Soy novicia, bueno, en realidad era, porque acabo de solicitar la dispensa. Iba a ser monja, pero lo pensé mejor. Creo que Dios me ha reservado otra misión en la vida. ¿Ustedes no sienten que cumplen la misión que Dios les asignó? Es fácil equivocarse, es verdad. A mí me costó mucho decidirme, primero por una cosa, después por otra, no es sencillo. ¡Me parece mentira! Un año estuve con las monjas, es mucho tiempo. ¿Saben? Acá en este lugar tomé la decisión. Sí, ¡es verdad! ¿Quieren que les cuente cómo fue? Primero me presento.

Se saluda con todos.

Me llamo Mirta. En realidad, como nací un 28 de diciembre,

me bautizaron Inocencia, pero es un nombre que no me gusta. Todos me conocen por mi segundo nombre, Mirta. Mi mamá, que Dios la tenga en su Santa Gloria, me educó en el Amor de Cristo. Era muy devota de Ceferino. Decía que la Iglesia iba a santificarlo, pero que iba a llevar mucho tiempo, porque era un santito pobre. Mi papá, que no cree en los milagros del Lirio de La Pampa, se reía de ella, decía que no lo iban a santificar nada porque era un indio hijo de su propia hermana. Yo no entendía nada. Lo del pecado me lo explicaron de chica. La verdad, me da vergüenza hablar de eso, una noche escuché ruidos en la pieza de mis padres, mi mamá como que se quejaba. A mí me dio mucho miedo, pensé que le pasaba algo malo. Entonces, asustada y todo, entré a ver. Fue algo muy feo, como una pesadilla. Al otro día mi mamá trató de explicarme como nacen los chicos, y todo eso, que si uno estaba casado no era pecado. Yo no lo podía creer. Pobre, murió en el parto de mi hermanita. Los médicos dijeron que Natalia se salvó de pura suerte. Yo tenía nueve años. Me acuerdo que me quedé a dormir en lo de Evangelina, y lloré abrazada a ella casi toda la noche. Es mi mejor amiga, nos conocemos desde primer grado, somos como hermanas. Me he quedado muchísimas veces a dormir en su casa, y ella en la mía. Esa vez le empapé el camión con mis lágrimas. El primer tiempo nos crió Carmen, la señora que trabajaba en casa. Como al año mi papá se volvió a casar, y ahora tiene dos hijos chiquitos. Una vez, cuando tenía once años, Carmen se enfermó y fuimos con mi madrastra a llevarle unos remedios, a ver si necesitaba algo.

Yo no conocía ese barrio, a veinte cuadras de donde vivo. Las casas estaban hechas de cartón y chapa, sin canillas. A Carmen la cuidaba una vecina que era apenas mayor que yo. Estaba embarazada. Cuando le pregunté si estaba casada, me miró como a un bicho, y se fue llorando. Me dio mucha impresión. Carmen dijo en voz baja “la violaron”. Yo no sabía qué era eso. A mí me dio miedo de pensar que se iba a morir cuando naciera el bebé, y que el bebé se iba a quedar sin mamá. Me quedaron tan grabados los niños que jugaban en la calle, con frío, que en ese momento supe que iba a hacer algo para los niños necesitados, y me vino la idea de ser monja. Salí muy poco con muchachos, no soy muy linda, debe ser por eso. A los quince tuve un novio, anduvimos como un año y medio, era dos años mayor que yo. A mi papá no le gustaba, cuando lo veía ponía una cara como que le iba a decir algo terrible, pero no decía nada. Mi novio nunca se propasó. Yo tampoco cedí a la tentación, hablé de eso con mi confesor, cuando tenía malos pensamientos, rezaba. Cuando ni novio se fue a estudiar, no me escribió ni nos vimos más. Creo que fue una etapa que me propuso el Señor para poner a prueba mi verdadera vocación. A mi amiga Evangelina la quiero mucho, pero ella nunca creyó en mi vocación. Yo siempre le conté mis cosas, aunque ella es más bien reservada. Ella no quería que me haga monja, me decía que estaba equivocada, que no quería perderme. Hace como un año me invitó a un baile, era en este mismo lugar. Al principio le dije que no, pero tanto insistió, que acepté. Me dijo que iba a invitar a Ángel, “ese muchacho te va a hacer

olvidar estas ideas”, así me dijo. Yo me acordaba de Ángel, lo había visto varias veces en casa de ella, y siempre me cayó bien. Parece una buena persona, de esas en las que uno confía, que no son capaces de hacer daño a nadie. Estaba muy ilusionada por verlo de nuevo, la verdad es que siempre me gustó. Seguramente Ángel mismo le había pedido a Evangelina que me invitara. La noche del baile nos pasó a buscar. Lo vi muy lindo, elegante, se portó muy dulce. Ni bien llegamos me sacó a bailar. Por la forma en que se comportó supe que yo realmente le importaba. Porque me respetó. Ustedes saben cómo son los muchachos. Me refiero a que no se quiso aprovechar de mí en ningún momento del baile. No era como el novio que tuve, no hacía falta poner el codo doblado entre su cuerpo y el mío para mantener la distancia. Un verdadero caballero.

Cuando nos fuimos a sentar, me quedé en silencio. Él se dio cuenta de que mis pensamientos eran importantes, y no los interrumpió. Esa demostración de sensibilidad y respeto, me convenció de que estaba enamorado de mí. Eso me gustó mucho, pero me puse a pensar en mi vocación. El tema me daba vueltas. Si me gustaba, y me hacía “sentir cosas”, tal vez mi vocación no era tanta, como decía Evangelina. También podía ser el diablo que estaba metiendo la cola, para confundirme. Yo no sabía si terminar de enamorarme, o seguir el llamado del Señor y dedicar mi vida a los niños pobres. Ahí sentada, en medio del baile, le rogué a Dios que me enviara una señal. Algo definitivo, que me dijera cuál de los dos impulsos seguir. Recé: que me cierre un camino y me

abra otro. Mi confesor diría que es pecado de soberbia creer que Dios habló conmigo. Pero el Señor esa noche me hizo llegar Su mensaje a través de Ángel. No digo que fuera un milagro, no. Ángel estaba sentado al lado mío. Se le notaba en la cara lo emocionado. Como si fuera a decir o hacer una cosa muy importante. Era algo muy fuerte, algo que vibraba, como a punto de estallar. Yo tenía la seguridad de que estaba por declararse. Pero ni bien le pedí a Dios mi señal, en ese preciso instante, dijo “Permiso”, se levantó, y desapareció. Por eso, al día siguiente fui a ver a la Madre Superiora, y a la semana estaba en convento. Qué historia, ¿no? Yo no creo ser alguien especial, seguro que a ustedes Dios también les da señales a cada rato. Lo difícil es hacerles caso, interpretarlas bien, o en todo caso tener la fortaleza de seguir las, ¿no les parece? A mí no me pasó. Estuve un año, aprendí muchas cosas, y sobre todo aprendí que debo ser honesta. Honesta con el Señor, con la Congregación y conmigo misma. Ahí encerrada, rezando y ayunando, no hacía mucho por los niños pobres. Y aparte de eso me acordaba de Ángel. No pasó ni un día, ni una noche, que no lo tuviera presente. Estuvo conmigo todo el tiempo. No pude, no puedo sacármelo de la cabeza. Mi fe en Dios es fuerte, pero no estoy segura de mi vocación. O mejor dicho, sí estoy segura. Mi vocación es ir a buscar a ese hombre, del que estoy enamorada, y formar una familia, estar con él el resto de mi vida, darle hijos, y ser feliz. Así he de servir al Señor. En algún lugar voy a encontrarlo. No sé donde está, respeté las reglas de la congregación, en todo este tiempo

no tuve contacto con él, no me visitó ni me escribió. Pero debe sentir lo mismo que yo, porque siempre pregunta por mí. Me lo dijo mi amiga Evangelina. *(Se retira.)*

ÁNGEL: *(Se sienta.)* ¡Mozo, otro vino! *(Está un poco mareado, pero no muy en pedo.)* No se crean que esto siempre fue un teatro, ¡no señor! Antes acá se hacían bailes. Aunque pensándolo bien, siempre fue un teatro. Todo el mundo hace teatro. Con un libreto de mierda. Es todo un maldito baile de máscaras. Hace un año fue. Llegamos al baile los tres en un taxi. Como un caballero, pagué el taxi y también pagué las entradas. Acá dentro *(Exagera.)* había como mil personas. Un amontonamiento de aquellos. El calor era insoportable, las chicas tenían sed, así que fui a la barra y traje gaseosas. En esa época yo tomaba gaseosas. También traje el derecho de mesa. Te cobraban para sentarte en unas sillas plegables, incomodísimas. Estas ahora están un poco mejor, pero no mucho. La mesita era tembleque, y tenía pegado un número en papel verde. Solo las minas se sentaban. Los vagos, si en la pista tenían suerte, iban a sentarse en la mesa de ellas. Era de gil sacar mesa, salvo que fueras en tren de novio. Cuando Evangelina me llamó por teléfono para invitarme a ese baile, toqué el cielo con las manos, porque después de dos meses ya no esperaba una llamada. Yo, la verdad, estaba muy enamorado, era una mina alta, rubia, tenía unos ojos de almendra, color gris como celeste, y un andar que mareaba al que la veía, tanto al ir como al venir. ¡Qué culo que tenía! Era impredecible, a veces llegaba dos horas tarde, o me

dejaba de clavo, o de golpe decía “Tengo que hacer”, y se iba sin dar explicaciones. Después de varios meses de insistir, me pidió que dejáramos de vernos, que ella no estaba segura, que fuéramos solamente amigos. Bueh, con mi primera desilusión en la mochila, no la llamé más, no frecuenté más los amigos comunes. Me iba a la pileta, o me quedaba en casa leyendo. Novelas de detectives, revistas de historietas, esas cosas, y sufrí solitario y en silencio, como corresponde a un amor no correspondido. (*Se desvía.*) Corresponde... no correspondido... tiene gracia. (*Retoma.*) Ya me había acostumbrado a esa situación, cuando llegó la llamada de Evangelina. Me sorprendió, claro, pero acepté. Quedamos en que la iba a pasar a buscar el sábado, a eso de las diez. Cuando colgué, me sentí confundido, parecía un milagro. Con una dosis abundante de colonia, y una dosis mínima de guita, la pasé a buscar. Para mi sorpresa, Evangelina no me esperaba sola. Estaba con una amiga, Mirta, que nos acompañó al baile. Pensé: seguramente no la dejan salir sola, y la amiga le hace pata. Se ve que los padres de Evangelina eran chapados a la antigua. Yo imaginaba bailar los lentos con los cuerpos muy apretados, meter la pierna entre las de ella, hablarle despacito, soplarle cosas al oído, disimular la erección, pero no mucho. Y después... lo que se diera. Cuando la invité a Evangelina a bailar, como no había terminado la gaseosa, me pidió que sacara a la amiga. Me hizo una seña cómplice con los ojos. Qué canchera es, pensé, no quiere que la amiga se sienta mal. La trajimos como rueda de auxilio y lo sabe. Hay que

suavizarla. Y salí a bailar con Mirta. Un par de piezas, pensé, total es temprano. Bailé como quien baila con la hermana, de puro compromiso, apurado y en otra, ni me acuerdo si estaba buena, me parece que no. Al rato nos fuimos a sentar. Evangelina no estaba. Sus cosas tampoco. No se la veía por ningún lado. Seguramente fue al tocador, dijo la amiga. No decía baño, decía tocador. Me acuerdo que pensé que me gustaría ser el tocador de los encantos femeninos. No volvía. Me quedé en silencio, buscando con mi visión de rayos X, atravesando los alrededores, pero no había caso. No aparecía. Empezaron los lentos, Mirta y yo sentados en silencio en las sillitas incómodas al borde de la mesita con el papelito verde. Desde mi posición no podía escrutar todo el lugar. Si Evangelina estaba bailando en otra punta, quería rescatarla, o al menos ver con quién bailaba. Seguro que la bronca se me notaba en la cara. Algo insoportable empezó como a vibrarme adentro. Permiso, dije, y me levanté. Comencé a buscar más metódicamente, como hacen los aviones de rescate con las balsas a la deriva, cargadas con pilotos heroicos, eyectados y heridos. Barrí el enorme mar del salón, dos veces, en una pelea contra la realidad, contra la ausencia, una pelea casamata por casamata, hombre a hombre. Ninguna bengala, avistamiento negativo, cambio y fuera. Agente secreto X9, hice guardia más de media hora cerca de la puerta del baño de damas. En una oportunidad vi entrar a Mirta, por suerte no me vio. Ya estaba convencido de que adentro no estaba. Salí a la calle y me aposté detrás del portón de entrada. No sé qué esperaba, ni por qué me

quedé ahí. Mi búsqueda había empezado a eso de las doce, eran las tres. Dentro de mi cerebro, en medio de la confusión, de la licuadora de ideas, del incesante barajar y desechar posibilidades, una lucecita brillante se encendía en forma intermitente. Como un cartel luminoso que me escribía “Imbécil”. Me quedé en la calle, fumando. A las cuatro y diez paró un auto en la esquina. No recuerdo el modelo, parecía nuevo y brillaba en la noche. Evangelina con un tipo. El estómago comenzó a cambiarme de lugar, camino a la garganta. La lucecita intermitente se transformó en reflector antiaéreo, con sirenas y todo. Ella bajó, se quedó charlando un rato, y comenzó a caminar despacio hacia la entrada, hacia donde yo estaba replegado. El coche arrancó, cuando pasó vi al que manejaba, un tipo grande, el saco estaba doblado sobre el respaldo del asiento y tenía la camisa abierta, el hijo de puta. Cuando Evangelina llegó a la entrada aparecí desde atrás de una columna. Con la calma de Sam Spade le pregunté, así nomás: “¿Te fue bien?” ¡Qué ironía la mía, qué jugada maestra! Me contestó: (*Remeda la voz de Evangelina.*) “¡Ay no, muy mal, se armó un despelote bárbaro con Carlos y la esposa, no sabés lo que fue, de terror, te digo, una cosa de terror!”. No sé quién carajo era Carlos, no sé qué me quiso decir, no averigüé qué pasó, ni le pregunté nada. Para qué. Recolectamos a la buena amiga que le hacía pata, y en el más cerrado de los silencios las llevé en otro taxi. Como un caballero, pagué con mis últimas monedas, y me fui a casa caminando. ¡Mozo! Es como yo les digo, la vida es un maldito carnaval, que no se disfraza con

el anonimato de las máscaras. Los colores del carnaval. Rojo la sangre, violeta los hematomas, azul las várices, verde la bilis, amarillo el pus, negra la ausencia, brillo que quema y se consume en un fuego de azufre color naranja. Marrón con mil distintos tonos de mierda, esos son los colores del arco iris de la vida. ¡Mozo, otro vino! (*Se levanta y se va.*)

CARLOS: Estoy esperando a Evangelina, ¿no la habrán visto, por casualidad? Es una chica rubia, joven, muy bonita. ¡Buenas noches! Si me permiten, voy a sentarme con ustedes. ¿No la conocen? Ah, bueno. Está lindo el lugar, ¿no? Primera vez que vengo, aunque en realidad me trae recuerdos desagradables, porque acá en la puerta es donde dejamos de vernos. Hace un año que no la veo, y por fin hoy me citó acá. ¿Seguro que no la vieron? Es que quedamos de vernos a las (*Mira el reloj y dice 2 horas menos de la hora actual.*) y ya son las... (*Dice la hora actual.*)

Qué raro, se le habrá hecho tarde. La peluquería, maquillaje, el tránsito, esas cosas. Un año sin verla. En el medio me pasaron tantas cosas, ni se imaginan. Yo ahora soy separado, hace poco terminé los trámites, me los hizo mi socio en el estudio, es un genio. Alegó abandono de hogar, y salvé la casa, el auto, los dos terrenos, casi todo. Claro que Erica se quedó con los chicos, pero bueno, está bien. Tienen que estar con la madre. Ahora viven en Uruguay, voy a ir de vez en cuando. La cosa es que Evangelina no quería verme hasta que no tuviera todos los papeles de separación en orden. Bueno, lo entiendo porque lo nuestro fue complicado,

alguno dirá que soy un hijo de puta. Pero uno no es Dios, qué joder. Yo no forcé las cosas. Se me dieron así, nomás, como de casualidad, ¿entienden? Cuando volví del sanatorio, la noche que Erica tuvo la nena, medio en pedo por el brindis en lo de Paco, ni me la sospechaba. Evangelina se había quedado en casa para cuidar a Santiaguito, que recién se había dormido. Le propuse que hiciera algo de comer, y se quedara a cenar. Brindamos. El perfume de ella me envolvió, me aumentó el pedo. La curva de las caderas, ese escote tan joven llamándome. Qué sé yo, las cosas no las hice, se fueron dando solas. Cuando me quise acordar, estábamos besándonos en el sofá del living. No soy de fierro. Dos meses respetando el embarazo, imagínense. Nada de sexo, según Erica “porque el ginecólogo lo dijo”, y andá a cantarle a Gardel. Y esa noche el cuerpo de Evangelina perfecto, accesible, lleno de seducción, de tersura, de fuego. Se me abrió de golpe, como la puerta de un avión en pleno vuelo, y salí succionado al vacío. Es verdad, fui un irresponsable total. Meses viéndonos, y yo tan tranquilo. Evangelina le echó *flit* al festejante que tenía, un pendejo medio boludo que le arrastraba el ala. Al principio a veces lo dejaba esperando en un bar, mientras pasaba un rato conmigo. Yo estaba eufórico. Qué fiesta cuando podíamos encontrarnos con Evangelina de noche. En su casa decía que se quedaba a dormir en lo de su amiga Mirta. Fue un tiempo sin tiempo. A mí los encames me servían para bancarme el estado depresivo de mi mujer, que empeoraba día a día. Yo pensaba que era eso que llaman depresión posparto, pero Erica no

quería ir a la psicóloga. No le insistí. La verdad, ni bola le di al asunto. Pensé: Ya se le va a pasar. (*Mira alrededor.*) No la veo. No sé cómo habrá sido. Siempre tuve cuidado de que no nos vieran juntos. Evangelina siempre entraba al edificio sola. Y siempre, antes de irnos del estudio, dejábamos bien acomodados los almohadones en el sofá, todo en su lugar. Lo único que quedaba, en un florerito sobre mi escritorio, era una rosa amarilla que yo le traía, su flor preferida. Los días siguientes, mientras redactaba algún escrito, miraba el pimpollo y me acordaba de su olor. Su olor y su flor.

Cada encuentro era mejor que el anterior. Esa capacidad de aprender que tiene, esa imaginación, esa falta de inhibiciones. Quién no se engancha en algo así. Yo no lo armé así, ¿me entienden?, se me dio nomás. No tiene pudor, se prestaba para cualquier fantasía. Era como caminar sobre una nube, en medio de una nube, debajo de una nube. En una nube de pedos estaba yo, que no me daba cuenta de nada. La última vez que salimos la pasé a buscar por la otra esquina, acá mismo había un baile, no era teatro todavía. Cuando ya estábamos desnudos en la cama, la noté rara. Al rato, relajados después del primer encuentro, empezó a llorar. Le pregunté por qué, pero no me dijo. Sollozaba, cada vez más fuerte. Al fin se calmó. Le pregunté y pregunté, pero no me quiso decir nada. Muda como una máscara. Yo no entendía nada. Hicimos el amor una vez más, pero como extraños. Qué silencio raro cuando nos vestimos, y subimos al auto. Ahí me tendría que haber avivado. La traje hasta la esquina, porque tenía que encontrarse con Mirta. Se bajó del

auto, y me acusó: “Fue por la rosa”. Volví a preguntar qué le pasaba. A través de la ventanilla me miró sin ver, como desde otra galaxia, el gris celeste de los ojos era opaco y vacío. Perdida para siempre la magia del sexo, ya no había cuerpo debajo de la tela del vestido. Era una Pitonisa, un oráculo, la anunciación del ángel de la muerte. Y entonces me lo dijo. Que mientras yo estacionaba a la vuelta, la había llamado la hermana a mi estudio. Evangelina se había quedado muda por la sorpresa, sin poder respirar.

Erica llamaba desde el aeropuerto. Estaba con los chicos y no dejó dicho a donde iba. Pero no quería hablar con su hermana, sino dejar un mensaje para mí: le pidió que me dijera que ella sabía, hacía meses, que yo la engañaba. Y colgó. Eso pasó hace un año. Ahora espero reunirme de nuevo con ella. Ayer me citó acá. (*Mira alrededor.*) No la veo. Ustedes... ¿no vieron a Evangelina? Qué cosa. Capaz que ya no viene.

FIN

CAFÉ PATATA
2-Una de fantasmas

Gerardo Pennini

PERSONAJES

FANTASMETA

FANTASMÓN

FANTASMUTA

FANTASMETA: ¡Alguien de acá tiene poderes! Sí señor, sentí como que me convocaban... no sé. Una fuerza extraña me trajo hasta este grupo... ¡Ay! ¡Tan lindo grupo! Me hace acordar cuando yo vendía ollas y cosméticos ¡Son igualitos! Si se vieran las caras, ni que hubieran visto la luz mala. Bueno, ¿quién llamó al fantasma? Porque no es fácil ser fantasma, no se puede andar mucho a la intemperie por el asunto del sol y esas cosas ¿vieron las películas? Menos mal que a mí me gusta el ajo, ¡ah, sí! Unos buenos fideos con pesto. Aunque ahora no puedo comerlos, por ese asunto de los gusanos, no es vida la de fantasma y lo peor es que lo que mata es la humedad. Los gusanos vaya y pase, uno se acostumbra aunque se me meten por todos los orificios. Entran despacito, se empiezan a mover, a retorcerse, y con la humedad resbalan. Al principio daba un poco de asco, sobre todo ésa/esa gorda que se me metía en la boca. Después hasta los extraño, como no puedo dormir, me entretengo con los gusanos. Hay de todo tipo, pero los grandes y negros me dan pesadillas,

creo que por eso no duermo en todo el día. Menos mal que me dejaron las orejas intactas, allí no molestan y puedo escuchar todo. ¡Viera las cosas que uno se entera! La gente se para cerca de las tumbas y habla de todo, como si uno no estuviera. Bueno, la verdad es que estoy pero no estoy. Porque me morí, no sé si se dieron cuenta, yo me morí. No es como salió en los diarios, que el crimen, que los asesinos, que esto y lo otro ¡no señor! Yo decidí que me iba a morir y listo. ¡En vida me tenían podrida ya! Al principio él era buenísimo, una dulzura era. Me tomaba de la mano, me servía la copa, me abría la puerta del auto y todas esas cosas, hasta flores me regalaba. Después empecé a notar que andaba distraído, ya no me atendía como antes, ponía mala cara cuando no había cocinado o cuando encontraba la casa sin limpiar, o la ropa sin planchar. En fin, ponía mala cara por todo. Yo no entendía nada, antes esas cosas le pasaban desapercibidas. Después fue que le encontré una carta, pero sin firma ni nada, y cuando le pregunté me dijo que se la habían dejado en el escritorio, que la había traído para mostrármela, que no era de él. Estaba escrita en computadora, no se podía reconocer la letra pero decía cada cosa... le voy a confesar que era ardiente, apasionada, erótica... ¡Puf! ¡Qué frío hace acá!, ¿No? Entonces a la noche la llevé y le sugerí que la leyéramos juntos en la cama, a ver si volvía a llevarme el apunte. Fue buena idea, se motivó, se estimuló y se puso imaginativo. Total que la pasamos muy bien, pero fue la última vez. Días después me dijo que una persona vendría a visitarnos, que eran parientes lejanos. Esa

persona fue rara desde el principio, y puso algo maléfico entre nosotros. Yo fui a una curandera, a un viejo vidente, enterré un sapo, no saben las cosas que hice. Alguno de ustedes tiene poderes, ya se va a dar cuenta de lo que hablo. La cuestión es que con los días todo se complicaba, para colmo ya entre nosotros no pasaba nada, y la visita se ponía demasiado atenta conmigo, hasta cargosa. Lo peor pasó cuando caí en cama con fiebre, como él trabajaba todo el día, yo pasaba más tiempo con esa persona que no quiero nombrar ¡A ver si aparece! Me cuidaba, me ayudaba a levantarme, me cambiaba las sábanas. Una tarde me hizo digito puntura, porque era muy oriental. Me habló del sexo tántrico, mientras me hablaba me iba haciendo masajes... bueno, yo tenía fiebre después de todo. A veces cuando llegan los gusanos me acuerdo, especialmente porque uno de ellos es chato, aplanado, ancho y mojado y baja siempre desde las rodillas por toda la pierna, o a veces se arrastra sobre mi panza, juega en el ombligo y sigue... me deja toda baboseada. Digo, el gusano. A pesar de que me curé la fiebre, me sentía como débil, con las bom... defensas bajas. Él estaba cada día peor, me trataba cada vez con más desprecio, a veces parecía celoso, a veces parecía que yo no le importaba nada, y se dedicaba a darme celos con la visita. Pero no, yo no podía tener celos. ¿De quién tenía celos? ¿De él? Me di cuenta de que no, no eran de él. Y ahora les explico cómo llegué a esta situación, de fantasma digo. Cada vez pasaban más tiempo discutiendo juntos, en secreto. Se perseguían por toda la casa, se espiaban, si salía uno, detrás

salía el otro. Me sentía la intrusa, como en el cuento de Borges. Entonces comprendí todo, una luz iluminó mi ignorancia... ¡Querían deshacerse de mí! ¡Yo les estorbaba! Me di cuenta de cuánto estaba sufriendo, ni uno ni otro parecían enterados de mi existencia, de repente ambos se turnaban para fagocitarme, para reclamarme, se apoderaban de mí. Uno me violaba por la noche, entonces el otro me hacía el amor con dulzura por la tarde, y enseguida una terrible escena entre ambos a mis espaldas. Resolví que estaban tramando asesinarme, como dicen los diarios. Estaba harta de sufrir, no quería más dolor. Me lo pasaba encerrada en la habitación. No comía por temor al veneno, casi no dormía por temor a una puñalada, y revisaba todos los rincones buscando un revólver, cada puerta al cerrarse de golpe me hacía pensar en una bala. Esa mañana estaba sola y tomé la decisión. Llené la bañera con agua caliente, pero no encontré hojitas de afeitar por ningún lado. Me vestí y fui hasta la farmacia donde pedí las hojitas. Cuando me escuchó el dependiente exclamó “¡Hojitas de afeitar! ¡Quiere hojitas de afeitar!” y los que estaban cerca se pusieron a reír, entonces me puse histérica y grité: “¡Me quiero suicidar!”. Después del lío que se armó, salí de la farmacia sin las hojitas, pero con un paquete de vendas, gasa, desinfectante y analgésicos. Me metí en mi casa con rabia, desesperada. Cuando saqué el tapón de la bañera para vaciarla el agua desbordó la rejilla y se inundó todo. Mejor limpiaba y secaba los pisos antes de seguir con mi plan. Al fin terminé y aunque estaba helando, abrí las ventanas para ir acostumbrándome,

después me puse mi mejor vestido, me maquillé muy bien, me recosté en la cama y me comí cuatro hamburguesas envasadas, sin fecha de vencimiento y de las más baratas. El efecto fue rápido. Solamente me estuve retorciendo una media hora, caí al piso, vomité toda la habitación, traté de pararme y al afirmarme en la puerta esta se abrió justo cuando entraban los dos, pasé de largo por el hueco y me caí por la escalera. Por suerte había dejado de sufrir.

FANTASMÓN: *(Con la cabeza girada hacia un costado.)* ¿Qué les pasa? ¿Tengo algo raro? Señor, ¿usted podría hacerme un favor? Agárreme la cabeza con cuidado que puede caerse, y gíremela despacio hacia el frente... Gracias, ahora sí, ya estoy completamente normal. Lo que pasó es que yo no sabía que se iba a enterar, les juro. *(A uno de la mesa.)* ¿Qué hacías vos el martes a las dos de la mañana en el baño? ¿No te da vergüenza? Como les decía, yo pensé que todo se iba a solucionar, que nos iríamos juntos, pero se complicaron las cosas cuando conocí... bueno, cuando nos conocimos. En realidad la idea de que fuera a vivir a mi casa no fue mía, qué sé yo, así se dieron las cosas. A partir de ese día tuvo grandes cambios, se lo aseguro. Como si se hubiera hecho feminista, dejó de atenderme como es debido, ya no me cocinaba cosas ricas, de noche se hacía la desentendida, mi ropa estaba hecha un desastre... Hasta pensé hablar con un juez amigo para que le dieran un buen susto. Si estaba en un lugar de la casa y yo entraba de repente, inmediatamente huía. Por supuesto pensé que tenía cola de paja, y de solo

pensar en eso me sentía melancólico, lleno de recuerdos. Los días fueron pasando y hasta mi mujer mostraba cambios, su carácter se hacía más y más áspero. No es que fuéramos la mejor pareja del mundo, pero éramos... como decir... “normales”. A partir de la pésima idea de convivir los tres, se puso hecha un boxeador, un camionero parecía. A veces me exigía, a veces me rechazaba, daba órdenes, siempre quería estar arriba, sí, ustedes me entienden, y hasta llegó a regalarme para mi cumpleaños unas cosas extrañas, unos juguetes, yo no sé cómo se animó a comprarlos, ella, tan fina y delicada. Bueno, ahora que lo pienso, no fue sola al sex-shop, nuestra pesadilla debe haber tomado la iniciativa. *(Apoya la cabeza en una mano.)* De repente, me sentí un pelele en el medio de dos monstruos. Propuse hacer terapia, pero pusieron muchas excusas y al final el asunto se dejó de lado. Ni siquiera en el baño podía estar tranquilo, me iba a leer el diario y los ruidos que se escuchaban, las conversaciones en voz baja, las risas, me ponían como loco. *(A uno de la mesa.)* ¿Me podría ayudar? Con cuidado, agarre este brazo *(El que sostiene la cabeza.)* y estíremelo, por favor, despacio... gracias. Hablando del baño, antes solía entrar cuando mi mujer estaba en la ducha, ya sabe, es un momento muy lindo, los dos enjabonados, el agua calentita, el perfume del champú... Un día quise entrar por sorpresa, volver a tener un poco de humor como antes, y la sorprendí poniéndose un cinturón de ésos, negros, de cuero con tachas y con *(Estira los brazos en gesto obvio.)* ¡con una cosa así, negra, de cuero! Allí mismo tomé la decisión. *(A uno de la*

mesa.) ¿Me baja los brazos por favor? Gracias. Tengo un amigo policía, con la cantidad de delincuentes que él conoce me podría conseguir un arma. No sé nada de armas, pensé que sería bueno tener una pistola o un revólver. Me hice el desentendido pero me costaba mantenerme indiferente de todas maneras disimulé muy bien ¿Vieron las declaraciones de los vecinos? Éramos muy tranquilos, no había escándalo, siempre tan amables. Mi amigo me entregó el arma, un revólver calibre 32 como decían las noticias, y me puse a practicar. Tenía que terminar con esto, si mataba a mi mujer tenía que arreglar todo para que la policía encontrara al culpable. El último día estábamos solos y le mostré el arma, dejé que la agarrara, le hice varias bromas muy obvias... “qué bajo el nivel” me dijo. Aproveché que no nos escuchaba mi mujer y le recriminé sus cambios, maldije el día que vino a vivir con nosotros, rogué, lloré, pero se reía de mí. Entonces me amenazó, me dijo que si intentaba algo contra mi mujer, me mataría, agarró un cuchillo grande de la cocina y salió amenazándome, según dijo, iba a buscarla a ella para decirle todo. Yo me desesperé tanto, que salí detrás con el revólver en el bolsillo, ni me di cuenta de lo que hacía. Íbamos discutiendo por la calle cuando nos cruzamos con ella que volvía a la casa, tan abstraída que ni nos vio. Les juro que casi me da pena verla así, pálida, con ojos de loca, entonces me volví corriendo. De repente sentí unos pasos detrás de mí... ¡Me perseguía! ¡Quería llegar antes para prevenir a mi mujer! Entonces corrí, corrí, corrí cada vez más rápido, subí los tres pisos por la escalera, me

alcanzó, me agarró del brazo, saqué el revólver y lo amartillé como me habían enseñado, sacó el cuchillo, se me nubló la vista, quise confesarle lo que nunca le había dicho, lo que tal vez mi mujer había adivinado... En ese instante se abrió la puerta y ella salió de golpe cayendo sobre nosotros. Mi dedo se crispó con la sorpresa, con el miedo, no sé qué pasó. El brazo armado con el cuchillo se estiró con violencia para retener el cuerpo de mi mujer que ya caía hacia la escalera, yo salté, todo sucedió tan rápidamente. Estalló el disparo al mismo tiempo que sentí cómo el cuchillo entraba en mi pecho, cómo me quemaba por dentro. Caímos uno en brazos del otro, lo habrán leído, así nos encontraron. Creo que por eso ahora no puedo quedarme quieto en el cajón, siento una necesidad compulsiva de salir de noche. Espío a las parejas que se llevan bien, descubro sus secretos, meto la nariz en sus infidelidades. ¡Si supieran las estupideces que hace la gente! ¡Las cartitas y los mensajes estúpidos que se escriben! Los veo cómo se hacen los distraídos, cómo aparentan ignorar uno y otro las cosas que se hacen a escondidas, los descubro cuando el subconsciente les hace trampa, y dejan pistas por todos lados para descubrirse mutuamente... y me divierto. Cuando puedo meto la cola y armo algún lío. No es por venganza, no crea, es que esto de estar muerto ¡es tan aburrido! Ahora enterraron a un psicólogo en la fosa de al lado, si puedo hablar con él voy a empezar terapia. Total ¿qué me puede pasar? ¿Suicidarme? *(Hace esfuerzos por levantarse.)* Otra vez los voy a molestar ¿me ayudaría a pararme? Gracias, ahora, el último favor, un

empujoncito, hasta cualquiera de estas noches y gracias.

FANTASMUTA: (*Travesti.*) Vengo a prevenirlos, escuchen esta voz del más allá... presten atención a lo que están tomando, fíjense que tiene su copa... Yo brindé por el éxito y la felicidad, y miren ahora. Pensar que estoy bien, eso sí, soy el fantasma de la televisión, algunos programas promocionan tanto mi figura que me aparezco en los sueños de casi todo el mundo. Sobre todo de los hombres, claro. Me aparezco en momentos inoportunos, como cuando alguno está con la mujer... No quiero acordarme, aunque no me arrepiento de nada, no quiero acordarme, así empezó la tragedia. Yo sigo pensando que al principio él no se dio cuenta de cómo era yo, me tomó por mi imagen como ahora que soy el fantasma de la farándula. No como él, que recibió su castigo pobrecito y por ahí anda creyendo todavía que me asesinó, se siente importante creyéndose culpable. En realidad él solamente fue parte igual que todos nosotros. Cuando me echaron a la calle, me ofreció vivir un tiempo en su casa pero teníamos que inventar una excusa para su mujer. Ya habíamos salido alguna vez, yo lo hacía como una manera de agradecerle lo que hacía por mí, cuando ustedes se sientan como yo me van a entender. Pero él empezó a reclamarme más y más cada vez, como si su mujer fuera yo. Y la idea de vivir los tres juntos fue mortal. Ahora su mujer se conforma sola, encerrada en su cajón todo el tiempo. Dice que no sale porque se deprime, que de noche hay humedad, que hace frío, cualquier excusa. Yo no, gracias a la publicidad que nos

dieron, voy a los canales, paseo por Palermo Hollywood, aparezco detrás de figuras del espectáculo. Todo gracias a las noticias policiales y no me llamo María Julia, claro. La cuestión es que a mí nunca me habían atraído las mujeres. Al principio, cuando era muy joven lo intenté, no crean que no lo intenté, pero me salía tan mal que renuncié. No les voy a comentar ahora mis experiencias, porque no hay muchos motivos para brindar y estábamos hablando de los brindis. Me pasó algo raro por primera vez con su mujer. Ella actuaba naturalmente conmigo como con cualquier mujer, pero para mí que se dio cuenta de entrada, para mí que ella comenzó esta ruleta rusa. Poco a poco me fue atrayendo más y más y tuve que reconocer que me excitaba, que me pasaban con ella cosas que nunca me habían pasado. Él parecía en la luna el pobre, o aparentaba muy bien. Seguía persiguiéndome, buscaba todas las oportunidades de estar a solas, hasta me prometió que aceptaría un triángulo siempre y cuando yo estuviese con él como antes, pero ya no me quedaban ganas. Ella también avanzaba cada día más, todo lo que hacía me parecía una provocación que me hacía doler el cuerpo. Llegó a pasearse desnuda delante de ambos y otras cosas. ¡Pensar que ahora ni siquiera sale de la tumba! El último tiempo él se había puesto agresivo, a mí me agarraba por la fuerza en cualquier parte y yo no podía resistirme porque me amenazaba con matarla a ella. Por las noches me clavaba las uñas cuando lo sentía con ella, era como que ambos hacían más y más ruido a propósito, pasaba noches enteras sin dormir y luego por las mañanas iba a consolarla, a mimarla...

entonces nos pusimos de acuerdo para terminar con esto. La situación era terrible, enfermante, destructiva. Prepararíamos todo de común acuerdo, teníamos que sacarlo del medio. Por eso me sorprendió el día que apareció en mitad de la mañana, no había ido a trabajar y traía un revólver que me refregaba por el cuerpo vomitando amenazas mientras me obligaba a arrodillarme. Por suerte ella había salido, pero él se puso la ropa y partió a buscarla. Es verdad que yo tomé en ese momento un cuchillo, el más grande que conseguí. Lo perseguí por la calle hasta que la vimos, subió las escaleras detrás de ella y yo detrás, se abalanzó sobre la puerta y yo detrás, y en ese momento la veo a ella, justamente a ella, que se arroja entre sus brazos y a él que me apunta con ojos enloquecidos, entonces le clavé el cuchillo lo más hondo que pude aunque tuvo tiempo de tirarme, escuché el estampido y a la desgraciada la empujé hacia abajo. Después me enteré que murió, no era mi intención, si tuviese ojos hubiera llorado mucho. Entré a la casa, tenía la coartada perfecta, la bala me había dejado una herida en la cadera, lo maté en defensa propia. Dejé el cuchillo sobre la mesa y para festejar agarré una botella de la heladera y me tomé un largo, larguísimo trago del vino que a él tanto le gustaba. Estaba helado, delicioso, envenenado. Cada vez que lo recuerdo se me revolvería el estómago, si todavía tuviese estómago. La muy estúpida pensaba envenenarlo sin avisarme, o tal vez era para los dos, para invitarnos a un brindis por nuestra felicidad. Por eso, cuidado, fíjense bien en lo que están tomando. **(FIN)**

CAFÉ PATATA

3-Tres mujeres tres

Gerardo Pennini y Eduardo Gotthelf

PERSONAJES

ANA

BELÉN

CAROLINA

ANA: ¿No le molesta si me siento? ¡Está todo tan lleno, no hay lugar en las mesas! Y en la barra no me gusta sentarme, ese es territorio de los machos, de esos que vienen a exhibirse como las vacas. Disculpen ¿parece que hubiera tomado mucho? Porque el desgraciado ese siempre se sentaba en la barra. ¿Y quién iba a pensar que un tipo que viene todos los fines de semana a levantar minas es casado? Yo no lo busqué, simplemente me llamó la atención verlo seguido, y la verdad que me impactó primero físicamente, pero solo lo miraba. Mi terapeuta me dijo que es característico a mi edad buscar la afirmación de la femineidad, que está bien coquetear un poco, pero él fue tan atrevido que me gustó. Bueno, más que atrevido, ahora pienso que fue prepotente, y para mí era un desafío. Yo siempre manejo las situaciones, tengo todo bajo control, por algo hace años que soy independiente, y un tipo así no me digan que no es un desafío. Mis compañeros son todos tan grises, tan respetuosos, tan cuidadosos... tan estúpidos me parecieron después de conocerlo a él. Mi

terapeuta me dijo que lo pensara bien, que un tipo más joven que yo, que se desaparece varios días a la semana... pero yo podía manejarlo, después de todo tenía lo que quería, hasta mis amigas me envidiaban, son todas más o menos de mi edad, imagínense, teníamos una cama fenomenal, es bueno el desgraciado, me hacía sentir una puta, como nunca me había pasado. Mi terapeuta me decía que entonces en mis fantasías era un *cafisho*, que eso es peligroso, pero él estaba comprometido, iba a las marchas, a las movilizaciones, a las reuniones del sindicato. Claro, no es que trabajara en ningún lado, lo hacía por el compromiso ideológico y era como si fuéramos los dos, porque yo tengo que trabajar. No tengo tiempo entre las clases en la facultad, los alumnos particulares, los cursos. Porque primero, como tengo una licenciatura, tuve que hacer los cursos para recibirme de profesora, porque esas pendejas de ahora venían ocupando todos los puestos. Después hice los cursos de actualización para tener el puntaje, y ahora estoy haciendo el máster, me queda el doctorado y me jubilo. No sé cómo se las arreglan mis compañeras, manejar la casa, trabajar y encima ir a las asambleas, a las movilizaciones... Pero la explicación de las marchas ya no cabía, mi terapeuta me dijo que teníamos que blanquear, lo arrinconé y fue cuando me confesó que era casado. Entonces mi terapeuta me dijo que tenía que definir, y cambié de terapeuta. Él me explicó, tenía razón, la mujer es muy rica, una de esas burguesitas consentidas y caprichosas, y a él ya lo tienen marcado por su militancia, cómo quería yo que consiguiera

trabajo, ningún revolucionario consigue trabajo en este sistema. Una noche después de hacer el amor me dijo llorando que si se divorciaba no vería más a sus hijos, la familia de ella no lo traga y tiene muchos contactos, iba a perder el juicio seguramente. Ya no lo reciben ahora en su casa, menos si se divorciaba, lo hacía por los chicos y porque la mujer había aceptado las cosas, ya hacía mucho que no pasaba nada sexualmente, ella era indiferente y él se había dejado de preocupar. Mi terapeuta me dijo que era un estafador, que le sacaba plata a la mujer, pero yo me enojé y le expliqué que no necesitaba plata, que de vez en cuando yo lo ayudaba. Me miró con cara de sorpresa... y dejé la terapia, esto no se resuelve con terapia. Empecé a explorar otras alternativas, hice *taichi chuan*, *reiki*, hasta yoga, colorterapia y otras cosas. Pero nada cambió, lo peor es que me sentía una estúpida porque no podía dejarlo, y soy muy controlada, no me gustan las escenas, trato de mantenerme siempre racional, por algo soy una mujer independiente, puedo bastarme sola. Claro que todo se complicó porque tuvo la mala suerte de que descubriera algunas cosas de su mujer en el auto. Me había jurado que no salían juntos, pero encontré un lápiz labial y unos anteojos negros. Ese día le hice un escándalo y me dijo que dejara de tomar ¿Parece que me hubiera dedicado a tomar? No, esta noche solamente, porque salí a recuperar mi vida. Mi vida propia, quiero volver a ser como siempre, esta noche voy a pasarla bien. No importa que ese desgraciado no se separe, si quiere a su mujer ricachona que se quede con ella, para vivir un

romance de dos días por semana me levanto un tipo y listo. Eso voy a hacer, voy a seducir un tipo, cuando le hablé de la idea de operarme, él mismo me dijo que así estoy fantástica, que tengo unas gomas bárbaras, hoy voy a tomar unos tragos y ya va a ver ese que todavía puedo hacer lo que quiera, puedo estar atractiva y deseable si quiero, él no me hace falta. Un tipo que no piense en los hijos cuando esté conmigo, solamente dos días por semana, porque los límites los voy a poner yo. Disculpen, termino el trago y me voy a echar una mirada, observen cómo los tipos me siguen con la vista, me encanta sentir que me desean. Y esta vez ni voy a preguntar si es casado, que lo aguante su mujer. *(Se retira.)*

BELÉN: *(El personaje tiene el celular permanentemente a la vista, hasta juega con él de vez en cuando.)* Buenas noches, ¿qué tal? Mi nombre es Belén, ¿y ustedes son...? *(Se presenta.)* Hacía mucho que no venía por acá, desde antes de conocerlo a Rodolfo. Desde que estoy con él, casi no salgo, siempre encerrada, porque después del quilombo que me hizo aquella vez no pienso arriesgarme a otro ridículo delante de mis compañeros. Imagínense, un tipo abierto como él, que no me hace problemas si me fumo un porrino de vez en cuando, esa nohcecita me encontró reunida en el parque de la facultad con los chicos y me armó un escándalo. Dijo que era por mi salud, que la policía, que esto y aquello, lo concreto es que me agarró del brazo y me paró de un tirón. No, no digo que sea violento, es un dulce, pero cuando se pone celoso es así. Dice siempre que es porque me quiere, porque yo lo hago

apasionarse, no como su mujer que ya es un pescado. Bueno, yo entiendo pobre, con tres chicos que criar... menos mal que yo no puedo tener hijos, no sé si me los bancaría toda la noche gritando, cagados y meados. ¿Para qué traer chicos a este mundo? ¿Vieron como están las cosas? ¡Todo mal, loco! Con el agujero de ozono, la contaminación del agua, los terroristas, los yanquis mandan basura nuclear al espacio y un día toda esa chatarra se les cae encima a nuestros nietos. No, la verdad es que estoy bien así, con la facultad tengo bastantes dolores de cabeza pero es lo que me cabe. Menos mal que mi viejo no me apura, tiene razón, dice siempre que los plazos deben estar de acuerdo a los objetivos. Por eso me compró el autito ¿lo vieron? Estoy chocha, me da independencia, qué se yo, me manejo como quiero. ¡Bueno! Es verdad que se lo presto a veces a Rodolfo, como es viajante usa el de la empresa, pero no se lo dejan cuando no está trabajando, yo le digo que son unos explotadores, ¡amargos, como buenos capitalistas! entonces nos vamos en el mío al campo, a la casa que tiene mi viejo en el lago, pero solamente los días de semana porque es cuando no va nadie. A su mujer le dice que está en el interior y es verdad, nos internamos dos o tres días bárbaros. No es como en mi casa, que mi viejo me critica la música que escucho, me grita si me pongo los auriculares y se escandaliza con la ropa que uso. La única vez que me vio con un pucho en la mano casi me pega, aunque nunca lo había hecho. A Rodolfo le encanta verme con el top, ando con las tetas casi al aire y pantaloncitos así de cortitos y se vuelve loco, ponemos la música a todo lo que da

y nos vamos a la cama con una botella de vino. Solos, eso sí, siempre solos, porque si me ve en la facultad con ese pantaloncito es capaz de estrangularme ¡Es tan intenso lo suyo! Pero como dice Rodolfo, los celos son una muestra de amor. Yo creo que mi viejo también está celoso, porque me arma cada bardo! Esta noche, sin ir más lejos, tuvimos una pelotera. Es que no le gusta Rodolfo, le molesta que sea tanto más grande que yo, y que me cele tanto. ¡Y eso que el viejo no sabe que es casado! Qué le voy a hacer, me enamoré de un casado. Pasa en las mejores familias, ¿no? Rodolfo quiere separarse, pero parece que la mujer es mayor, ¿ya les dije que tiene una enfermedad rara?, él la tiene que cuidar por supuesto. No quiere hablar mucho de eso, lo mortifica no ser libre para estar conmigo, como nos gustaría, pero cuando los hijos crezcan bastante se va a separar. Papá me dice que averigüe más sobre la vida de Rodolfo, sospecha que es divorciado y yo a veces tengo miedo de que nos haga seguir. Por eso creo que Rodolfo tiene razón, tenemos que cuidarnos, no salir juntos porque pueden vernos los conocidos del viejo. Eso está bien, pero no me gusta mucho que me corra a las amigas. En eso los dos son iguales. Con Rodolfo no hay drama si tomo cerveza, nos bajamos cuatro birras por nuca, pero me armó un despelote bárbaro cuando encontró unas latitas vacías en el autito. Creyó que había andado de joda con mis compañeros, me dijo de todo, hasta se puso a buscar forros debajo de los asientos. A veces me enojo mucho, hasta lloro a escondidas, para que papá no me vea, pero lo entiendo al pobre, tiene demasiados problemas. Yo soy el único apoyo

que tiene, pero me siento mal porque estoy dejando las materias. Siempre estudio en grupo, nunca me resultó eso de estudiar sola, no me puedo concentrar. En general estudiamos de noche, como todo el mundo, pero a él no le gusta, dice que se siente excluido, me llama al celular a cualquier hora para saber con quién estoy. ¡Ni mi viejo hace eso! ¿Se imaginan cómo me gastan mis compañeros? Por eso lo pienso y lo pienso, a mí la facultad me gusta, quisiera recibirme algún día y no me faltan muchas materias. Además, estoy en deuda con mi papá, me pagó los pasajes a Bélgica cuando me dieron aquella beca... después de la operación, cuando me sacaron el quiste y me dijeron que no iba a poder tener hijos. Al principio me deprimí mucho, pero ahora estoy segura de que es mejor así. Y ahora esta tensión otra vez, entre la facultad y mi relación con Rodolfo, sus proyectos, las cosas que me pasan cuando estamos juntos, esos días solos en la casita del lago y los paseos en mi autito, la libertad que me da, la música que compartimos, el cuidado con que me trata, esos momentos desnudos por toda la casa, en las alfombras, en la cocina, hasta en el quincho donde el viejo hace los asaditos en verano. No sé si me entienden, no quiero perder todo eso, por eso creo que tomé la decisión hace mucho pero no me daba cuenta, me parece que estoy completamente decidida a cambiar de vida, ¡dejo la facultad y chau! ¿No les parece que hago bien? Bueno, gracias por escucharme, me siento mejor, ahora tengo que irme... no sea cosa que Rodolfo me llame y no quiero explicarle porqué hay música y ruido de gente ¿Me entienden, no? (*Se retira.*)

CAROLINA Hola, buenas noches, ¿Cómo les va? Soy Carolina, mucho gusto. Cuánta gente, ¿no? Es que el teatro convoca, ¡a mí me encanta! Siempre quise ser actriz, es como una vocación, la tengo desde chica. Claro, hay que estudiar, dedicarse, a mí nunca se me dio la oportunidad, y la verdad es que salgo poco, ni al cine voy. Pero me gusta, me gusta el teatro con locura. Cuántas mujeres solas, ¿vieron? Hay tantas mujeres sin pareja, Dios mío, ¿por qué será? Claro, algunas hacen pareja entre ellas, qué feo, son esas que les dicen... bueno, ustedes ya saben. No es que esté mal, yo no juzgo a nadie, pero si me preguntan, yo prefiero un hombre. Por suerte estoy felizmente casada hace 12 años. Las mujeres solas dan como pena, ¿no? (*Piensa.*) ¿Por qué siempre se dice “felizmente”? Porque, la verdad, pensándolo, no todo es así, tan “felizmente”. La gente es como es. Mi marido, por ejemplo, tiene un carácter fuerte. Que quede claro que nunca me puso una mano encima, eh. Pero él es así, un poco como nervioso. Ese tipo de persona demasiado espontánea, que reacciona como apasionadamente. Es por su signo en el horóscopo chino, me lo explicó la señora en el hospital. No hay nada que hacerle, no se lo puede cambiar, son los astros. Para que vean, les cuento una anécdota. Llevábamos menos de un año de casados, cuando una noche me protestó, de muy mala manera, porque la comida estaba fría. Yo no me quedé atrás, porque también soy bastante cocorita, y le dije que la culpa era de él, por llegar tan tarde, que seguro se había quedado por ahí con esa mina. Ahí se puso como loco, y me dio una cachetada. Pobre, tal vez tenía razón,

capaz que justo esa noche se le había hecho tarde en el trabajo. ¡No se imaginan como al ratito me pedía perdón! De rodillas se puso. ¡Y las cosas que me decía! Me dio ternura, al final nos fuimos a la cama, la reconciliación fue fantástica. No les puedo contar los detalles, pero fue algo inolvidable. Las reconciliaciones siempre son hermosas, ¿no?, y él se pone como un chico que se ha portado muy mal, llora, me pide perdón, y terminamos en la cama. Ya lo dije antes, cada uno es como es, como siempre dice Rodolfo. Debe estar por venir. ¡Es un divino! Ojo, no es lo que ustedes piensan, ¿eh?, no me van a creer donde nos conocimos: ¡en el súper! El carrito de él chocó el mío, nos pusimos a charlar, y nos hicimos amigos. Es casado. Ya sé, ya sé, no dije “felizmente casado”. Yo a la esposa no la conozco, sé que tienen hijos chicos, ella es muy jovencita y parece que es depresiva. Se ve que por eso él se hace cargo de cosas de la casa. Es tan dulce, tan comprensivo, tan distinto a mi marido, que sigue siempre igual. La verdad, hace bastante tiempo que no nos reconciamos. La señora del hospital me preguntó porqué no lo dejaba. “Porque un matrimonio bendecido es para toda la vida”, así le dije. Rodolfo opina igual. Él tiene miedo que la mujer se mate si la deja. No quiere hablar del tema, no me cuenta mucho. Pero la primera vez que hicimos el amor fue todo tan romántico, tan intenso, que me confesó que con la esposa hacía tiempo que no pasaba nada. Esa confianza que me tuvo, para decirme algo tan personal, hizo que yo también me abriera, y le conté todo lo de mi marido. Él me preguntó, “¿Por qué no te separás? De hambre no te

vas a morir, lo de ustedes son bienes gananciales, te toca la mitad”. Fíjense como sabe, a mí no se me habría ocurrido. Yo pensaba que podría vivir muy bien haciendo los prendedores, son preciosos, con flores de cuero. Se vendían en las mejores boutiques, gustaban mucho. Hay poca gente que trabaja el cuero así, y yo tengo mucha práctica. Estuve un tiempito sin hacerlas, desde que me casé, pero no hace falta una inversión muy grande, puedo retomar en cualquier momento. Rodolfo me hace chistes, dice “con esas florcitas que vos hacés podremos llevar el mismo tren de vida”. Porque a él no le alcanza lo que gana, claro, con la enfermedad de la mujer. A mí no me cuesta nada ayudarlo. Tiene razón, con los prendedores no podría pagar la empleada, y yo no sé cocinar, mi marido siempre me lo echaba en cara delante de todo el mundo. Rodolfo se maneja bien con las cosas de la casa, con decirles que los jueves nos encontramos en el súper, como la primera vez. Cuando yo pago con mi tarjeta, él protesta y peleamos un poco. Lo hago a propósito, porque después vamos a reconciliarnos a un hotel.

Hace unas semanas lo vi pasar con la mujer en el auto, sin los chicos, ella no parecía tan joven. Puede ser de esas personas que por sufridas o enfermas tienen cara de viejas. Aparte ya estaba oscuro. Le pregunté a Rodolfo si no estaba cansado de estar con una mujer que no lo hacía feliz. Y me retrucó: “Y vos, ¿por qué no te separás de tu marido, que te faja?”. En realidad nunca me pegó demasiado fuerte, salvo la vez del hospital, pero ahí tenía razón él, yo estuve floja. Rodolfo no quiere influir en mis decisiones. Me aconsejó que

me separe, pero nunca habló de irnos a vivir juntos ni nada por el estilo. Lo hace para que decida por mí misma, y no que lo haga por él. Incluso me presentó un abogado, que me asesoró muy bien. Fue una suerte, porque hoy al mediodía mi marido me hizo un escándalo, llegó con el resumen de la tarjeta en la mano, a los gritos, que en qué estaba gastando tanto. “¡Mirá, mirá -me decía- nunca controlaste el gasto, pero esto es el colmo, no tenés límite, en los últimos meses estoy pagando casi el doble!”. Ahí me ofendí. ¿Cómo me va a tratar así? No aguanté más, y me planté. Le dije que quería el divorcio. Ah, ¡no saben cómo se puso! Me asusté, pensé que le daba algo. Gritaba que me amaba, que no podía hacerle eso, que no podía irme y dejarlo solo. “Solo no te quedás”, le dije con calma, “hace tiempo que sé lo de María Victoria”. Ahí sí que reaccionó mal, me pegó una piña acá. *(Abre la blusa y muestra un moretón en el pecho.)* Envalentonada le dije que si me tocaba una sola vez más, me iba de casa ahí mismo, en ese instante. Y bueno, me tuve que ir. Y acá estoy. Por eso vine sola. Pero no soy una mujer sola, todavía tengo marido. Y lo tengo a Rodolfo, que cuando se entere lo que hice, se va a poner chocho. Seguro se va a separar, y nos iremos a vivir a un lugar donde nadie nos conozca, y podamos empezar de nuevo. Qué buenas noticias, ¿no? Me muero por contarle. Ay, permiso, voy al baño. *(Se retira.)*

FIN

ESTUDIO CRÍTICO

Cronología de Paula Mayorga

Paula Mayorga es una polifacética dramaturga que dedica su vocación y trabajo creativo tanto a la autoría de diversos géneros dramáticos como a la dirección y actuación. Su formación en la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén se complementa con estudios en Buenos Aires.

Ofrecemos a continuación una cronología de su actividad:

2003 - *Tercer día* en co-autoría con Luis Sarlinga, Neuquén.

2004 - Actuación en *Tercer día*, en la sala teatral El lugar, Neuquén.

2007 - Dirección de *La culeada* de Humberto Blas, en La Conrado Centro Cultural, Neuquén.

Autoría y actuación de *Una nunca sabe*. Neuquén, en La Conrado Centro Cultural.

2008 - Dirección de *La culeada* de Humberto Blas, en La Conrado Centro Cultural.

Autoría y actuación de *Una nunca sabe*, en La Conrado Centro Cultural.

Autora y actriz de *Una nunca sabe*, en el Centro Cultural Osvaldo Soriano, Mar del Plata.

2009 - Dirección de *Ataditos de humor* del Grupo Alkimya, en la sala Teatro del Viento, Neuquén.

Dirección de *Las criadas* de Jean Genet, en La Conrado Centro Cultural.

Autoría y actuación de *Una nunca sabe*, en La Conrado Centro Cultural, Neuquén, y en la Caja Mágica. Centro de Artes Escénicas, Cipolletti, Río Negro.

2010 - Dirección de *La culeada* de Humberto Blas, en el Teatro Estudio de las Artes, Mar del Plata, y en Espacio Superarte Longchamps y Paris Texas Producciones, Buenos Aires.

UNA IDÉNTICA

Nora Mantelli

“El teatro es acto especular, un lugar donde nadie sale impune, un ámbito de encuentro (...) y como artista ser actriz para mí es ser un puente”.

Paula Mayorga
(29/09/2010)

Estas páginas pretenden acercarse al objeto teatral titulado *Una nunca sabe y bienaventuradas las que cama adentro están*¹ desde una perspectiva crítica literaria feminista, es decir, aquella que se encarga de ver cómo las ideologías y las prácticas modelan los textos literarios, en este caso, uno dramático.

Al ubicarnos en la mirada de las mujeres como lectoras, lo hacemos reconociendo que hablar del significado de una obra es contar la historia de una lectura (Cabanilles, 1988). La nuestra se centra en la acción y la dimensión del personaje protagonista en pulsión con la categoría de “las idénticas” (concepto elaborado por Celia Amorós, 2005, 2008 y revisitado por M. Antonia García de León, 2010), no solo en cuanto a la identificación semántica del nombre, sino también en sus rasgos constitutivos. El rol actoral de UNA atraviesa la noción de “las idénticas”, aquellas que se contraponen a “los individuos” y muestran como características sustanciales: la interinidad, la precariedad y la sustituibilidad. A la inversa de la individualidad, que como categoría política y ontológica pertenece a los ámbitos en que se juega el poder, en el

¹ Mayorga, Paula, *Una nunca sabe y bienaventuradas las que cama adentro están*, Versión mimeo, 2007.

espacio simbólico de las idénticas, no están en cuestión poderes de peso, por eso es irrelevante determinar la individualidad. Es innecesario destacarla, queda subsumida en la indiscernibilidad bajo predicaciones que afectan indistintamente a todos los ejemplares pertenecientes al genérico.

A modo de presentación técnica

Una nunca sabe y bienaventuradas las que cama adentro están es una producción teatral creada por Paula Mayorga. Comparten la escena Susana “Chana” Fernández y la propia autora. Presentada en La Conrado Centro Cultural de Neuquén durante 2007, 2008 y 2009, formó parte del VII Festival Nacional de Teatro-XVI Encuentro de Teatro Marplatense en el 2008, participó en el mismo año en el Centro Cultural Osvaldo Soriano (ex. J. M. de Pueyrredón) en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y en La Caja Mágica, Cipolletti, provincia de Río Negro en el 2009.

La escenografía pertenece a Claudia Ganquín, la música a cargo de Mario Silveri, la operación técnica es de Sebastián Fanello y en la supervisión, Leandro Rosati.

En su organización compositiva superficial (Vinaver, 1993), esta comedia dramática se estructura en cinco bloques separados con números romanos por donde transitan dos personajes: UNA y OTRA.

La didascalía inicial las presenta: “*UNA es una sirvienta de 60 años, está bastante trastornada y trabaja en una casa de gente adinerada. OTRA es su sombra, su alter ego, está presente todo el tiempo casi sin moverse, como una mascota en su cucha*”.

En la secuencia global, donde el tramo de acción tiene un desarrollo lineal completo en sí mismo, se hilvana la fábula del estereotipo de la mujer ingenua, víctima de un tío pedófilo que lagrimeó al dejarla con una meretriz, al tiempo que huía con su herencia de huérfana.

La situación inicial de esta secuencia global es un monólogo donde UNA describe su situación, enmarcada en la solicitud del tío Haroldo de escapar con él, al morir sus padres. En la introducción del segundo personaje OTRA (también llamado SOMBRA) se refiere el mismo hecho “Preparate una ropita, nena” (Mayorga, 2007: 1). A partir de este momento, las dos intervienen en un ritmo alternado de velocidad e intensidad, al mismo tiempo que sostienen un inteligente desajuste del discurso, en relación con la historia, con constantes juegos de prolepsis, adelantando acontecimientos que no responden al orden lógico causal, e inversamente, de analepsis al insertar en el diálogo una narración anterior al tiempo que se está enunciando. Esto ensamblado de modo potente con el ritmo, el humor provocado por las idas y vueltas en el relato y sobre todo, el cambio sorpresivo de volumen y del tono en los momentos que la didascalia “se brota” anuncia un corte contundente con el hilo del discurso y una inversión procaz de vocabulario.

Los espacios temáticos sobre los que giran las declaraciones y las argumentaciones son: la infancia de UNA con los padres, la vida con el tío Haroldo a partir de la muerte de sus progenitores, el tiempo con Amanda Cibollati quien le enseñó a trabajar, las relaciones con la Señora y el Señor, dueños de casa donde vive cama adentro y la actualidad, en el mismo sitio, con los mismos patrones y con sus propios sueños de libertad detenidos con frecuencia por

los recuerdos que asoman e intercalados con exabruptos que marcan el lado oculto de su mansedumbre; la rebeldía y las ansias de salir del encierro literal y simbólico. La escena final deviene en un baile de las dos figuras que desaparecen, en resolución de un ambiguo suicidio.

Ser mujer y saber

Dramatización eufemizada de un conflicto social genérico

Si bien, son escasas las notas fuera de los discursos directos, salvo la presentación inicial, el personaje UNA está caracterizado con solventes rasgos semánticos que se corresponden con la nominación de las idénticas. La elaboración del sujeto personaje se construye con palabras que producen movimiento de una posición a otra, palabras devenidas acciones que modifican cada situación. Por otra parte, las palabras también vehiculizan los aportes de información a los efectos del desarrollo de las acciones. De modo que actúan en este segundo caso, como instrumentos de la acción (Vinaver, 1993). Esta fortaleza del discurso, que trasciende el humor de comedia para culminar en la resolución dramática de los acontecimientos, está concentrada en la pulsión interna, en la latencia de lo que no se dice pero por momentos emerge explosivamente. Las réplicas simulan auto-ataques que provocan sorpresa, risa y desconcierto en las/os espectadoras/es. Sin embargo, creemos que allí puja una crítica a la categoría de idéntica que se resiste a pasar inadvertida.

A continuación, algunos ejemplos de los cambios discursivos, cuando el aparte (*Se brota.*) lo indica:

Es la fragancia que más me gusta (...) No sé para qué la tiene si no la usa nunca. Así que una cumple. (*Se brota.*) ¡Una siempre cumple, hija del orto negro de Satanás! (p. 1)

Porque mamita y papito se fueron al cielo. (*Se brota.*) Y el hijo de puta se rajó con la plata!! (p. 8)

Venite nena... (*Se brota paulatinamente.*) Me dice el tío y mamita y papito y el Señor Carmelo de Rosa y la señorita Candela del Barrio...!!! Ah!!! Como si fuera tan fácil!!! ¡¡¡¡¡Una se quedó atrapada acá!!! (p. 11)

Celia Amorós (2008: 286) en *Mujeres e imaginarios de la globalización* describe a “los individuos” que integran los grupos dominantes y “no sufren los efectos de estereotipia por parte de otro grupo, ni predicaciones compartidas en lotes semánticos pro-indiviso”. En estos casos, el poder y la individuación se caracterizan por saber muy bien quién es quién, a los efectos de afirmar la igualdad entre los pares. Por el contrario, las mujeres son tratadas como “las idénticas”, es decir, “indiscernibles en un bloque ontológico compacto”.

Las nominaciones de UNA y OTRA referidas a entidades de un mismo personaje, exponen la estereotipia enfatizando una crítica representación diferencial entre “los individuos” y “las idénticas” o entre quienes ejercen y no ejercen dominación sobre el/a otro/a.

Las idénticas se destacan en el texto porque su nominación las unifica: son “las decentes”, “las que hacen lo que corresponde”, “las señoras finas”, “las que no se ríen a carcajadas”, “las perras”,

“putitas como todas”, “sirvientas”. Como los términos son generalizables, se nivela, son todas iguales, son idénticas. Mientras tanto, los individuos compiten de acuerdo con la circulación del poder.

M. A. García de León (2010) desarrolla entre los rasgos de las idénticas, su carácter de interinidad, precariedad y sustituibilidad. En el primer caso, esta figura referida a lo laboral, señala la duración de un trabajo temporal, cuando una persona ocupa un puesto en carácter provisorio, no definitivo. Lo vemos cuando el personaje solicita trabajo:

(Aparte.) La señora tiene un modo de decir las cosas que parece que se le caen las palabras de la boca...

OTRA: ¿Tiene recomendación?

UNA: No señora, no tengo.

OTRA: Yo sin recomendación, no tomo.

UNA: Sí, señora.

OTRA: Entiéndame, no la estoy marginando.

UNA: No señora.

OTRA: Pero hoy en día una nunca sabe...

(...)

UNA: Señora, no sabe cuánto la comprendo, pero una necesita trabajar... (p. 9)

El perfil de la idéntica incluye la precariedad, promotora de la inseguridad, la inestabilidad, la incertidumbre en las condiciones especialmente de trabajo que incide en la calidad de vida al no

cubrir las necesidades básicas o estar siempre al borde del sustento necesario cotidiano. UNA dice:

Entonces decidí que lo único importante era la mano blanca y fina de la Señora que me iba a dar de comer.

OTRA: Y que ponía un techo sobre mi cabeza mojada.

UNA: Entonces le dije, Señora, no comí nada en todo el día. Y se calló.

OTRA: Y entramos.

UNA: Y desde entonces...

OTRA: Ni una palabra de más.

UNA: Ni una de menos.

OTRA: Lo que es justo, es justo.

UNA: Y lo que no, no lo es.

OTRA: Qué cosa el misterio... (p. 10)

La precariedad no sustenta aquellas demandas que van más allá de las necesidades biológicas, las que tienen que ver con lo social, los cuidados, la educación, la comunicación. UNA lo sabe e intenta adaptarse, aunque también aflora la rebeldía:

UNA: Así que hice lo que corresponde y me callé. Me callé y me puse a limpiar, era mejor eso que lo otro. Y como me quedaba tiempo, seguí limpiando afuera.

Al final, vaya mi agradecimiento para Amanda Cibollati, la dueña de la pensión “Las Violetas” amiga del tío Haroldo, la que me enseñó a

limpiar, aunque yo ya sabía, porque hay cosas que se saben de siempre. Lo que no se sabe, es qué va a pasar y cuándo la vida cambia de golpe y si cambia, porque a veces no cambia. Y una se pregunta si alguna vez va a terminar.

OTRA: ¿Terminar qué?

UNA: De estar en medio de esta indecencia, porque una tiene sus límites. Y la vida por delante, así que agarrando mi escoba y mis ropitas otra vez, salí a la calle definitivamente.
(p. 9)

El espectador comprueba la vigencia del conflicto social representado, la actualiza, más allá de que esté situado en las décadas de los sesenta y setenta:

UNA: Pero para eso tengo mis remedios. Se terminan, pero yo los reemplazo, le saco alguno a la señora, otro al señor, otro al perrito. *(Cierra los ojos y hace girar los remedios como una ruleta. Pone el dedo y elige una botella.)* Por ejemplo hoy me tocan las azules, estas las tengo desde el 69, cuando el señor tuvo lumbalgia. (p. 10)

Es sabido que esta precarización iniciada en lo laboral, se traslada a la vida y a la dignidad humana y afecta más a las mujeres que a los varones.

Por último, otro signo de las idénticas es la sustituibilidad. También este concepto deriva de los medios de producción que se

enraizan en lo económico y sostiene buscar los costos menores, pensando a las personas como objetos de mercado y no como sujetos de un presunto territorio democrático. Nombrar a las mujeres como idénticas es una heterodesignación. María Antonia García de León (2010) desarrolla el concepto definiendo su alcance como la adjudicación de un grupo de individuos hacia otro conjunto determinado, de una serie de predicaciones que conforman un efecto de estereotipia. Tanto esta autora como Celia Amorós coinciden en que el poder es el eje vertebrador que permite a los designadores posicionarse como sujetos, como individuos que se reconocen entre pares. Mientras tanto, las mujeres en el imaginario patriarcal se pierden en un ser colectivo, son tratadas casi con exclusividad como objeto erótico y en función de esto, por ejemplo, se utiliza el binomio género/edad para contribuir a una alienación casi naturalizada.

La mujer convertida en una idéntica, está despojada de su subjetividad, cosificada e intercambiable, es una mercancía.

Visibilizar el problema, como lo hace esta obra de Paula Mayorga es saber, es usar el conocimiento como herramienta de empoderamiento individual y en consecuencia, de acción política. Desalentar las heterodesignaciones de la masculinidad de la mano de la violencia fáctica y simbólica es quitar el nunca, el ninguna vez para expandir el espacio al saber.

BIBLIOGRAFÍA

AMORÓS PUENTE, Celia (2008). *Mujeres e imaginarios de la globalización*. Rosario: Homo Sapiens.

CABANILLES, Antonia (1988). "Crítica literaria feminista", en *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, N° 6-7.

GARCÍA DE LEÓN, María Antonia (2010). "Contra la violencia patriarcal: El caso de 'Las Idénticas'", en <http://www.analitica.com/mujeranalitica/editorial/6827885.asp>.

VINAVER, Michel (1993). *Écritures dramatiques*. Arles: Actes Sud. Traducción al español, *Método de enfoque del texto teatral*.

**UNA NUNCA SABE
Y BIENAVENTURADAS LAS QUE CAMA ADENTRO ESTÁN**

Obra de Paula Mayorga (2007)

PERSONAJES

UNA

OTRA

UNA es una sirvienta de 60 años, está bastante trastornada y trabaja en una casa de gente adinerada. OTRA es su sombra, su alter ego, está presente todo el tiempo casi sin moverse, como una mascota en su cucha.

UNA: Tío Haroldo me dijo, “Vení nena, agarrá algunas ropitas y acompañame”.

Yo me pensé agarrar un saquito y las botitas, para el barro pero, “No”, -él dijo- “No, armáte un bolsito como para salir unos días”.

Estaba colorado, con el traje negro y yo con un crespón hermoso que me hizo Mamina. No me lo hizo para mí, se lo hizo para el velorio del abuelo, pero me lo dejó antes de morir y ahora con mi papá y mi mamá, que era lo mismo, porque estábamos con la familia, y una ya sabía que era de buen gusto usar crespón... *(Se tilda, pasa el tiempo, se hamaca con el lampazo.)*

... Era lindo el crespón, era grande, de puntilla y yo me lo ponía, un día en el pelo de la derecha, un día en el pelo de la izquierda, otro en el escote, aunque una no tenía mucho

frente. Quedaba bien. Otra en la muñeca, como de baile de quince. (*Se brota.*) ¡Y OTRA EN LA ARGOLLA Y LA PUTA QUE LO PARIÓ!!!!

(*Suaviza, con voz temblequeante.*) Con la manteca hay que tener mucho cuidado, señora, siempre pruébela antes, por si se ranció. Y sobre todo para hacer muselina o papas duquesas. Yo acá no cocino, no, la señora no me tiene confianza desde una vez que le manché la mayonesa de ave con remolacha.

Parecía que había degollado a la gallina arriba de las papas, ¡Ja! La mayonesa parecía como coagulitos. Y tiene razón, estaba un poco impresionada y la gente, los invitados estaban un poco impresionados, porque era una fuente muy grande, porque acá si tienen que derrochar derrochan y la verdad que tiene razón, que estaba impresionante. (*Lagrimosa.*) Con todo esto, me entra una basurita en el ojo. Una no sabe qué hacer cuando se acuerda de estos papelones, así que yo acá, no cocino. Algún huevo poché de vez en cuando y pelar las papas, o sacarle los hilos a las chauchitas. (*Aniñando, mimosa.*)

... besale la chauchita al tío Haroldo, nena, anda besá. (*La voz se le pierde en un susurro mimoso. Y luego, muy bajito canta "La mujer que no tiene marido, no merece llamarse mujer... etc."*.)

(*Reaccionando.*) Tío Haroldo era todo un hombre.

Mayor.

Era mayor, pero no tanto.

Lo que pasa es que cuando una es menor ve todo mayor. Mayor como mi padre, gran amigo de mi padre, eso sí, se reían de todo.... Y, cuando uno es joven se ríe, no sé de qué, pero se ríe.

Juntos en todo, y se reían.

Y a veces lloraban..., de tanta risa.

Mi mama miraba y sonreía porque antes las señoras no se permitían esas carcajadas como las que ahora ve una en la televisión, ¡Qué boca dios mío! Salvo esa señora, la que come. Ella es fina. Bueno ahí tiene, ve, es como si fuera mi tío Haroldo pero con vestido de señora. Por la finura, digo, gordito y percherón como esa señora fina que come en la mesa. *(Piensa.)* No tan grande, ahora tendría... *(Cuenta.)* qué sé yo, ya no sé ni en qué año estamos.

Igual eran tan amigos... Mi mamá, mi papá y tío Haroldo, eran tan amigos, que yo creía que íbamos a estar así para siempre, todos amigos, en el paraíso, así se llamaba el campo. El Paraíso. Porque estaba lleno de paraísos y de sauces, y de pinos. Qué aroma el pino. Es la fragancia que más me gusta tomarle prestado al Señor, No sé para qué la tiene, si no la usa nunca. Así que una cumple. *(Se brota.)*

¡UNA SIEMPRE CUMPLE, HIJA DEL ORTO NEGRO DE SATANÁS!
(Se queja.) ¡AY! *(Atemorizada.)* Si la virgencita de Itatí me escucha. *(Reza en voz baja.)*

Haroldo, Haroldo tomate un boldo... *(Ríe, y sigue riendo como hasta desaparecer.)*

(Reacciona.) Resulta que un día se me aparece Tío Haroldo y me dice...

SOMBRA: Preparate una ropita, nena.

UNA: (*Catagórica.*) ¡No!, ¡no!

No es de esa vez que estoy hablando. Me dice:

SOMBRA: (*Quejosa.*) ¡Nena...! ¡Nena...!

UNA: ¿Quién es? ¿Quién me habla?

SOMBRA: Soy yo, tu tío Haroldo.

UNA: Tío Haroldo, ¿Me volviste? ¡Yo sabía que no me ibas a abandonar!

Han pasado tantos años, tío querido...

SOMBRA. No nena, si no volví...

UNA: ¿Cómo que no?

¿Dónde estás que no te veo?

SOMBRA: Estoy en el purgatorio, nena...

UNA: Pero entonces, ¿Estás muerto, tío Haroldo?

SOMBRA: Y..., de vacaciones no me vine hasta acá.

UNA: Entonces, estás con mamita y con papito.

SOMBRA: No sé nena, esto es tan grande, hasta ahora no vi a nadie conocido.

UNA: Mamita y papito están en el cielo.

SOMBRA: De eso precisamente te quería hablar, nena.

UNA: ¿Por qué? ¿Qué pasa?

SOMBRA: Tenés que rezar por mí, a ver si me promueven.

UNA: ¿Nadie reza por vos?

SOMBRA: Parece que no, nena...

UNA: Yo voy a rezar, tío de mi alma.

SOMBRA: Gracias nena, ¿No estás enojada conmigo?

UNA: No, tío Haroldo, por qué iba a estar enojada con Ud....

SOMBRA: Gracias nena. Tenés que prenderle unas velas a la virgen del Carmen.

UNA: ¿La del Carmen? Tío, yo tengo la de Itatí...

SOMBRA: ¿Y qué más tenés?

UNA: El gauchito Gil.

SOMBRA: No, ese es de otro rubro y viene mal parido, con problemas de gremio... Igual rezále a la virgen que sea, que acá con tanta comunión no se dan cuenta pero ponéle una vela roja a la derecha y otra blanca a la izquierda y prendé primero la que pusiste última y última la que pusiste primero y las apagás con los dedos y después las prendés de vuelta y con las dos manos a la vez. Tres veces.

UNA: ¿Tres veces qué?

SOMBRA: Tres veces tenés que hacerlo y bien nena, que si no, no me sueltan.

Me dejaron salir por 15 minutos porque les aseguré que vos eras parienta mía, pero ya me tengo que volveeeeerrrrrr.

UNA: ¡Tío! ¡Tío!

Se había ido y yo no me acordaba de qué tenía que hacer y justo entonces entra la señora.

SOMBRA: *Una*, ¿Cuántas veces le dije que saque el canasto con la ropa sucia del cuarto del señor?

UNA: Ahora la iba a sacar.

SOMBRA: No se justifique.

UNA: No, si no me justifico lo que pasa que vino una visita.

SOMBRA: ¿Y por qué no me lo dijo antes?

UNA: Porque Ud. no estaba.

SOMBRA: ¿Y Ud. como sabe que yo no estaba?

UNA: Porque no la vi.

SOMBRA: Una, que Ud. no me vea, no quiere decir que yo no esté.

UNA: En eso tiene razón.

SOMBRA: Claro que tengo razón, y ahora ¿Dónde está?

UNA: ¿Quién?

SOMBRA: La visita.

UNA: Se fue.

SEÑORA: ¿Cómo que se fue?

UNA: (*Mientras la sombra sigue protestando.*) Y así, la señora siguió hablando y diciendo y retando y una se puso a pensar mientras ponía cara de segunda..., qué cosa no, el misterio..., una se cree que el tío Haroldo se fue y anda por ahí en Europa o en Singapur, y el pobre va y se muere y no la está pasando de fiesta. Y pobre tío Haroldo, que más quería que venir a verme. Y pensar que yo dudaba y esa perra, la que terminó de amargarme la vida desde que el tío me dejó para que me cuidara me decía:

SOMBRA: ¡El viejo ese te robó, se llevó todo y ahora te deja acá, para que yo te tenga que alimentar! Pero yo no soy una boluda y menos una sirvienta. Si querés comer, trabajá. Putita, como todas, se creen que porque andan por ahí mostrando lo que tienen, los hombres las van a mantener. ¡Pero no! ¡Pero no! No te pasa eso a vos, putita fina. Y ahí va tu títo, que no va a volver nunca más y se te llevo toda la platita, así que ¡andá a llorarle a magoya!

UNA: (*Reacciona.*) ¡¿Me escucha lo que le estoy diciendo?! Dijo la Señora.

Sí Señora, le dije yo, con respeto, después de todo ella es la que me paga y me da, con cama adentro.

SOMBRA: ¡Bueno!

UNA: Dijo, se dio media vuelta y salió..., que cosa el misterio... Al final con tanto lío, me olvidé de lo que tenía que hacer así que calculo que todavía andará por allí sin poder conseguir una promoción. (*Sigue el rap.*)

II

UNA: Cuando pienso en el tío Haroldo... (*Se tilda.*)

(*Mira por la ventana.*) Mirála a la viva de la esquina, como toma mate con Zafaroni..., Zafaroni también, es un vivo..., si me quieren entender lo que digo. Cualquiera se da cuenta de las intenciones del joven, y con una regalada como esa, diría el tío Haroldo que siempre guardaba las formas.

Mire cómo se le nota el bulto, chanco degenerado, y ella que no le quita los ojos de encima... Pero, digo yo, el marido ¿es ciego o se hace?

Pobre tesoro, se hace el ciego, porque si no tendría que salir con el cuchillo, al menos. Con el cuchillo y terminar con esta situación que es un bochorno para todos nosotros. (*Frota los lentes que le cuelgan de la cadenita, pero se los pone.*)

Por lo menos una tiene la suerte de ponerse el aumento y no ver más: Por lo que hay que ver, diría mi mamá y papito bufaba. El tío se reía. Y seguíamos caminando. Era el verano, de no sé qué año. Y estas mujeres se habían puesto a tomar el sol que era una desfachatez, tomaban el sol casi

desnudas. A Tío Haroldo se le caía un hilito de sudor por el costado de la frente. Qué cosa los hombres, con sus debilidades. Como cuando yo me sentaba... (*Algo la perturba.*)

¿Por qué será que me aprieta siempre el bretel del lado derecho?

(*Se saca.*) ¡¿Por qué siempre tiene que ser del lado derecho?!!!! ¡¡Porrrrrrr Quééééé! (*Se calma.*)

Antes eran con ballenitas, los corpiños. Los sorpiños... los porpiños... (*Se ríe.*) Antes eran con ballenitas.

Mamina era muy pechugona también, pero cuando yo se las vi, ya tenía las tetitas arrugadas..., como pasitas de uva, blancas como la leche, pero pasitas de uva. (*Silencio. Lloro, se calma.*)

Qué misterio la vejez... en la vejez la gente se achica..., parecen nenitos.

(*Los lentes se les caen. Mira de vuelta para afuera.*) Y dale con Zafaroni, lo único que falta es que se rían.

(*Se palmea en el muslo.*) ¡¿Ve?! ¡Ahí tiene! Pasó. Una lo dice y pasa. ¿Sabe las veces que me pasa que yo veo, pienso, adivino y pasa? ¡Todos los días!

El patrón me dice que me la paso mirando por la ventana. Está celoso.

De que no lo mire a él...

El patrón me dice.

OTRA: Otra vez pegada a la ventana. ¡Parece una mosca!

UNA: Es chistoso el patrón.

OTRA: ¡Parece una mosca!

UNA: Y dale! No insista! Cómo no voy a mirar por la ventana, si cada vez que pienso algo, en la ventana aparece, si es como lo único que a una le pasa, que mira por la ventana y pasa..., lo que una dice, lo que adivina..., la vida..., Y entonces...
Cómo es que una no va a mirar por la ventana...

Ahora viene el nene, y se le queda mirando, y el perro que se hace el tarado pero sabe, porque los animales se dan cuenta por el instinto, El nene se le cuelga del brazo a la madre, como diciendo, dale mamá, aflojá. Y el perro mira de reojo, mastica y mira, perro roñoso. (*Pega en el muslo.*)

Ahí está, le apareció el lápiz de *rouge*, ¡asqueroso!!!!

OTRA: ¡Asqueroso solo es Dios!

UNA: (*Se persigna rápidamente.*) ¡Padre todo omnipotente!

OTRA: ¡Creador del cielo y de la tierra!

UNA: Por mi culpa, por mi culpa, por mi grandísima culpa....

OTRA: Por sentarse en la falda.

UNA: ¡Yo no lo pedí y no sé de qué se trata!

OTRA: Pero ¡quema!

UNA: NO ¡Mentira! No quema!

OTRA: (*Después de pensarlo.*) Pero molesta...

UNA: A él le parecía tan importante...

OTRA: Que no le podía decir nada.

UNA: Y qué le iba a decir.

OTRA: (*Con lástima.*) Tío...

UNA: (*Casi sin voz.*) Bajemé...

OTRA: (*Con voz más baja aún.*) Bájeme, tío. (*Silencio.*) No lo haga.
(*Silencio.*)

UNA: (*Tararea, recomponiéndose.*)

“La mujer que no viste de rojo, no merece llamarse mujer...”.

OTRA: (*Mientras Una sigue tarareando.*)

La ventana se achica cada vez que miro por ella,
y yo me pregunto,
¿será que la ventana se achica
o que yo me achico?
¿o que nos achicamos las dos?
Y en todo caso,
¿qué es la ventana?

UNA: La ventana es como un ojo. Yo les voy a explicar:

Cuando yo era chica, tenía albúmina..., o algo así, en los ojos.

Me ponían lentes, decían, pobre angelito de dios se va a quedar ciega. Es diabética, decían. Resultado, yo andaba con dos culos de botella en el ojo.

OTRA: Izquierdo.

UNA: Y en el derecho también.

OTRA: Y me mandaban a la cocina.

UNA: Por qué.

OTRA: Vaya una a saber.

UNA: Por no pasar bochorno, oprobio, escarnio.

OTRA: Mamá se angustiaba.

UNA: Porque una volcaba la sopa, y papito protestaba.

OTRA: Entonces a la cocina.

UNA: Y me ponían a limpiar.

OTRA: Por tacto.

UNA: Ni una miguita se me pasaba.

OTRA: Aprendió el oficio.

UNA: Horas en la cocina.

OTRA: Horas.

UNA: Hasta que llegaba Tío Haroldo.

OTRA: Tomate un boldo.

UNA: Tomaba, un boldo o una tisana y me miraba con cariño y me decía mi reina y mi princesa y un día golpeó la mesa.

OTRA: (*Golpea.*)

UNA: Y dijo...

OTRA: ¡Basta!

UNA: ¡Esta niña no puede seguir así! Vamos a la radio.

OTRA: Y ahí partimos.

UNA: A la radio.

OTRA: Radio Excélsior.

UNA. A la radio. (*Suena música de radio.*)

OTRA: Donde trabajaba Carmelo de Rosa.

UNA: Mago, mesmerista e hipnotizador.

OTRA: Asistido por Candela del Barrio.

UNA: Hermosa muchacha que hacía las veces de edecán.

OTRA: Y ahí es el momento en que Una se transforma en la ficha principal de la jornada.

UNA: La niña se acerca compungida y temerosa. No sabiendo bien lo que le va a pasar.

OTRA: No sabiendo lo que los dos hombres han hablado, escucha.

UNA: Como Candela del Barrio, presenta el caso, al son de las maracas.

OTRA: (*Con maracas.*) Carmelo De Rosa, El Mago universal, para todos Uds., por esta cordial emisora de radio Excélsior, se complace en presentar ahora...

UNA: El caso de la semana.

OTRA: Esta pequeña niña, que habiendo quedado casi ciega por razón del morbo que la afecta, podrá ahora y gracias a los poderes mesméricos del mismo Carmelo de Rosa, volver a ver, como si nunca hubiese estado mejor. (*Se escucha un pianito ingenuo.*)

UNA: Me hizo acostar en una camilla, o en el aire, no me acuerdo, el tío Haroldo me tenía de la manito, el mago me miró. Los ojos eran... negros... y después yo veía. Y la gente aplaudía...

OTRA: Y lloraba.

UNA: Y gemía.

OTRA: De euforia.

UNA: De alegría, No podrían creer, no sé. Lo golpeaban en el pecho al Tío Haroldo. ¡Fraude! le decían, ¡Fraude! Pero yo estaba contenta porque ahora veía. Veía la cara colorada de tía Haroldo que discutía, y veía sus bigotes. Y pensaba.

OTRA: Ya no tengo que volver a la cocina.

UNA: Pero mamá y papá no habían venido. Les daba vergüenza.

(*Enfoca a la ventana.*) Ahora que ya está oscuro no viene..., claro, sabe que yo vigilo. (*Silencio.*)

Yo no sé si volví a ver bien ese día, pero ese día, por primera vez, vi el bigote de tío Haroldo. Y me llamó la atención, porque el bigote..., se movía.... y se movía... y se movía...

III

A mí la plancha no me gusta.

No me gusta hacer la plancha, no me gusta planchar y como dicen de los bailes, no me gustaría planchar, o sea, eso de ir a un baile y no bailar no me gustaría. Igual nunca fui a un baile.

Venían a casa a bailar. Mamita y papito hacían unos bailes...

Y Mamina bailaba, y yo bailaba en sus brazos...

Y tío Haroldo me miraba de lejos..., claro que era más joven. Nunca tenía éxito, el también planchaba..., princesa mía.... Claro que con la vista que yo tenía en esa época me viene todo confundido. Quién bailaba con quién. Ahora que me acuerdo, me parece que el tío bailaba con mamá. Y Mamina con papá, y yo miraba, desde la cocina. Refugiada, espantada, por la música, por los ruidos, por los brindis. La vida me hacía temblar.

(Huele el calzoncillo que plancha.) La ropa interior del señor viene con un olor tan raro..., olor a lavandina, pero como si fuera limón. *(Lo mide.)* qué grande, ¿no? Está un poquito gordo, yo le digo..., gordito. *(Ríe.)* No mentira, no le digo nada.

Él me dice, ¿Me lavó la ropa, ya? *(Ríe vergonzosa.)* ¡Qué precioso! Me lo dice a propósito, o no sé, una nunca sabe, lo conozco de hace tanto..., antes venía con lamparones, *(Susurra.)* la ropa interior. Estirada..., fregada..., como si la hubieran zamarreado. Y siempre amarilla y almidonada..., ahí...

Todos los días..., con lamparones. Una vez, me asomo al baño, porque me parece que había dejado la rejilla, y no escuché la ducha y ahí estaba el señor sin la cortina corrida... (*Se ventila con un trapo que tiene en la mano.*)

OTRA: (*Alarmada.*) ¡¿Qué pasa..., qué pasa..., qué pasa, qué pasa?!!!!!!

UNA: Nada pasa, que cerré la puerta con tanta fuerza que me quedé con el picaporte en la mano y del otro lado el Señor que puteaba.

No me habló por tres días.

OTRA: Por cuatro.

UNA: Por tres.

OTRA: Por cuatro.

UNA: Por cuatro y más.

OTRA: Y nunca volvió a mencionar.

UNA: Y Una mira la ropa interior y piensa.

OTRA: Se acuerda de lo que vio.

UNA: Yo miro por la ventana.

OTRA: Claro, por la ventana.

UNA: Si por la ventana y qué. (*Vuelve a mirar el slip.*) Antes, la ropa interior era más grande, se arrugaba y... era grande.

Tío Haroldo..., no está más..., nunca lo vi más, y después vengo a enterarme que estaba muerto, el muy cretino, unas ropitas me dijo, yo puse en la valija de todo menos bombachas.

OTRA: Por los nervios.

UNA: De distraída.

OTRA: Nena, el tío Haroldo se casa, se casa con vos por eso te dice...

UNA Prepará, nena, la valija.

OTRA: El tío te lleva con él.

UNA: Y mamita!

OTRA: Muerta en el accidente, con Papito.

UNA: ¡Yo no sabía!!!!

OTRA: Claro que no sabía, y el cretino de tío Haroldo no dijo nada...

UNA: Pobre estaba nervioso, se refregaba las manos, nena, dijo...

OTRA: Nena: Vení conmigo que te escondo...

UNA: Por el miedo

OTRA: El tío Haroldo

UNA: Me miraba fijo y se ponía colorado

OTRA: De vergüenza

UNA: Por la presión. Y me llevaba de la mano y la mano estaba mojada, y yo sentía que estaba agitado, y los sirvientes corrían. Pero nadie vio.

OTRA: Planchá la ropa, ¿querés?

UNA: (*Retoma la plancha.*) El tío me quería, y yo lo quería a él, Se reían todos juntos pero él se reía conmigo.

OTRA: (*Ríe a mandíbula batiente.*) ¿Así que entró en el baño y estaba mi marido?

UNA: (*Humillada.*) No, señora...

OTRA: Vamos a tener que poner llave en la puerta, ¿qué le pasa, se puso loca?

UNA: No...

OTRA: Mire que me pongo celosa.

UNA: ¡Acabala, querés!

OTRA: Dijo el Señor...

UNA: (*Romántica.*) Era como que estaba herido, pobrecito, era la yegua esa que lo estaba humillando, ¡como si lo que tenía entre las piernas fuese horrible!

OTRA: Tranquilo, tío.

UNA: No tenga vergüenza, que yo no digo nada.

OTRA: Nada...

UNA: ...no digo nada, no llore.

OTRA: No llore, Haroldo, tómese un boldo.

UNA: (*Brotada.*) Digo yo, No se cansa la gente de la plancha y la puta madre que lo parió, siempre planchando, siempre de plancha y por eso...

OTRA: ...hablan

UNA: Se meten y opinan. ¿Qué saben lo que está bien y lo que está mal?

OTRA: Eso es...

UNA: Se miran y se falsean, y se tocan pero no sienten nada y entonces cómo pueden decir...

OTRA: ...Cómo...

UNA: Pueden decir qué está bien o qué está mal, tío Haroldo no llore..., pero bájeme, que no lo oigan, que no lo miren, que no lo muestren más...., por el amor que me tiene... y ahora me llora otra vez este ojo medio podrido... (*Lloriquea.*)

OTRA: (*Susurra.*) Lavate, lavate y cantá...

IV

UNA: (*Mira detenidamente al público.*) Uds., ¿se van a quedar mucho más...? Porque yo tengo que ir al baño, y el baño es íntimo. Y voy rápido porque si una se queda mucho tiempo después vienen las hemorroides.

Eso es algo que aprendí de siempre.

Hay cosas que no se enseñan.

Por ejemplo, ¿quién le enseñó a estornudar?

¿Quién le enseñó a bostezar?

¿Quién le enseñó a respirar, y a eructar? Y si una se fija, va a ver que todo eso hace bien, en su medida, por supuesto, cuando corresponde. Porque, eso sí que no viene solo, y hay que aprenderlo, o sea “Lo que corresponde”.

OTRA: “Lo que corresponde”.

UNA: ¡Responda! Me dijo la perra cuando quedamos frente a frente.

OTRA: ¡Responda! Niña, ¡responda...!

UNA: Y así me quedaba frente a ella hora tras hora. Se me cansaban los huesos de tanto estar ahí, pero le hacía lagrimear la mirada, y al final a mí también...

OTRA: ...se me caían las lágrimas...

UNA: ...de este ojo enfermo.

OTRA: La perra....

UNA: Me dijo tío Haroldo, así la llaman, pero es buena y te va a cuidar...

OTRA: (*Gimiendo.*) ¿Cuándo vuelve tío...?

UNA: “No sé, nena”, me dijo el Tío Haroldo y se fue lagrimeando él también. Pero antes me trataba de consolar con unos chokolatines y yo le dije...

OTRA: Tío, que ya soy grande.

UNA: “Por eso nena, por eso es importante que te quedes acá que te van a enseñar a trabajar para que te puedas ganar la vida”.

OTRA: Porque mamita y papito se fueron al cielo.

UNA: (*Se brota.*) Y el hijo de puta se rajó con la plata!!

OTRA: (*Amenazante.*) ¡Nooooo!!!!

UNA: (*Reprime y con voz chiquita.*) Síiiiiii...., el muy traicionero, diciendo que me quería, que iba a volver..., me dejó con la perra. Tío, ¿si nos casamos...?

OTRA: (*Fastidiada.*) No, nena...

UNA: Lo nuestro es imposible.

OTRA: Lo nuestro es un amor...

UNA: Imposible...

OTRA: Mamita no está.

UNA: Papito está en el cielo.

OTRA: Y hay que trabajar.

Comienza musiquita desvencijada, tipo marcha de trabajo pero con algo de cabaret.

UNA: (*Comienza a fregar el piso.*) La perra: Amanda Cibollati, 120 kilos y un culo como tren, regenteaba una pensión.

La pensión tenía tres cuartos.

Los cuartos tenían tres chicas.

Y las chicas trabajaban.

OTRA: A ver, date vuelta. (*Una lo hace.*)

A vos por donde te miren sos una tabla, y tan chiquita que te matan en tres días.

UNA: No entiendo lo que me dice, señora. Y nos quedábamos mirándonos. Horas nos quedábamos. Como si ahora miro por la ventana, pero peor. Y al final, cuando la perra ya no podía respirar, venía la cachetada.

OTRA: Vos trabajar vas a trabajar, porque acá de arriba no te quedás, Yo no soy una boluda y menos una sirvienta. La sirvienta...

UNA: Vas a ser vos. (*Concluye la música.*)

Así que hice lo que corresponde y me callé. Me callé y me puse a limpiar, era mejor eso que lo otro. Y me puse a limpiar. Y como me quedaba tiempo, seguí limpiando afuera. Al final vaya mi agradecimiento para Amanda Cibollati, la dueña de la pensión “Las Violetas” amiga del tío Haroldo, la que me enseñó a limpiar, aunque yo ya sabía porque hay cosas que se saben de siempre. Lo que no se sabe, es qué va a pasar y cuándo la vida cambia de golpe y si cambia, porque a veces no cambia. Y una se pregunta si alguna vez va a terminar.

OTRA: Terminar ¿qué?

UNA: De estar en medio de esta indecencia, porque una tiene sus límites. Y la vida por delante, así que agarrando mi escoba y mis ropitas otra vez, salí a la calle definitivamente.

OTRA: Ud., ¿tiene experiencia?

UNA: (*Humillada.*) Me dijo la señora cuando me abrió la puerta y me vio, con cara de cordero degollado, pero con humos.

(*Aparte.*) La señora tiene un modo de decir las cosas que parece que se le caen las palabras de la boca...

OTRA: ¿Tiene recomendación?

UNA: (*Se pone bizca y se abaja incluso físicamente.*) No, señora no tengo.

OTRA: Yo sin recomendación, no tomo.

UNA: Sí señora.

OTRA: Entiéndame, no la estoy marginando.

UNA: No señora.

OTRA: Pero hoy en día una nunca sabe.

UNA: (*Se agranda, se expande.*) Y de pronto ¡vi la luz!!!! La señora dijo eso y yo supe que este era mi camino y que la serviría aunque me maltratara más que Amanda Cibollati, aunque me mintiera como el Tío Haroldo, ¡aunque me abandonara como papito o como mamita!!!!

La señora era más que Amanda, Más que el Tío, más que..., bueno no tanto, porque los padres son los padres, pero era, como un hada madrina...

OTRA: (*Agrandada.*) Una nunca sabe...

UNA: (*Embelesada.*) Todavía repitió otra vez, y yo caí de rodillas. (*Las dos se arrodillan como frente a una visión cósmica.*) Me había nombrado, ¡había revelado lo mejor de mi misma!!!!

OTRA: Y era la primera vez...

UNA: Señora, no sabe cuánto la comprendo, pero una necesita trabajar...

OTRA: (*Muy emocionada porque ahora está junto a Una y de rodillas, abrazada con ella.*) ¿Cama adentro?

UNA: Dijo la señora y fue una bendición.

UNA Y OTRA: (*Cantan.*) ¡¡¡Gloria a la Señora

¡Por la Cama Adentro!!!

¡Libertad... Libertad... Libertad!!!

UNA: Una vez más, agarré mi bolsito, mis ropitas y en el medio de la noche me fui de mi prisión.

Y entonces, de repente, ¡el milagro!!!!

Delante mío se me para un perro. Un cusquito de la calle, nada más y nada menos.

Estábamos ahí, duros como terrones de tierra, cuando de pronto, el perro me habla!

O sea, no me habla como la gente, pero me habla.

Y me dice:

OTRA: ¡¡Guau, guau, guau!! ¿Estás perdida? ¡¡Yo te llevo!!

UNA: Y así, sale disparado hasta la esquina, Yo con la boca abierta, no podía ni moverme. Se queda mirando otra vez. Cosa que me da tiempo a pensar: si yo pierdo esta oportunidad pierdo... qué sé yo... ¡pierdo todo!!! Entonces con mi tranquilo desparejo lo sigo al perro, y resulta que a la vuelta, a una cuadra nomás, estaba la casa.

OTRA: El nido.

UNA: ¡El hogar!!!!!!!!!!

La señora llegó de madrugada. Medio le dio lástima, pero me puso en mi lugar. Que si yo qué me creía, que si decía una hora y no llegaba, que así no íbamos a poder entendernos. No sé qué dijo,... yo estaba cansada... me hice pis. Poquito, porque no había tomado agua en todo el día. Entonces decidí que lo único importante era la mano blanca y fina de la Señora que me iba a dar de comer.

OTRA: Y que ponía un techo sobre mi cabeza mojada.

UNA: Entonces le dije, Señora, no comí nada en todo el día. Y se
calló.

OTRA: Y entramos.

UNA: Y desde entonces...

OTRA: Ni una palabra de más

UNA: Ni una palabra de menos

OTRA: Lo que es justo es justo

UNA: Y lo que no, no lo es.

OTRA: Qué cosa el misterio...

UNA: Con el asunto del baño, no se preocupen. Yo muchas veces me
vienen las ganas y después no voy. Una tiene tanto para
hacer, que el baño puede esperar.

V

Con los remedios.

UNA: (*Se limpia los ojos con un pañuelo.*) Qué cosa el misterio, el
tío Haroldo, decía..., cuando me vio curada de los ojos.
Porque aunque este está averiado, yo veo mejor que un
canario. No se me pierde detalle.

Y eso que hace años que no voy al médico... Una salud de
roble. Debe ser porque, si algo no dejé de hacer en la vida,
fue trabajar. Ya lo decía el doctor Menéndez, con acento
final. La salud es trabajo, o el trabajo es salud que viene a
ser igual porque es una metáfora.

Pero para eso tengo mis remedios. Se terminan, pero yo los
reemplazo, le saco alguno a la señora, otro al señor, otro al

perrito. (*Cierra los ojos y hace girar los remedios como una ruleta. Pone el dedo y elige una botella.*) Por ejemplo hoy me tocan las azules, estas las tengo desde el 69, cuando el señor tuvo lumbalgia. ¡Cómo puteaba, pobrecito! No se podía mover. A veces sueño que le friego la espalda...

OTRA: Fregame nena...

UNA: No, tío Haroldo...

OTRA: Tómese un boldo.

Las dos estallan en risa frenética.

UNA: Que si una no tiene sentido del humor... hay que encontrar el modo... (*Mira por la ventana.*) Y todos los días esa ventana me trae novedades, como esta mañana por ejemplo, que llega la ambulancia, para en lo de Zafaroni y se la llevan a la mujer. Por supuesto ¿quién estaba en primera línea, mirando el acontecimiento?

OTRA: La de la esquina.

UNA: Claro que sí: ahora tiene el campo libre...

OTRA: Veneno.

UNA: Venenísimo! ¿Qué decía yo? Y ahora me aparece de nuevo la idea. ¿Lo ve? Si yo soy una intuitiva.

OTRA: Tan intuitiva no hay por qué ser...

UNA: La verdad que no. (*Se detiene y escucha, Alguien la llama del lado contrario a la ventana.*) No, señora. No vino.

Y, no pudo pasar, se ve que cerraron la calle hasta que limpiaron todo. (*Al público.*) Debe haber sido con pelea... (*Escucha de nuevo.*) Sí señora. Ya voy. (*Al público.*) Al final tengo que hacer hasta lo que no me corresponde hacer.

Que toda mi vida fue un poco así. Y al final, es lo que tendrían que escribirme en la tumba...

OTRA: (*Canturrea.*) “La mujer que no siente en la vida, no merece morir de amor...”.

El tío Haroldo se murió de amor. Tengo voces que me lo dicen y así debe ser..., se murió soltero.

OTRA: Me destrozó el corazón...

UNA: Y se murió soltero... Y yo vengo a ser como la viuda...

Cuando era chica me llevaron al teatro a ver a la Pavlova y ella bailaba la muerte del cisne, vestida como un pajarito, de cisne, y estaba toda decorada con plumitas y era como si uno viera al pobre animalito infectado de vaya a saber qué, que se moría de a poco en el escenario.

Qué fea muerte.

Yo en cambio, me voy a dormir y ya está.

OTRA: Dejo de tomar los remedios...

UNA: Por una semana, eso es..., una semana sin remedios y listo.

Me duermo y me voy.

OTRA: ¿Por qué?

UNA: Porque estoy cansada.

Y un poquito aburrida también.

Pero no lo hago.

OTRA: ¿Por qué?

UNA: No sé, me parece que no termina... algo tengo que hacer que no termina. Pero no bien lo sepa, me duermo y me voy.

OTRA: Como el cisne.

UNA: Mejor que el cisne.

UNA: Como el cisne, toda de blanco, como una novia, como la Señora cuando se va a jugar al tenis. Como Amanda Cibollati que se ponía un camisón toda entalcada y bañadita y se tiraba en la cama a escuchar la radio. Como mamita cuando bajaba la escalera grande del salón de fiesta.

(Mira por la ventana.) Después de todo, la escalera sigue ahí, el tío Haroldo sigue ahí. Se apoya en la baranda. Me sonrío, se encoge de hombros. Papito lo palmea, se ríen, como se ríen...

A veces pienso que es hoy. Podría ser hoy. Y después me digo, tengo tanto que recordar, tantas cosas que pensar. Y está la limpieza, ¿quién le limpia a la señora si yo me quedo dormida? ¿Quién le plancha como yo la camisa al coqueto del Señor...?

¿Ven que no es tan fácil irse cuando una tiene responsabilidades...?

OTRA: Venite nena...

UNA: *(Se brota paulatinamente.)* Me dice el tío y mamita y papito y el Señor Carmelo de Rosa ¡y la señorita Candela del Barrio...!!! ¡Ah!!! ¡Cómo si fuera tan fácil!!!! ¡Una se quedo atrapada acá!!!

¡¡Y todo por ese perro de mierda!!

(Se acomoda en una silla o sillón como para dormir y cierra los ojos.) Con los remedios hay que tener cuidado porque si una se pasa de largo se enferma más...

OTRA: *(Con su vestido de niña, da un paso al frente y gira como una muñeca.)* ¿Por qué será que cada vez que vamos de compras todos me miran y dicen: qué engalanada la niña?

¿Por qué será que cuando limpio, escondo la mano y me pellizco mientras pienso, esto es un sueño y tarde o temprano despertaré?

Mientras continua girando y murmurando la luz se apaga y cuando vuelve en otra tonalidad, son los dos personajes los que giran al compás de la música del Cisne. Y así van saliendo, UNA ahora ya no tiene su guardapolvo sino un vestido de nena como el de OTRA aunque blanco.

FIN