

ACERCAMIENTOS A LO REAL

Textos y Escenarios

BEATRIZ CATANI

ACERCAMIENTOS A LO REAL

Textos y Escenarios

Edición y coordinación de Óscar Cornago

edicionesartedelsur



CCEBA Centro Cultural
de España
en Buenos Aires

Este libro cuenta con el patrocinio del Centro Cultural de España en Buenos Aires y del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Centro de Ciencias Humanas y Sociales. Proyecto Intramural Especial (2006) "Análisis comparado de los medios desde 1960: discursos críticos y modos de representación de lo real".



© 2007, Ediciones Artes del Sur
Avenida Córdoba 836 (1054) Buenos Aires- Argentina
Telefax: 00 54 11 4394 4554 / 481559726

© Foto de portada: Agnes, de Jan Saudek (1973)
Diseño gráfico: Raúl E. Fascie
Cuidado de la edición: María Eugenia Krauss

ISBN: 13: 978-987-22804-6-8
Hecho e impreso en la Argentina
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Prohibida toda representación o reproducción total o parcial hecha por cualquier tipo de procedimiento sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*.

Obertura

LA DESDICHA

Beatriz Catani y Luis Cano

Me meo. Abran. Me estoy meando. Abran.

Viajé la noche. Ya clarea. Vengo, de lejos, perdiendo, pariendo. Allá, la tierra, toda la tierra, se movía. Espasmos. Abultada. Un dolor de abertura. Un bulto por abrirse. Algo escondía. Yo misma estaba en un pozo...

Un caballo viene hacia mí. El hombre que lo cabalga me alza. Me forcejea el vientre, nos latiga los ojos a la vez, al caballo y a mí. Mientras retuerce las patas del animal contra mi entraña. Y el hijo no...

Volveré, claro, me dijo, pero no solo.
Volveré muchos.
Y vinieron otros.

Vengo de pampa. Desierto. Pampa. Pampa. Un ombú. Caballos. Vacas. Pampa. Portón de un baño. Vacas. La tripería. La pampa. Desierto. Pampa. Agua. Casa. Pampa. Portón de un baño. Acá estoy.

Acá-catre-caliente-tironeo
De cueros flejes: los alfilerazos.
Inca-la-perra.
Hijos no. Nonato única. Ése fue mi juramento.
Nunca un berrido. Sin alumbramiento.

Abran. Vejiga llena tengo. Tan. Lengua de al lado. Tan sometiendo. Me mojo. No sé qué es esto. Agua cacosa. La bosta aguada. No puerta, portón abran. Un bolo acá. Un tapón tengo. Abran, abran. Les pido no.

Volveré, claro, me dijo, pero no solo.
Volveré muchos.
Y vinieron otros.



Hablaban con la lengua de su carne. Herida, derretida al sol, me hacían largas confesiones, dejándome marcas. Éstas, ¿las ven?, ¿las ven? Bandas de chicos me mearon. Me mearon, me mearon y después vino la historia. De los caranchos vino. Los pájaros me volaban, por las heridas, y yo... Sin reteniendo. Después lo mismo. El vestido alto, el vestido bajo. A veces desgarrado. Los alfilerazos. Señal de alguna (flecha) fecha, alguna temporada. El temblor, el abultamiento. Acá.

Ah. Tironeo de cueros-flejes: los alfilerazos. Inca la perra. Hijos no. Abran. Me estoy llenando de agua cacosa. Inca la perra. Boca podada. Capada de tripa ciega. Acá, catre-caliente. Caca cosa. Abran... Ábranme acá. Tironeo de cueros-flejes: los alfilerazos. Inca la perra. Hijos no. Nonato única. Mírenme la entrepierna. Soy de acá. Fíjense mi señal: No tengo pelos. Inca-la perra.

Si fueran mis hijas no las daría.

Quién sabe. Nunca sentí la leche. El hijo desdentado. La aurora, la aureola en su boquita. Vine de lejos. Nunca un nacido. Nada más que abultada. Se paran sobre mi vientre. Confunden gordura. Me escarban, me hincan. Pero no viene. EL NACIDO ES UN DOLOR QUE YO NO QUIERO. ¿Para qué mirar, así, este cielo, esta tierra-bonanza de varones, eh?

Inca miseria india inodora. Yo la crinada me meo en la entrepierna. Me escarbo la entrada. Yo la escotada a la pampa abrazada. Yo la recoleta la loba loca. Yo mamá oca. ¡No! Me meo. No. No. No me meo. No vierto. Estoy acá paleada. Quiero espulgarme. Hijo hiriente. Taponar tierra. Tengo vida zanjada. Estampidas del vuelo. Lengüeteantes milicos caballos vienen a hacendarme. Ganado de vaca pujando. Desnudada vuelta y arada. Acantilada pampa me acuna. Tumba la rama ramera. Soy. Sin simiente. De milicias montada. En mi tumba cunita no nacen no.

FRAGMENTOS DE UNA CONVERSACIÓN*

[...] BEATRIZ CATANI: Antes de trabajar en teatro estudié Historia en la Universidad de La Plata, en los años setenta, una época de una violencia manifiesta y, a su vez, de un proyecto con el que gran parte de la juventud estábamos comprometidos, pensando que podíamos contribuir a una transformación de la sociedad. Había una sólida creencia en esa idea, también producto de la prepotencia de nuestra edad.

Nos habíamos conmovido con la vida del Che Guevara, con su propuesta de un “hombre nuevo”, admirábamos la Revolución cubana y desde este lugar de idealización terminamos adhiriendo al Peronismo, considerando que era el movimiento que expresaba la conciencia y la lucha de la clase trabajadora argentina. Y así muchos terminamos comprometidos en las Juventudes Peronistas.

Ya conocemos las derivaciones de esta historia, y la forma en que ese proyecto fue vencido hasta la aniquilación... me sentí muy conmovida, golpeada por todo esto, y me llevé un largo tiempo en el que no hacía nada, no podía trabajar, ni estudiar, nada... son años en blanco. Era como sobrevivir...

Me sentía vacilante. Muy joven tuve que enfrentar la muerte de compañeros... Era sentir que uno no comprendía la realidad, que había sido despojado de su creencia, de su discurso... además fueron largos años donde en realidad uno no sabía si le podía seguir pasando algo. El peligro real pasó bastante tiempo después.

Recién a partir de los años ochenta, empezó a organizarse otra cosa, y yo también en lo personal: volví a la Facultad, empecé a estudiar un posgrado... Y si bien, entre los años ochenta y los noventa, estuve más focalizada en la Facultad, empecé a hacer algunos talleres de teatro en La Plata.

[...]

En 1989, con el grupo Teatro del Bosque, tuvimos la posibilidad de presentarnos en el Festival Internacional de Córdoba en una muestra paralela, con una obra en la que actuaba. Y esa presentación fue un punto decisivo. Esas funciones, en el marco del festival, con mucho público, en una sala alternativa y con la gente tan cerca, fueron una experiencia física increíble para mí. Sentí claramente que quería hacer teatro y ninguna otra cosa. Era la posibilidad de recuperar una sensación de plenitud después de mucho tiempo... Era algo que me hacía volver a sentirme feliz.

* La primera parte de esta entrevista tuvo lugar en el Teatro La Hermandad del Princesa de La Plata, el 12 de setiembre de 2006; de ella se han seleccionado algunos fragmentos, que fueron posteriormente completados por ella por escrito, y la segunda parte fue contestada vía e-mail en enero de 2007.

Venía con un gran vacío, una fisura, un tiempo de duelos, de apenas seguir (de esa sensación como de “suspensión” de la vida) y de repente sentía una situación muy vital, nuevamente una gran conexión con los demás. Cuando militaba, cuando creía en ese proyecto común, sentía una felicidad más allá del compromiso intelectual, una felicidad física en esas movilizaciones, de ese cuerpo entero que va hacia algún lugar, de esa comunicación con el otro que no es el contacto personal, que es algo... un poco inexplicable, como una sensación de algo que te envuelve y te excede. Y sentirse así con otros es una sensación de mucha plenitud. Y a través del teatro volví a sentir un poco de eso –me parece–, de esa comunicación física, de contactar con otros. Y sentí esa comunicación política del teatro como la recuperación de una vieja alegría.

Así que si bien seguí un poco ligada a la Historia, dando clases ahora en la Facultad de Periodismo, empecé a estudiar más decididamente teatro en Buenos Aires. Era un momento de expansión del teatro independiente en Buenos Aires. El centro de ese fenómeno de tendencia dionisiaca era, precisamente, con grupos nuevos y gran convocatoria, el Parakultural.

[...]

Esto que te cuento –por eso también me detengo a contar lo personal– es una historia muy repetida en mucha gente de mi generación, y también en gente que no vivió la militancia, sino que vivió su adolescencia durante la dictadura militar. Entre los años ochenta y los noventa la gente se volcó mucho al teatro, a ámbitos no tanto culturales, o no solamente, sino performativos, donde había mucho contacto, donde había alegría, cuerpos participando y reuniéndose. Era común emborracharse y ver teatro; juntar el teatro con el bar.

[...]

En el estudio de Bartís conocí a Federico León y a Alfredo Martín, con los que formamos un grupo [Grupo de Teatro Doméstico]. Nuestra primera obra fue *Del chiflete que se filtra*. Para mí fue una experiencia muy enriquecedora, de búsqueda, por donde pasaban nuestras preguntas sobre el teatro en ese momento. Actuábamos, dirigíamos y escribíamos, pero básicamente el núcleo del trabajo partía de nuestra lógica de la actuación, de los cuerpos en movimiento. Desde el proceso de ensayos se trataba de ir viendo la constitución de la obra.

Más tarde las funciones me pusieron en contacto con otra realidad inherente al teatro, la de sostener la obra. Eso siempre me ha causado problemas. Creo que fue una de las razones importantes por las que no seguí actuando. Me costaba sostener las funciones en el tiempo. No me pasa lo mismo dirigiendo, puedo estar mucho tiempo haciendo una obra, la cambio, vuelvo a escribir, van apareciendo siempre otras cosas... De hecho creo que la obra con público cambia, mi percepción de la obra cambia, y se notan cuestiones nuevas. Actuar, en cambio, es para mí forma de ser una exigencia muy grande que casi me enferma. Creo que el actor es un ser increíble, exponer el cuerpo supone un grado de sacrificio importante. No se da en todas las actuaciones, pero cuando uno trata de estar presente, de tener estado, de llegar a todas... es un desgaste muy grande. Y trabajando de jueves a domingo, el resto de los días no podía hacer otra cosa, y se me volvía pesado.

[...]

Después vino *El líquido táctil*. Daniel Veronese vio *Del chiflete...* y nos llamó con la idea de hacer algo juntos. Partimos de ese deseo de hacer algo juntos, y no mucho más que eso. Luego empezaron a venir las ideas, las improvisaciones y Daniel escribía. Nos encontramos durante un año. En los ensayos aparecían cosas imprevistas, increíbles; trabajamos con mucha libertad. Es sabido que los ensayos son la parte más extraordinaria del proceso, donde pasan más cosas, y la obra difícilmente reproduce ese valor vital del ensayo, esos momentos de deslumbramiento por el encuentro simplemente de lo “no existente” hasta entonces. Esos “accidentes” según la manera en que los refiere Francis Bacon...

Durante el proceso de *El líquido...* empecé a escribir teatro. De hecho, he escrito siempre, pero narrativa. Supongo que el proceso mismo me impulsó. Escribí unos textos pensando en la experiencia mía de los años setenta. Me daban ganas de trabajar sobre ese tiempo, esa época de mi vida.

Claro que la idea no era hablar directamente sobre los sucesos del setenta, poner el contenido sobre la forma. Esto había sucedido con Teatro Abierto y todas las reivindicaciones de esa etapa. Y ése era el primer problema: tratar estos temas se veía en ese momento como algo que no condecía con una búsqueda teatral más innovadora. A mí eso mucho no me preocupaba, y creo que estaba en la cabeza de todos; también Federico empezó a hacer obras en las que se podía vislumbrar o existía alguna referencia política, aunque no fuera directa. Creo que a él y a otros directores los ponía mal que encontrarán en su obra elementos políticos, que lo ubicaran dentro de ese teatro. A mí no me ponía mal, por supuesto siempre buscando la creación de una forma teatral, pero no me preocupaba, al contrario, me hacía cargo de esa búsqueda... algo que creo que otros directores trataban de negar. Fue una época; esto después se corrió. En esa época yo sentí claramente la necesidad de hablar sobre lo propio.

[...]

Empecé a escribir un texto con tres mujeres. Por casualidad me llamó una actriz amiga, Victoria González Albertalli, pensando la posibilidad de que la dirigiera a ella y a un grupo de amigas. Casi sin darme cuenta estaba escribiendo y dirigiendo... Así que azarosamente eso se organizó con relativa sencillez. Después casi nos sorprendió el reconocimiento de ese trabajo (*Cuerpos A banderados*). Tuvimos premios de la Fundación Antorchas, de la Municipalidad de La Plata, de la provincia de Buenos Aires, fuimos al Festival del Rojas, al Centro Cultural Recoleta... Un día me llama la programadora del Wiener Festwochen, Hortensia Völckers, porque le habían hablado de este trabajo, y quería verlo. Vino a ver una función a La Plata con un equipo de gente del Festival, y nos invitó al Festival de Viena.

Después lo vio Matthias Lilienthal y nos invitó a Theater del Welt. Y estuvimos en el Festival de Buenos Aires y en Brasil. El periodismo (recuerdo ahora por ejemplo a Ana Durán desde *Funámbulos*, o a Alejandro Cruz...), lo mismo que algunas personas muy reconocidas que lo vieron, como Gabriela Massuh, Frie Leysen, Graciela Casabé, Rubén Szuchmacher, Marie-Hélène Falcon, Ber-

nardo Carey, Vivi Tellas, Almuth Fricke... bueno y otros que seguramente ahora no recuerde... aportaron mucho para que el trabajo fuera más conocido. Y siempre he valorado mucho ese apoyo.

[...]

También como texto fue premiado, traducido y publicado en distintos países. Pueden haber colaborado con esa recepción los diversos lugares para entrar al trabajo, las historias que convergían, el riesgo escénico, la intensidad de las actuaciones, el valor de la presencia de los cuerpos, el tipo de textualidad... pienso que también la preocupación por la “teatralidad” y la “realidad”... De hecho trabajaba con unas ratitas encerradas en una pecera que una de las actrices manipulaba... Una pregunta que me hacía en ese momento era cuánto tiempo podía cortar la historia de ficción, con elementos de absoluta realidad, sin que se cortaran los diversos hilos de la historia. Como la aparición de las ratas o la escena donde dos de las actrices se ponían a hacer pis. Todo esto generaba una cuestión de realidad. Cuando la actriz llora, para mí llora la actriz, no el personaje, pero la manera de recibir eso puede ser dudosa. Había una búsqueda de la realidad, que aparecía interrumpiendo la ficción. La gente veía una actriz haciendo pis, y al mismo tiempo la obra.

Fue mucho reconocimiento en función de un trabajo que era muy representativo de lo que quería hacer. Era un trabajo muy personal, donde creo que aparecieron muchas cosas, además de parte de mi historia... seguramente está lo impregnado en la etapa de formación. Fueron años muy intensos, estar en el Sportivo... Bartís, que tiene un pensamiento profundo y muy teatral, y una enorme energía... la gente que estaba allí, como Rafael Spregelburd, Federico León, Alfredo Martín, Andrea Garrote, Gabriela Itzcovich, Alejandro Catalán, y otros que en este momento seguramente no recuerdo, y que después impusieron como directores propuestas estéticas propias.

[...]

Y después de *Cuerpos A banderados*, la segunda obra que escribí y dirigí fue *Ojos de ciervo rumanos*. Cuando presenté *Cuerpos...* en Viena, Verónica Kaup Hasler, programadora del TheaterFormen de Hannover, conmovida con el trabajo y con deseos de colaborar con mi producción, me propuso una coproducción con su Festival, que se sumó a una coproducción que ya tenía con el Teatro San Martín.

Fue un gesto que siempre agradecí, porque podría haberme invitado con lo ya conocido. Era ya 2001. En *Ojos...* se plantea la historia de una hija con su padre, la historia de una familia que se había ido reduciendo. De ser propietarios de una plantación de naranjas, vivían ahora con plantas de naranja en un departamento y las plantas a su vez se estaban secando, enfermado de una plaga que se llama “tristeza de los cítricos” (enfermedad que existe en realidad entre ese tipo de plantas). A su vez, el padre cuidaba a la hija con un tratamiento botánico, como si fuera una planta. Empezaron a generarse cosas en mi realidad en paralelo a lo que pasaba en la obra, y esta realidad empezó a influir en la obra. De hecho se dieron lecturas de la obra muy en relación a la situación política de la crisis de 2001. El texto tiene mucho trabajo sobre el lenguaje, tal

vez más poesía que *Cuerpos...* Me interesaba mucho el trabajo sobre el lenguaje y cómo hacer que este lenguaje poético y casi fantástico, mítico, se cruzara con un trabajo escénico con elementos de realidad.

[...]

Pensé en el mito del doble nacimiento de Dionisos; la idea del padre que es madre. Nacer de padre, eso me resultaba muy atractivo, me parecía que había una historia mía que yo quería contar con eso; y luego apareció la plantación, el campo de naranjas, y la madre rumana, una famosa cantante rumana, de la que no quedan demasiadas huellas desde su accidente, más que la invocación de sus ojos, uno marrón y otro “virado” al verde. Y otro personaje que también nace de un parto al borde de un camino... eran elementos de la mitología, cuestiones personales, políticas, poesía rumana, música rumana... todo muy mezclado... y después trabajado en distintas capas.

También desde lo escénico había elementos fuertes de realidad en *Ojos...*, sobre todo alrededor del cuerpo de Dacia, la hija, que era trabajado como una planta y, como las plantas, se enfermaba, y para subsanarla una de las soluciones era el injerto. Se hace un injerto en el cuerpo de la hija, con una naranja debajo de la bombacha. Y era una naranja debajo de la bombacha; no sería lo mismo sin el frío de la naranja sentido en la piel. Esa sensación del actor es lo que creo que sentía también el espectador, la vivencia de una cosa real, de una situación real en un cuerpo que también lo estaba percibiendo y mostrando que lo percibía. Las plantas eran reales, naranjos de bastante altura, como pequeños arbolitos, y eran más o menos como veinte... muchos. Y un gran árbol seco.

[...]

Paralelamente seguimos trabajando con el Grupo de Teatro Doméstico. Primero en un texto propio (*Del chiflete...*), después con un autor “presente” (*El líquido...*), y ahora queríamos trabajar un texto donde el autor representara la mayor distancia posible, la mayor “diferenciación”. Empezamos a leer Dostoievsky, porque nos atraía, y porque expresaba varios niveles de distancia: un autor no presente; es ruso, es decir, lo conocíamos por traducciones y no es teatral. Estuvimos dos años, leíamos muchísimo, nos juntábamos a compartir lo que cada uno había leído, y no llegábamos a encontrar la forma de hacer teatral esto. Sabíamos que los textos de Dostoievsky tienen un enorme sustento teatral, pero la idea nunca fue poner a funcionar esa materialidad, esa proto-teatralidad que está en sus textos.

Finalmente pusimos en escena lo que nos pasaba, lectores paralizados en la lectura... éramos, o nos habíamos convertido por esos años, en fanáticos lectores de Dostoievsky. Y en el ámbito reducido del domicilio de Jorge Sánchez, hicimos *Perspectiva Siberia*, un living compartido con el público donde la lectura se convirtió en el lenguaje de la obra. La lectura era palabra directa de Dostoievsky, pero también contaminaba la ficción, e iba condicionando y determinando la existencia de esa familia. La lectura les hacía pensar que ellas, las palabras, eran sus vidas. Eran lo que leían.

Durante este proceso estuvimos en el grupo Alfredo Martín, Federico León, Jorge Sánchez, Federico Penellas y yo. Finalmente Penellas y Federico León

dejaron el proyecto. Sentí mucho esa decisión de Federico, me gustaba trabajar juntos. Y valoro la singularidad de sus obras.

[...]

Más tarde vendrá *Todo crinado*, junto a Luis Cano, un trabajo que me gustó mucho y del que todavía me dan ganas de retomar esas líneas de lo gauchesco, lo gaucho en ese sentido de Lamborghini, de la violencia de los cuerpos. Anular los cuerpos, trabajarlos como una forma del decir, violentarlos hasta casi la desaparición. Esas reflexiones sobre el género gaucho están todavía inacabadas, y tienen mucho que ver con lo constitutivo nuestro.

[...]

Luego empezó a circular la idea de los Biodramas... En ese momento no quería hacer más ficción. Era el año 2000 y muchos comenzábamos a cuestionarnos de distintas maneras la idea de representación teatral. Coincidió después con la crisis de representación política. Así que cuando Vivi Tellas me llamó para trabajar en ese ciclo, pensé que era la situación oportuna para experimentar en los grados de representación y presentación. Hicimos entonces con Mariano Pesotti, *Los 8 de julio*.

[...]

Dentro de esta línea, y como producto de un taller de experimentación interdisciplinaria dirigido por Rubén Szuchmacher, hice *Félix. María. De 2 a 4*; trabajo que se presentó también en el Festival Internacional del Mercosur (Córdoba). Una pareja pasea por distintos lugares de un barrio de la ciudad. Parte de una esquina cualquiera, va en taxi a un bar, de allí a una peña folklórica, a una plaza, a un hotel para parejas, a un hospital público y finaliza en un cine. (Donde se proyecta la película de Agnès Varda, *Cleo de 5 a 7*, película que se desarrolla también en un tiempo real.) El final de la película es también el final de la obra. Y durante todo ese recorrido son siempre seguidos por un público que escucha por medio de un sistema de audio de frecuencia modulada. Hay una ficción claramente construida que interviene (interactúa) directamente en la escena "real".

Era curioso ver cómo la realidad o el registro sensible de esa realidad, mejor dicho, se alteraba; cómo se percibía lo real de manera diferente al mirarlo con la atención y la singularidad con que uno ve la "ficción". Por lo que el público iba encontrando su propio sentido al trabajo, perdido entre lo real, lo ficcional y lo accidental. Era un trabajo muy divertido. Y dentro de esta línea, también con Mariano, hicimos *Los Muertos*.

Además podría inscribir en esta línea el taller "Edificios", que se hizo en Casa de América, a partir de una invitación de Pablo Caruana al Festival Invertebrados. Trabajamos sobre un edificio del Barrio de Lavapiés en Madrid. Barrio multicultural, de un colorido y mezcla muy particular, con inmigrantes de Bangladesh, marroquíes, hindúes, africanos y, claro, muchos madrileños también, muy integrados... gente muy abierta, que nos ha permitido conocer su vida íntima. En el edificio vivía María Valls, que también trabajaba con Pablo en el Festival y fue una gran colaboradora en este proyecto. Investigamos en cierta forma el eje de los sueños de sus habitantes. Aunque esto no fuera lo que se dijera expresamente, sino lo que se trasuntara del trabajo.

La muestra se iniciaba con una video instalación con escenas de películas de ficción, escenas de un documental de Chantal Akerman, nuestro propio material del barrio de Lavapiés, e imágenes del rostro ante espejos de todos los participantes de la experiencia. Después estaba el espacio de la representación. En cada espacio habitacional había un procedimiento escénico para hablar de lo que habíamos percibido en las casas de familia visitadas, de nuestras impregnaciones reales. A veces con los talleristas, a veces con la participación de los mismos habitantes. Y finalmente, ese plano macro sobre todo el edificio se fue reduciendo a lo más subjetivo y personal (los rostros de los talleristas) con textos que llamamos "autorretratos literarios". Así, en una sala contigua, despojada y amplia, a varios metros de distancia del público, se leían estos textos.

[...]

Este juego entre la realidad y la escenificación, sobre la representación como acontecimiento real, es una manera de poder reflexionar sobre el teatro. Creo que es la que yo (y muchos, claro está) he encontrado para poder seguir haciendo teatro en la actualidad. En la actualidad, donde otros lenguajes como el cine o las artes visuales, ponen de manifiesto la ingenuidad del teatro en su aspecto de reproductor mimético de realidad. O donde a consecuencia de fenómenos político-ideológicos de estos tiempos, la apariencia, la simulación y la representación son propios de toda la sociedad. Por eso creo que repensar la representación, y la relación de la obra con la realidad, genera un lugar de exploración que nos permite continuar trabajando con formas teatrales hoy.

[...]

También dirigí una ópera barroca italiana de Cavalli-Busenello, *Gli Amori d'Apollo e di Dafne (Metamorfosis de los sueños y las pasiones)*. La situación por la que me encontré haciéndolo fue una invitación de Frie Leysen para el Kunsten Festival des Arts. Después de invitar *Ojos...* a su festival, percibió en el trabajo una poética barroca que la llevó a incluirme en su proyecto para trabajar óperas del siglo XVII con directores contemporáneos. Estoy muy agradecida por la forma como se ha interesado en mi producción.

Hablar de la ópera y su artificio absolutamente expuesto, con músicos en escena, con intérpretes que cantan, también casi por la vía opuesta es alejarse de la idea de representación mimética que a veces usa el teatro y esa ingenuidad de la que hablábamos. Es todavía sorprendente para mí cómo pueden comunicarse emociones a públicos tan diferentes, de culturas y lenguas tan diversas. El caso de ciudades belgas y holandesas, donde el texto de la ópera fue traducido desde su italiano de origen al holandés, al flamenco y al francés (algunos idiomas particularmente de raíz muy disimil), lo mismo que los textos de los actores argentinos (cinco hombres y una mujer... todos de más de setenta años).

[...]

Con este trabajo elegimos una transmisión directa de los "affettis", en sintonía con lo que propone la música y con la búsqueda estética de la época en que fue creada, 1630, en pleno barroco. Precisamente una de las cosas que me conmovieron de este material es su temporalidad. Una obra de 1630, sobre la que

estábamos trabajando en 2006 y que habla sobre la inmortalidad... nuestro texto del programa cerraba precisamente citando una frase de Borges al respecto que decía algo así como: “tal vez la escritura sea la eternidad”. Y en esos cuerpos viejos (de los actores) contando sus desamores (porque de eso en definitiva trataba la obra) estaban las huellas del tiempo, de sus pasiones, de sus sueños... eran cuerpos metamorfoseados por el tiempo. Tal vez esa transmisión directa haga más fácilmente comunicable la poesía del desconsuelo y la fragilidad humana a públicos tan disimiles, que acompañaron con interés y demostraciones activas estas representaciones.

[...]

Las formas de actuación que busco varían según los materiales. Me gusta trabajar a partir de la propia de ese actor, no como una forma que componga, sino la suya propia, sí con un gran desempeño en estados, con cambios, con verdad en la apropiación de los textos. Pero también he hecho una experiencia con un taller de actuación experimentando en la búsqueda de una expresión intensa y contenida. Y a veces hasta hieráticas de los intérpretes. Un lenguaje de actuación en relación a “forma” (construcción artificial), “tiempo” (extendida y sostenida en el tiempo) y “verdad”. Desligándome de la idea de una actuación “natural” o “invisible”. El trabajo fue centrándose en encontrar la energía interna necesaria y la resonancia para que esta actuación se sostenga. Escribí algunos textos después de investigar con ellos y el resultado de ese proceso es una obra, *Llanos de desgracia*, que me ha dado la posibilidad de unir la docencia con la producción, y que tiene además una energía de grupo muy particular.

[...]

Este último trabajo que estoy haciendo (*Finales*) es muy largo, pretendo que tenga alrededor de cuatro horas (y hasta me gustaría más), por ahora, tiene ya claramente tres y es casi todo el tiempo una situación de excitación emocional importante, algo agotador para sostenerlo. Hay un marco de ficción, pero no se cuenta una historia. Son tres mujeres y un varón en un lugar de tránsito de un teatro, donde pasa gente; en una larga noche de insomnio en la que se presencia la agonía de una cucaracha. Es decir, la temporalidad la da el tiempo que tarda en morir una cucaracha, desde que la aplastan hasta que definitivamente muere.

Mi idea es que la duración tenga que ver con una noche, y el lugar lo interrumpen personas que pasan, que no tienen que ver con esa ficción. Estar como interrumpida, y que la temporalidad empiece a tener algo real, porque no es lo mismo actuar una obra de una hora u hora y media, que estar con un actor seis horas; hay algo de lo que le va pasando, que ya es más lo que le pasa que lo que actúa.

La propuesta escénica es muy despojada de todo artificio teatral; quiero que se sienta realmente el paso del tiempo. Un trabajo crudo, sólo actores durante casi toda una noche.

* * *

ÓSCAR CORNAGO: *¿Por qué hacer teatro en lugar de cine? ¿Qué crees que es lo específico del teatro frente a otras artes, aparentemente más actuales? Leyendo Patos hembras pensaba en una especie de cortometraje, sucesión de imágenes con un tono surreal... al estilo de algunos trabajos de David Lynch. ¿Cuál es el sentido de seguir haciendo teatro hoy día, con todas las posibilidades creativas que ofrecen las cámaras y la capacidad de sugerir que tienen las imágenes, y su increíble efecto de realidad?*

BEATRIZ CATANI: Hacer cine es algo pendiente, algo que me gusta pensar que en algún momento intentaré. Simplemente creo que la forma de producción teatral es más accesible y más conocida para mí.

Por otro lado sí pienso qué me gusta del teatro (que además es lo específico) es que la gente esté allí. Que sea tan antieconómico, tan inútil, tan desproporcionado el esfuerzo con lo obtenido. Por eso me interesa también aumentar esa relación “negativa”, radicalizar ese no beneficio, que (como decía Barthes en relación a la imagen amorosa) se convierta casi en un puro gasto, en una economía de la pérdida por nada o casi. Por eso mi idea (en la que estoy trabajando) de hacer una obra de seis horas para unos treinta espectadores, por ejemplo.

Por otro lado hablaste de *Patos hembras* y de un corto de Lynch. Yo también veo ese texto muy bien pasado a imágenes filmicas, con algo de fantástico, y de ensueño incluso, pero todo en un plano real; en todo caso sin que se sepa a qué plano de la realidad corresponden. Y me gustaría mucho hacerlo. Y cuando pienso en teatro, veo ese texto imposible. ¿Por qué? Porque imágenes y lenguaje se expulsan. El lenguaje dice lo que podrían decir las imágenes.

Yo estoy eligiendo hacer un teatro físico, sí. Pero no a expensas de los cuerpos. Aunque, para mí, los cuerpos en el teatro son casi el único elemento del que no prescindiría. En todo caso están apareciendo contradicciones. Y seguiré viendo por allí. En gran parte, adhiero a las premisas artaudianas... Me conmueve Artaud pidiendo que seamos “hombres condenados al suplicio, que hacen señas sobre sus hogueras...” (la frase es: “Si hay algo infernal en nuestros tiempos es esa complacencia artística con que nos detenemos en las formas, en vez de ser como hombres condenados al suplicio del fuego, que hacen señas sobre sus hogueras”).

Pero en *Patos*... quiero trabajar con la voz humana. Quiero volver al cuerpo como el sostén de la voz y sentir la materia en el decir. Materializar el lenguaje. Darle una imagen sonora, como el cine podría darle una visual.

Y ahora pienso en una frase de Heiner Müller que no recuerdo exactamente, pero sí la imagen del teatro como el lugar donde unos transeúntes pasan... una imagen cercana a un espacio casi de muerte... o al menos a una temporalidad del acabamiento... Badiou también habla del teatro como de una eternidad incompleta... hay una resonancia potente entre estos aspectos del teatro y la condición humana.

Ó.C.: *Me llama la atención la relación entre las palabras, los textos, más o menos poéticos, y la realidad física de tus escenarios. En tus trabajos se han*

ido desarrollando ambos lados: lo físico de la actuación, por un lado, y el desarrollo textual, por otro, aunque en cada obra se establezcan diferentes relaciones entre estos dos polos. Quizá los casos de mayor tensión ocurren en las obras de ficción, cuando estos textos adquieren una calidad poética propia. ¿Cómo te planteas esa relación entre la creación literaria y el trabajo concreto de la actuación y lo real de la escena?

B.C.: Analizados desde una perspectiva semiológica, la literatura es un sistema de signos simbólicos, las palabras y el teatro un sistema de signos icónicos, es decir, son los mismos signos de la realidad. Por lo que claramente son dos lenguajes diferentes. (Pasolini lo define claramente en su *Manifiesto del Teatro de la Palabra*.) Esto puede servir para análisis posteriores. Incluso es una explicación de la dificultad de analizar dónde reside la teatralidad. (O qué es teatral y qué no, porque la misma realidad muchas veces se manifiesta ante nuestros ojos como teatral.)

Pero en un plano estético, es decir, cuando me pongo a trabajar, ambos lugares se rozan, y se mezclan. La imagen poética aparece y la desarrollo desde la escritura, y a veces me entusiasmo con el valor literario, con las palabras. Pero solamente dejo en escena los textos si los cuerpos resisten esa poesía. Si no, los trabajo y los transformo hasta que no me suenen literarios.

Ó.C.: *Viendo tus obras más performativas, como Los 8 de julio o Los muertos, uno pensaría que el espacio para la palabra poética (ficcional) en el teatro llega a ser tan problemático que mejor excluirlo para hacerlo todo "real", o al menos dar esa impresión de realidad. ¿Cómo se conjuga el mundo poético de un drama con la realidad concreta de lo escénico? ¿No es incompatible lo más físico y real del cuerpo del actor y lo más abstracto, la ensoñación, la imagen poética? Me refiero a que una imagen poética tiene un lado tremendamente abstracto, intangible, como un punto de fuga, pero al mismo tiempo habría que darle una concreción real, material, que la haga creíble desde la escena, no sé... pienso que esta tensión (contradicción) no se daría por ejemplo en pintura, en poesía o en cine, donde el componente material es más un efecto, pero no una realidad en sí misma... Es decir, leyendo alguna de tus obras, donde se proponen imágenes poéticas tan potentes, o incluso se trata de variaciones sobre unas cuantas imágenes centrales, me funciona bien, pero qué ocurre al pasar esto a escena, ¿seguirían funcionando si se les aplicase una puesta en escena más tradicional, por ejemplo?*

B.C.: Tiene cada una un nivel de comunicación diferente. Para el modo que yo imagino cuando escribo y leo ese material, la puesta lo defiende bien.

Si otro hace otra lectura la puesta tal vez no le signifique lo mismo. A pesar de que trato de trabajar la puesta con márgenes de ambigüedad y hasta hermetismo, que dejan espacios de sentidos abiertos, pienso que la lectura del texto tal vez sea más propicia para permitir las manifestaciones del universo propio del que lo lee. Tal vez allí sí podamos volver a la diferencia entre el valor simbólico de las palabras y lo icónico de los cuerpos.

Me gustaría que en los textos hubiera menos indicaciones escénicas. (Tal vez como *Patos*...). Me pasa que a veces la escritura queda a expensas de la puesta. O sea, que escribo para mi trabajo de dirección y para mis actores. Escribo todo lo que quiero, y necesito que ellos entiendan, de acuerdo a mi forma de mirar ese texto, lo necesario para esa interpretación. Para eso manipulo la escritura demasiado. Tal vez con el tiempo me tome el trabajo de volver a su literalidad los textos que he representado. Seguramente a un tiempo del proceso de trabajo escénico con *Patos*..., el texto varíe, hasta ser casi irreconocible. Con tiempo me gustaría hacer un trabajo de análisis entre primeras y últimas versiones.

Por otro lado, una imagen poética para poder ser expresada y transmitida necesita precisamente de eso que hablás, bajarla a una forma concreta. Son las formas concretas y materiales las que posibilitan visualizar un territorio poético.

Es difícil delimitar esa diferencia. Aunque sutilmente creo que primero existe ese mundo de referencia poética en el lenguaje, en un alto grado de abstracción e indefinición, y después van apareciendo situaciones concretas. Y muchas veces esas situaciones concretas terminan de aparecer cuando trabajo con los actores. Ellos me dan una materialidad total, que es casi imposible imaginar escribiendo.

Ó.C.: *Este proceso del paso a la escena nos llevaría a tu modo específico de trabajar el teatro. ¿Qué es lo que buscas cuando construyes una obra? (Me refiero de cara al trabajo con el actor.) ¿Cuál es tu relación creativa con los actores? ¿Desde dónde te diriges a ellos?*

B.C.: Trabajo con ellos. Desde sus personas. Desde su propia estructura. Pero no desde lo que están acostumbrados a actuar.

Cuando pasan los textos, al principio lo que hago es llevar todo a terrenos de mayor intensidad, de mayor trabajo con las energías. De ahondar, de crear relaciones más profundas con el texto. (Y no sólo de sentido.) Que los actores confíen y profundicen. Cuando un actor no confía, no termina de creer esos textos, los dice rápidos y/o bajos. Como si no quisiera o no pudiera "habitarlos".

Tampoco por supuesto desde un lugar impostado y ajeno, donde fácilmente podrían ser gritados. Es un trabajo lento de apropiación.

Pero por otro lado yo voy viendo en esos cuerpos y esas expresiones rasgos que desconocía de esa persona, atributos que estaban a medio mostrarse, algo ocultos. Y los trabajo, los llevo a primer lugar.

Muchas veces directamente les pido características que no parecen estar en ellos, que no son las que usan a diario. Y las explotamos, las construimos, las buscamos, hasta que afloran.

A veces este trabajo tiene sus límites. No todos los cuerpos pueden dar todo. Pero tampoco dar solamente lo que siempre muestran. Hay más. Y me gusta indagar en esos secretos. No quiero que los actores trabajen lo que actúan con comodidad, yo quiero que hagan una construcción muy artificial sostenida con una enorme verdad. No real, y sin embargo verdadera. No real porque nunca

podría serlo y entonces me gusta que eso se note, y verdadera porque lo que sucede entre ellos en ese momento sólo puede ser cierto. El cruce de energías y emociones sucede, no hay allí ninguna simulación.

La actuación no es decir textos. Ni siquiera decirlos bien. Sino que esos textos ocurran, que haya un acontecimiento teatral. Y dejar que las cosas sucedan.

Ó.C.: *Si consideramos tus trabajos desde el comienzo, desde Del chiflete... y el Grupo de Teatro Doméstico, se puede ver que tu posición hacia la creación teatral ha ido cambiando, si bien me parece que sin perder el interés por lo real escénico. ¿Cómo has vivido a lo largo de esta andadura tu relación con la palabra y los textos? Daría la impresión de que han ido pasando de ser un material de apoyo para las improvisaciones hasta tener una condición poética más explícita, aunque esto se ha ido alternando con estos otros trabajos más performativos. ¿Cómo se conjuga esa doble dirección?*

B.C.: Tal vez sea cierto y mis obras desde la escritura se hayan ido complejizando o al menos requiriendo distintos modelos de escenificación. También adhiero a que no hay, como vos lo decís, una sola línea.

Tengo (y tuve más) problemas para aceptar la “representación” en el teatro. Para aceptar esas construcciones de personajes distintos a los actores, por más que la actuación borre casi hasta la desaparición sus bordes, como resulta en mis propuestas y en muchas otras de teatro en la actualidad. Por más que uno tome la idea de “representación” en el sentido que le da Peter Brook, la de “hacedora de presente” (no imitación ni descripción de un pasado). Me interesa eso. Parece atenuarse la exigente convención teatral en términos de credulidad. (Crear que esas personas que están allí [actores] son otros distintos de los que son, en otro tiempo y otro espacio.)

En realidad desde esta preocupación por la realidad y por lo poético, desde este nudo, se abrieron en mi trabajo varias líneas. Una que se orienta con mayor facilidad a la realidad, a la “presentación”, a un teatro relacionado con una experiencia que se exhibe, con un proceso, con una muestra de la realidad; y que desde cierto punto me resultan un descanso realizar (*Félix. María. De 2 a 4; Los 8 de julio y Los Muertos*, con Mariano).

Y hay una segunda línea más ficcional porque me gusta ese realismo fantástico, esa creación de ese mundo donde una mujer puede ser una planta, y un hombre vivir rodando por los caminos sobre un combinado (mueble con un tocadiscos en su interior).

Tiene tanto riesgo poético, es tan difícil no caer en alguna trampa. Me es mucho más agotador ese proceso. Requiere una carga de coraje y tal vez de desconocimiento o inocencia muy grande.

Por otro lado, en este momento tuve la necesidad de volver a trabajar con un territorio poético (de alguna manera en la línea de “trabajo de la ficción”), pero no quise hacerlo a partir de una historia. Si no, hubiese pensado en poner en escena *Borrascas*.

Escribí, sin embargo, *Finales* o *Insomnio* (no sé todavía cuál será su título). Mi idea, mi deseo, es llegar por momentos a textos de una gran resonancia poé-

tica, pero planteados desde cuatro personas que están allí, en la sala de paso de un teatro. Ellos, los mismos que se ven, sin constricción de personajes, sino su propia estructura personal con distintos valores de energía y puestos en una situación de una noche de insomnio. Sin historia, sin construcción de personajes, escondiendo la ficción, o buscando recursos nuevos para mí.

Desafiar, poner en riesgo ideas de representación. Poner en evidencia lo artificial, los mecanismos de invención. Ellos crean las historias al público. Y allí se generan relatos o situaciones poéticas.

Busqué una forma diferente de representación de la que ya tenía con *Cuerpos...* o con *Ojos...* o con *Todo crinado*. Una forma nueva para mí.

Hoy, después de esta prueba, y de haberme peleado mucho con la representación, volvería sin tantos problemas a contar historias. Tal vez el año próximo lo intente.

Ó.C.: *Desde mi punto de vista esta evolución se puede seguir fácilmente a lo largo de esa especie de Trilogía formada por Cuerpos A banderados, Ojos de ciervo rumanos y Borrascas, donde cada vez el material textual se hace más visible hasta llegar a Patos hembras, ya fuera de la Trilogía. ¿Cómo llegas a la escritura de esta obra? ¿Está pensada para una puesta en escena? A mí me resultó muy atractivo el enorme hermetismo de la obra, pero quizá sea esto mismo lo que más parece oponerse a su posible representación, quizá por este prejuicio de que en teatro las cosas tienen que entenderse mejor que en otras artes, ¿capaz que le concedemos menos capacidad de complejidad/de poesía al teatro...? Quizá por esto cuando se lee Patos... se piense antes en pura poesía (literaria), en su puesta en imágenes o en la descripción de un cuadro surrealista antes que en un material para la construcción escénica. No sé. ¿Qué piensas?*

B.C.: Pienso como vos. Me es casi imposible [ponerlo en escena]. Y voy a intentarlo. Desde lo poco que sé. Desde la oscuridad.

Uno de los problemas es que el teatro requiere lo concreto y el tiempo presente.

En *Ojos...*, por ejemplo, obra que también refiere al pasado, había un suceder presente, un acontecimiento teatral presente aunque estuviese ocupado por un pasado mayor. Aunque el presente fuera una acción sólo para dar lugar a un relato del pasado. Y aun siendo violenta esa imagen del presente, el hecho referido del pasado era siempre más desproporcionado, más cruel, más inhumano. Casi una pesadilla que aparecía obsesa, pero para eso había un presente que lo albergaba. Ésa es la forma que encontré con *Ojos...*

Ahora con *Patos...* no lo sé. Veremos qué procedimientos empiezan a desarrollarse.

El tiempo es el pasado. Es una obra de relatos, apenas una familia come y duerme una siesta en el presente, y todo es decir y recuerdos. Es lenguaje, es relato. En cine podríamos usar *flash back*. ¿En teatro? Tal vez, habría que ver qué procedimiento. Veo dos direcciones posibles en este momento: O el *flash back*, es decir, un uso del *flash back* en teatro, y el trabajo con el tiempo; o la

búsqueda del decir, buscar formas que cambien el decir, la materialidad del lenguaje. Tal vez esos personajes que están alrededor de una mesa sólo diciendo, pasasen a otro tiempo. Tal vez también una mezcla entre éstos.

Por ahora son diez hombres sentados a una mesa. Estoy pensando en poner algunos dobles niños.

Ó.C.: *Este lado oscuro que a menudo tienen tus obras nos habla a veces de cosas monstruosas, de pasados medio secretos, de oscuridades de la memoria, de la historia..., de accidentes perversos, de catástrofes... supongo que también de un yo subjetivo, profundo, inalcanzable de algún modo... Me pregunto cómo se combina esta oscuridad de lo poético (del yo, de lo más íntimo) con la necesidad que impone el teatro de expresarse a través del otro, de algo que debe ser exteriorizado, nacido para la exhibición, como el actor, y de un mundo físico que está necesariamente fuera del creador, o más fuera al menos de lo que puede estar la literatura para el poeta o incluso la imagen para el cineasta. Resulta paradójico pensar el actor como lo más propio del teatro, pero también su lado más problemático, el otro del propio director, sin el cual no hay obra.*

B.C.: Es cierto. Y tiene varias lecturas. Desde la dependencia extrema que una obra y el director tiene con los actores. Hasta también la posibilidad de hacerlo porque está objetivado.

La creación es eso. Son esos actores trabajando. Es ese mecanismo que vuelve y vuelve a mostrarse una vez hecho. Y si ya está hecho, ¿para qué? No lo sé. No veo por qué el teatro tiene que repetir, por qué ese circuito infinito de funciones.

Y la única manera de poder atravesarlo es dejando zonas de improvisación o seguir trabajando con escenas. Que siempre el mecanismo ponga a andar algo nuevo. ¿Si no, por qué encenderlo?

Además de esta situación de la repetición, la relación con los actores como los otros, como el soporte, tiene muchos puntos para analizar. Es una relación compleja. Poder trabajar sobre cuerpos, con emoción, con energía, tiene muchas ventajas más que un soporte inerte. En principio confronta, se resiste, y a veces también potencia la creación.

Las desventajas quedaron más en el campo de lo anecdótico, aparentemente trivial o al menos superfluo a la creación: acordar horarios, empeñar energía en sostener el equilibrio del grupo que a veces se vuelve una tarea de peso. Sobre todo cuando el modo de producción es independiente y no hay una estructura que contenga los procesos y éstos, a su vez, si son de investigación, son largos.

Requiere esto en verdad de otras habilidades que no tienen que ver con la creación poética pero que la condicionan.

También hay para mí una gran diferencia entre el tiempo de ensayo y las representaciones de la obra después del estreno.

El ensayo es el periodo más vital, y el trabajo es a veces de una enorme tensión, ansiedad, miedos y felicidad. El problema para un director (aunque a mí

me pasaba más aún como actriz) es si las funciones se estratifican demasiado. No puedo sentir más que pavor ante la repetición de lo mismo. No me da alegría eso.

Hay una pérdida. Eso es así. Pero lo importante para mí es que, ya que no va a quedar fijado, como un cuadro o aun como un film, que no tienda tampoco a esa fijación.

En lo personal el apropiamiento por los actores de los textos ha sido siempre una buena experiencia. Claro es que siempre voy a ver las funciones y seguimos trabajando y cambiando cosas.

Como no creo en la idea de personajes, no es que ellos a lo Pirandello se independicen y hagan la obra como la sientan. La actuación es mucho más difícil que eso. Ellos están allí como funciones de una dramaturgia, y más aún como personas que actúan, ellos en sus cuerpos hacen visible no sólo lo escrito, sino lo que esa noche les suceda, a ellos y entre ellos.

Ó.C.: *Una de las fuentes de estas "oscuridades" en tus obras es el pasado, la experiencia pasada, ya sea personal o histórica. Hay a menudo una relación conflictiva con el tiempo, la necesidad de recordar, de reconstruir un pasado, esa necesidad genera un conflicto; nuevamente se trataría de traer algo intangible, como el pasado, al presente material de la escena. ¿Cómo te planteas este choque entre pasado y presente (escénico), entre memoria (siempre algo difusa) y escenificación?*

B.C.: Ahora (en *Finales*) me planteo una actriz que se promete vivir en futuro, hablar en futuro.

En realidad en esta obra nueva no quería contar historias ni que tengan nada en común entre sí. Lo hice forzando lo que, como vos decís, vi como características de mi trabajo. Fue difícil, incluso creo que hago un poco de trampas, y algo aparece. Aunque no es el motor, ni lo que predomina.

En lo personal creo que tengo varios presentes. Es decir que he vivido distintos presentes. Como distintos *yo*s. Pero esos presentes muchas veces estuvieron ocupados por el pasado. Creo que *Ojos...* es la obra que más claramente lo evidencia. Y no se vislumbra el futuro, porque sólo podría ser peor.

Creo que era una manera de verme y de vernos en ese momento de 2001. Ya no pasa lo mismo, tal vez me sienta, nos sienta como en un letargo, como una especie de sonambulismo, no estamos del todo despiertos, la vida transcurre y los signos vitales son difusos, se los ve como entre nubes, y los tiempos se confunden. Ya no hay un pasado omnipotente que acecha, ni un presente definido y un futuro atroz. Hay un tiempo confuso, que se estira hacia algún punto del mañana sin muchas certezas. Esto también coincide con mi manera de entender el plano político hoy.

Hay posibilidades de revisar el pasado, y eso lo hace menos aterrador, pero todo no deja de ser confuso como en un insomnio, un tiempo de transición, de cierta molestia y poca realidad a veces.

Ó.C.: *Hay un aspecto que me ha llamado siempre la atención en tu obra, y que quizá esté relacionado con lo anterior, con esa necesidad de conjugar lo poético con lo físico de la actuación; me refiero al tratamiento de las palabras, a ese juego constante con las palabras, sus sonoridades, sus modos de composición. ¿Diríamos que hay una atención central hacia el cuerpo, no sólo del actor (en la escena), sino de la propia palabra? ¿Por qué esa atención hacia las palabras en su lado más físico? ¿Se trata solamente de un juego o crees que hay algo más?*

B.C.: Las palabras son todo hasta que paso a la escena. Para mí son claramente dos procesos. Mas allá de que después la escena tendrá su hegemonía para organizar los textos, mientras no tengo los cuerpos de los actores, la realidad es la palabra. El lenguaje.

Además leo los textos y les imagino un decir, y tiene que gustarme entonces lo que dice y cómo suena. Es decir, imagino un cuerpo a esa palabra. Pero también en un inicio hay un encantamiento con las palabras en sí, las palabras como una cosa física, cargadas de vitalidad.

Ó.C.: *Bueno, la última cosa de la que te quería hablar es la cuestión del cuerpo, no ya de las palabras, sino de las personas, a menudo de mujeres, cuerpos que buscan hijos, cuerpos muertos, cuerpos con marcas... Supongo que en todo esto se puede buscar una lectura política, pero imagino que es mucho más que eso. Sobre todo a lo largo de la Trilogía, pero también en Todo crinado hay un imaginario muy presente del cuerpo, cuerpos maltratados, objetos de un abuso constante, cuerpos sin voz, ruidos sin cuerpo...*

B.C.: No sé si es muy consciente. Creo que es una atracción poética y física. Las emociones de distintos signos se transforman en síntoma en mí. Leí que Lispector decía que era asintomática, yo diría lo inverso. Todo lo paso por el cuerpo. Y también la escritura.

Tal vez sea la necesidad de bajar las imágenes poéticas, de buscar cómo representarlas en teatro, que me haya llevado a imaginar las marcas, los reflejos en los cuerpos. No me deja del todo conforme la respuesta. Intuyo que hay más, pero no lo sé.

TRAYECTORIA TEATRAL

Teatro del bosque (textos de Oliverio Girondo, Ugo Betti, Roberto Fontanarrosa, 1988-1989-1990).

Descorchados por el destino (textos de Jean Genet, Tennessee Williams, Arthur Rimbaud, 1991).

A la bartola (fragmentos teatrales) (Sportivo Teatral, Casa Amarilla, Parakultural, 1993).

Lo suficientemente blanco (sobre texto de Thomas Bernhard, Sportivo Teatral, Parakultural, 1994).

Del chiflete que se filtra

Grupo de Teatro Doméstico (Beatriz Catani, Federico León, Alfredo Martín).

Iluminación: Federico Zypce.

Escenografía y vestuario: Grupo de Teatro Doméstico.

Estreno: Callejón de los Deseos, Buenos Aires, 1995.

Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires.

Complejo La Plaza, Buenos Aires.

Sala Municipal de la Ciudad de La Plata, Pje. Dardo Rocha.

Subsidio Fondo Nacional de las Artes 1995-1996.

El líquido táctil

Dramaturgia y dirección: Daniel Veronese.

Actuación: Grupo de Teatro Doméstico (Beatriz Catani, Federico León, Alfredo Martín).

Escenografía: Pepe Uría.

Música y sonido: Carmen Baleiro.

Vestuario: Sandra Tolosa.

Estreno: Teatro Nacional Cervantes, 1997.

I Festival Internacional de Buenos Aires, 1997.

Sala Babilonia, 1997-1998.

Festival Porto Alegre Em Cena, 1998.

Cuerpos A banderados

Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani.

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

Iluminación: Alfredo Núñez.

Escenografía: Cuerpos A banderados.

Asistencias: Patricia Ríos, Tania Coletti, Diana Amiama, Magdalena Arau.

Estreno: Sala El Escudo, La Plata, 1998.
 Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires, octubre, 1999.
 Centro Cultural Recoleta, Sala Contemporánea, Buenos Aires, Mayo-Junio-Julio, 2000.
 Teatro Hermandad del Princesa, La Plata, 2000-2001.
 Subsidio a la creación artística de la Fundación Antorchas 1998.
 Primer Premio de la Comedia de la Municipalidad de La Plata 1999.
 Primer Premio Festival Regional de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires 1999.
 Primer Premio Festival Provincial Comedia Provincia Buenos Aires 1999.
 Representante de la provincia de Buenos Aires en la "Fiesta Nacional de Teatro", Córdoba, 1999.
 Terna Premio Argentores Teatro 1999.
 Segundo Premio Nacional de Dramaturgia, Iniciación. Cultura de la Nación 1997.
 Festival Wiener Festwochen, Viena, 2001.
 Porto Alegre Em Cena, 2001.
 Festival Internacional de Buenos Aires, 2001.
 Festival Theater der Welt, Colonia, Bonn, Duisburg, Dusseldorf, 2002.

Todo crinado

Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani, Luis Cano.
 Actuación: Victoria González Albertalli, Santiago Traversa, Norberto Laino, Ricardo Merkin, Ricardo Baquero Padre.
 Coro Centro Cultural Ricardo Rojas (Beatriz Segal, Dora Zappacosta, Juana Etchebest, Martha Maldierca, Nelly Di Lorenzo).
 Escenografía: Norberto Laino y Todo Crinado.
 Banda Sonora: Luis Cano.
 Luces: Gonzalo Córdova.
 Asistencia: Julieta Potenze, Eduardo Magiollo, Blas Arrese Igor.
 Estreno: Museo Criollo de los Corrales, Buenos Aires, noviembre-diciembre, 2000.
 V Proyecto Museo (Centro Cultural Ricardo Rojas).

La desdicha

Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani, Luis Cano.
 Actuación: Victoria González Albertalli.
 Coro Centro Cultural Ricardo Rojas (Beatriz Segal, Dora Zappacosta, Juana Etchebest, Martha Maldierca, Nelly Di Lorenzo).
 Escenografía: Norberto Laino y Todo Crinado.
 Banda Sonora: Luis Cano.
 Luces: Gonzalo Córdova.
 Estreno: Centro Cultural Ricardo Rojas, Septiembre, 2001.
 V Proyecto Museo.
 III Festival Internacional de Buenos Aires, 2001.

Las presidentas

Dirección y actuación: Beatriz Catani.
 Texto: Werner Schawb.
 Traducción: Miguel Saenz.
 Adaptación: Beatriz Catani.
 Actuación: Carolina Panceira, Nora Oneto, Beatriz Catani.
 Escenografía: Andra Schwartzman.
 Asistencia: Jazmín García Sathicq, Magdalena Arau.
 Estreno: Ciclo 4x4, Instituto Goethe, Buenos Aires, agosto, 2001.

Perspectiva Siberia

Dramaturgia y dirección: Grupo de Teatro Doméstico (Beatriz Catani, Alfredo Martín, Jorge Sánchez). Sobre textos de Fiodor Dostoievsky.
 Actuación: Jorge Sánchez, Alfredo Martín, Susana Pampín, Hernán Bongiorno (en reemplazo de Jorge Sánchez).
 Escenografía: Grupo de Teatro Doméstico, Ariel Vaccaro.
 Iluminación: Grupo de Teatro Doméstico, Matías Sendón.
 Sonido: Tian Brass, Grupo de Teatro Doméstico.
 Asistencia de dirección: Bea Odoriz.
 Dirección de actores: Beatriz Catani.
 Estreno: Falsa Escuadra, octubre, 2001.
 Coproducción del Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires.

Ojos de ciervo rumanos

Dramaturgia: Beatriz Catani.
 Actuación: Ricardo González, Paula Ituriza, Blas Arrese Igor.
 Actuación: Ricardo González, Ximena Banús, Ariel Farace.
 Escenografía: Beatriz Catani, Andrea Schwartzman.
 Iluminación: Gonzalo Córdova.
 Música: Carmen Balliero.
 Asistencia de dirección: Jazmín García Sathicq.
 Dirección: Beatriz Catani.
 Estreno: Teatro del Pueblo, Buenos Aires, diciembre, 2001.
 Coproducción del Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires y Theaterformen, Hannover, Alemania, 2002.
 Mención en Concurso de Obras de Teatro del Instituto Nacional del Teatro 1999.
 Kunsten Festival des Arts, Bélgica, 2003.
 Teatro Lido, Ciclo de Lecturas de Obras Contemporáneas de América Latina.
 ESPAÇO MEZCLA, Ciudad de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2003.
 Festival de Théâtre des Amériques, Montreal, 2003.
 Culturgest, Lisboa, marzo, 2004.
 Ciclo Hispano-argentino de lecturas dramatizadas. AAT- Argentores. Casa de América. Madrid, 2006.

Los 8 de julio (Experiencia sobre registros de paso del tiempo)

Dramaturgia: Beatriz Catani, Mariano Pensotti.
 Actuación: Alfredo Martín, Alicia Francini, Silvio Francini, María Rosa Pfeiffer.
 Escenografía: Monica Van Asperen.
 Iluminación: Gonzalo Córdova.
 Edición de video: Ezequiel Sarudiansky.
 Asistencia artística y de dirección: Paula Travnik.
 Dirección: Beatriz Catani, Mariano Pensotti.
 Estreno: Teatro Sarmiento, Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires, octubre, 2002.
 Ciclo Biodrama.

Félix. María. De 2 a 4

Dirección y dramaturgia: Beatriz Catani.
 Actuación: Cecilia Coleff, Iván Esquerré.
 Actuación: Cecilia Coleff, Blas Arrese Igo.
 Investigación sonora: Daniel Gismondi.
 Coordinación de Producción: Ariel Dávila.
 Asistencia general: Matías Vértiz.
 Trabajo realizado en el marco del Taller de Experimentación escénica Fundación Antorchas (Rubén Szchumacher, Jorge Macchi, Edgardo Rudnitzky), 2001-2003.
 Estreno: Festival del Mercosur, Córdoba, 2003.

Los muertos (Ensayo sobre representaciones de muerte en Argentina)

Dramaturgia: Beatriz Catani, Mariano Pensotti.
 Actuación: Nikolaus Kirstein, Alfredo Martín, Matías Vértiz.
 Escenografía: Mariana Tirantte.
 Iluminación: Matias Sendón.
 Sonido: Federico Marrale.
 Dirección: Beatriz Catani, Mariano Pensotti.
 Estreno: Hebbel Theatre, Berlín, octubre, 2004.
 Estreno en Buenos Aires: Camarín de Las Musas, 2006-2007.
 Mención Dirección Premios Teatro del Mundo (UBA) 2006.
 Seleccionada Fiesta CABA. INT 2006.

Gli Amori d'Apolo e di Dafne. (Metamorfosis de los sueños y las pasiones)

Ópera Música: Francisco Cavalli - Texto: Francisco Busenello
 Dirección escénica: Beatriz Catani.
 Dirección Musical: Gabriel Garrido.
 Cantante: Patricia Douce.
 Iluminación: Alejandro Leroux.
 Escenografía: Mariana Tirantte.
 Producción: Rita Cosentino, Matías Vértiz, Luciana Milone.
 Dramaturgista: Mariano Pensotti.

Músicos: Ensemble Elyma.

Cantantes: Adriana Mastrángelo, Graciela Oddone, Esteban Manzano, Marisú Pavón, Pablo Pollitzer, Ana Santorelli, Antonio Seoane, Nahuel di Piero, Sonia Stelman; Miguel Maidana, Rosana Bravo, Alejandro Merapfel.
 Actores: Rosa Marco, Juan José Schiaffino, Andrés Martínez, Héctor Magnoli; León Dogodny, Néstor Ducó.
 Estreno: Kaitheater, Bruselas, 2005.
 Concergebouw, Brujas, 2005.
 Rotterdamse Schouwburg, Rotterdam, 2005.
 Stadsschouwburg, Utrecht, Groningen Stadsschouwburg (Groningen), Stadsschouwburg, Amsterdam, 2006.
 Coproducción Kunsten Festival des Arts, Bruselas, Musiektheater Transparant, Concergebouw Brugge, Brujas, Productiehuis Róterdam (Rotterdamse Schouwburg).

Edificio. Una dramaturgia de lo real

Dirección y dramaturgia: Beatriz Catani.
 Asistencia: María Valls, Matías Vértiz.
 Participan del Taller: Carlota Guivernau, Cecilia Pérez Pradal, Marisa Amor, Jana Pachón Manzano y Raúl Marcos.
 Escenografía: Taller Edificio.
 Participación especial de actores invitados y habitantes del Edificio Amparo 36.
 Estreno: Casa de América, Madrid, Junio, 2006.
 Formó parte del Festival Invertebrados.

Finales

Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani.
 Actuación: Julieta Ranno, María Amelia Penna, Magdalena Arau, Matías Vértiz, Sonia Stelman, M. Laura Martorell.
 Asistencia: Guido Ronconi.
 Estreno: Teatro Hermandad del Princesa, 2007.

Trabajos de investigación del Taller de Actuación de Beatriz Catani**Detrás de las palabras**

Actuación: Blas Arrese Igor, Jazmín García Sathicq, Matías Vértiz.
 Coordinación: Beatriz Catani.
 Estreno: El Escudo La Plata, 1999.
 La Hermandad del Princesa, Pje. Dardo Rocha, Municipalidad de La Plata, 1999-2000.
 Festival del Off. Teatro Empire, Noviembre, 2000.
 Festival Experimenta 3. Rosario, Diciembre, 2000.
 Nuevas Tendencias Escénicas, Mar del Plata, 2001.
 Festival V Festival del Centro Cultural Ricardo Rojas, 2002.

Primer Premio Comedia de La Municipalidad de La Plata, 2001.

Documentos (Experiencia sobre momentos biográficos)

Actuación: Iván Esquerré, Guillermina Andrade, Cecilia Coleff, Mariana de la Matta, Paula Díaz, Laura Belmonte, Diego Cremonesci, Horacio Salerno, Emilio Berasain.

Dirección: Beatriz Catani.

Estreno: Teatro Princesa, 2002.

Finales (o cuando el alma prende fuego)

Actuación: Pollo Canevaro, Julieta Ranno, Chiche Salerno, Matías Vértiz, Sara Pastor Merlo, Sebastián Vallejos, Gabriela Caliguri.

Asistencia: Clara Basualdo.

Dirección: Beatriz Catani.

Estreno: Teatro Princesa, 2003.

Llanos de desgracia (la vida puede mejorar)

Dramaturgia: Beatriz Catani.

Actuación: Juan Pablo Bochaton, Graciela Martínez Christian, Leticia Fiori, Jorge Guntin, Roman Kuzmanich, Francisco Lissa, Silvia Rebagliati, Germán Retola, César Rodríguez, Juan Manuel Unzaga.

Iluminación: Francisco Lissa.

Música original: Juan Pablo Bochaton, César Rodríguez.

Asistencia general: Valeria La Ferrara.

Dirección: Beatriz Catani.

Estreno: La Hermandad del Princesa, La Plata, 2007.

Subsidio Instituto Nacional de Teatro.

TRILOGÍA DEL FRACASO

Cuerpos A banderados

Ojos de ciervo rumanos

Borrascas

CUERPOS A BANDERADOS

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

ESCENA 1

Amina controla los ventiladores. Canta. Breve pausa.

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

AURORA.— ¿Dónde acá?... ¿en RAVINO?

AMINA.— RAVINO, con v corta...

AURORA.— Sí, sí, claro, con v corta.

AMINA.— Es un problema de rendimiento... *(Canta.)* Viste como quedó el cartel, pintadito de verde... una preciosura...

AURORA.— COOPERATIVA AGROPECUARIA S.A.I.C.I.

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

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

AURORA.— Aurora soy yo.

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

AURORA.— ¿Por qué me llamo Aurora?

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

AURORA.— ¿Y Ángeles?, ¿por la bondad?

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

AURORA.— Adelantada.

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

AURORA.— ¿Y qué es A-urora, A-mina, Á-ngeles?, qué raro... ngeles.

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

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

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

AURORA.— Sí, sí, es él... (*Imperceptible casi.*) ¿Cómo estás vos?

ÁNGELES.— Más gorda.

AURORA.— Sí... no, no se te nota...

ÁNGELES.— ...que te veo más gorda, pero bien...

AMINA.— Yo, cuando dijo que venía con Oli, pensé en un perro. Creo (*Pausa.*) que me hubiese gustado más.

AURORA.— ¿Querés que lo pongamos... acá? (*Se acerca al cuerpo.*) No pensé que iba a volver a verlo... está algo más gordo, él también ¿no?... y qué lástima que se cortó el pelo... el muslo lo tiene destrozado...

ÁNGELES.— Ésa es la mordedura...

AURORA.— Y el culo, qué blanco, como si se le notara una marca...

AMINA.— A todos nos hubiese gustado más, ¿no?

ÁNGELES.— La noche anterior me reía por eso... Oli, cuando tocaron timbre, dos timbres, como la abuela (*Se entusiasma.*) yo pensé que era ella, incluso pensé "qué gagada" porque no sabía que Oli se había quedado a dormir conmigo y supuse que no le iba a gustar... (*Mira a Aurora.*) ¿no?, bueno, no importa. La cuestión es que, te decía, Oli se levantó de la cama, y fue a buscar algo para ponerse, apurado, ¿no? (*Vuelve a mirarla y se ríe.*) Otra vez me da risa. (*Aurora la mira seria.*) Oli se enojó conmigo, me decía pará, boluda, vestite, pará, pero yo no podía, me daba risa el culo tan blanco. El culo tan blanco, ¿no?

AMINA.— (*Se ríe.*) Por el culo, blanco, blanquito, ¿no? (*Se interrumpe.*) Bueno, es gracioso. (*La miran.*) Silencio. Lo mejor: ahorrar los comentarios. Economizar. (*Sigue por lo bajo.*) a-horrar, a-horro, horro, no.

Ángeles y Aurora arrastran el cuerpo y lo suben con dificultad al escritorio.

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

AMINA.— Olor a fluido. Es inglés. Acabamos de echar.

ÁNGELES.— ¿No me decís nada, no te impresiona, no te...? Estás celosa.

AURORA.— ¿Qué decís? Sos el colmo.

AMINA.— A-horror preguntas.

ÁNGELES.— Hace como cinco años que no salías con él. Además, a mí me conoció primero.

AURORA.— Y esperaste que me venga acá para levantártelo. Gracias.

ÁNGELES.— ¿Por qué? Si pensás que no me iba a dar bola. Aurorita, “la inolvidable”. Mucho arrastre, pero después te quedaste con uno que... ¿seguís con Ñaqui?

AMINA.— Es un hombre bueno, pobre. El nombre no lo ayuda, es nombre de mascota, mascotita. Por eso le puso Ñaqui a su lorito... el que lleva siempre en el hombro.

AURORA.— Y yo... pensar que tenía ganas de verte... *(En forma mecánica, se acuesta en el piso, delante del escritorio de Amina.)* Y sabía que iba a pasar esto, ¿eh?

AMINA.— Se ahoga. *(Enciende un ventilador.)*

AURORA.— *(Desde el piso.)* Mejor que lo aclare de entrada. Siempre vamos a estar juntos. Eso es así... Bueno, qué sé yo, ése es mi estilo, más familiar, más doméstico, si querés, pero mío. *(La mira desde el piso.)* Te veo. No pongás esa mirada de vaca dulce. Para vos soy una boluda, pero yo no me siento así. Para nada. Y no quiero sentirme juzgada por eso... *(Saca una botellita muy chiquita, toma, y se vuelve a su silla, tranquila.)*

AMINA.— ¿Viste?, cambió la botella por una más chiquita, un frasquito.

AURORA.— Ahora estoy bien. Lo mejor fue aclararlo de entrada. Y a Oli lo dejé yo. Hijos... ¿tenés?

ÁNGELES.— ¿Qué?... no... Vos sí, ¿no?

AMINA.— A-horror preguntas. Ya lo dije. Me obligan a repetirme. Y eso en mí es una contradicción. *(Silencio.)* No sé si me escuchaste, te dije que cambió la botella de agua por un frasquito.

AURORA.— ¿Te acordás cuando se me rompió bailando con Oli y se le clavaron los vidrios en el muslo?

AMINA.— Eso porque la botella era demasiado grande. Se puede conseguir lo mismo con una más chiquita. Ley de Rendimiento.

AURORA.— Era linda, chatita, pero un poco grande, sí. Ahora me he decidido por las menudencias, las miniaturas...

AMINA.— Yo le dije, decidite por las miniaturas... Y eso le cambió la vida. Ñaqui tiene que ver con eso, con algo chiquito. *(Pausa.)* Ñaqui, Ñaquito.

ÁNGELES.— Eso por andar apretando con él. *(Marca exageradamente la ele.)*

AMINA.— Con él. *(Marca aún más la ele.)*

AURORA.— Acá está la cicatriz, en el muslo izquierdo. La otra, la nueva, está a la derecha. Será así, ¿siempre aparecerá a la derecha? *(Inspecciona el cuerpo.)* Nunca había visto, se habla, se habla, pero verla... verla, no... y eso que yo trabaje acá, en registraciones. *(Se desentiende del cuerpo.)* Qué época. Qué vergüenza me dio. Me quedé como una hora con la cartera colgando para tapan la mancha... la pollera se me pegaba toda.

ÁNGELES.— Y el calor que hacía esa noche...

AURORA.— Como hoy. Esto es terrible. Si sigue así va a secar todo. Y el humo que hay. Hoy a la mañana ya se veían animales muertos al costado de la ruta.

ÁNGELES.— ¿Y no los levantaron? Qué raro...

AMINA.— No se da abasto. Hubo dos nacimientos, tres adopciones. *(Piensa.)* Abasto, que no es extenso, que es chico. Eso está bien, es bueno...

AURORA.— Los fotógrafos salían en todas direcciones... Un montón de declaraciones, y un suicidio también.

ÁNGELES.— ¿Quién?

AURORA.— El encargado de la finca de los Pelluzzi. Se le ahogaron todos los caballos con la última inundación. No lo resistió.

ÁNGELES.— ¿Y?

AMINA.— Se ahogó él también. Exceso de a-hogo; *(Piensa.)* a-hogo... hogo, hoga, hogar, que no tiene hogar, que está solo...

AURORA.— Llamó la mujer temprano, Eva Solaris, tiene veinte años menos que él. Parecía muy serena. Por el tono, digo. Pero no podía parar de hablar. Repetía siempre lo mismo: que su marido estaba escondido en la casa...

AMINA.— Y que estaba escondido en la casa, y que estaba... Decime, Ángeles, vos ¿qué pensás?, con una vez ¿no era suficiente?

AURORA.— Hubo que constatar. Pero no quedaron dudas. Encontraron el cuerpo y lo trajeron para acá. Eva Solaris no quiso aceptar la foto, la rompió.

AMINA.— Pobre, no le va a quedar nada; ni foto. Nada. No sabés el pelo que tiene esa mujer, natural, voluminoso, mullido... es una pena...

AURORA.— No, ni siquiera la foto... el cuerpo se lo hubiesen sacado lo mismo.

AMINA.— Pero la foto le correspondía, para la ceremonia. Por más que fue un suicidio, le correspondía. Y eso se respeta. Todos se quedan con su par de fotos.

AURORA.— Al final es más higiénico, ¿no?

ÁNGELES.— Vos no podés decir eso. Es algo horrible... una cosa... espantosa, una... confusión, perversión, no sé... por algo te dan los cuerpos tapados. Vos entendés lo que es una foto, ¿eh?, entendés, ¿eh? Una foto es algo vivo... y un cadáver... no; pero te dan la foto de un cadáver, y ¿qué es esa foto?, ¿qué es?... es una imagen viviente de un cuerpo muerto. (*Piensa.*) Te lo dije clarito.

AMINA.— Hay que ver que siempre es un cadáver pariente, o un cadáver amigo...

AURORA.— Claro, no te vayas tan lejos... siempre trágica, extremista... una cosa monstruosa... una perversidad... Reite un poco, total...

ÁNGELES.— ¿Total qué?

AURORA.— Te va a hacer bien. No te cuento nada...

AMINA.— Yo te cuento. La mujer ésta, la del pelo mullido, Eva Solaris, parece que estaba cosiendo y sintió que él, el marido, cerraba la puerta, la saludaba, le tocaba la espalda y pasaba para la cocina. Eva miró la hora y eran las doce en punto. La hora que correspondía servirle la comida, así que dejó la costura y fue a la cocina. ¿Y?... No había nadie. Lo buscó y nada; lo llamó y nada. Entonces llegó Jesús, el hermano menor, corriendo... y le contó: parece que el hombre, antes que retiren a los caballos muertos, había logrado esconder a su preferido, un zaino de pelo alazán, portentoso, sólido. ¿Para qué?: se ató al cuello el cuerpo de su caballo muerto y se tiró en el estanque. (*Inesperadamente, al público.*) ¡Qué imagen! (*A Ángeles.*) Se ahogó.

ÁNGELES.— Impresionante.

AURORA.— Pero no te lo contó bien. Lo impresionante es que se tiró justo a las doce en punto.

AMINA.— No. Lo impresionante no es eso. Lo impresionante es que a la pobre Eva no le quedó nada, ni el cuerpo, ni la foto, nada (*Piensa.*) n-a-da, bueno, nada... Pero el hombre qué caballero, ¿no?

AURORA.— ¿Por qué?

ÁNGELES.— Claro, yo pensé lo mismo, vos ¿no entendiste? Eso fue una despedida, clarito, ¿no? Digo, no sé, el hombre estaba muriéndose y al mismo tiempo saludando a su mujer... bueno, él o algo de él, parte de su energía... o si no, ¿por qué eligió para morir el mismo momento en que su mujer lo estaba esperando? Le ofreció su muerte... un acto de realismo amoroso....

AMINA.— De a-rojismo amoroso. Porque el hombre se arrojó; al estanque, al arroyo, atado (a-tado, no) al caballo... y qué coherencia, porque a-rojo es precisamente sin sangre. Y murió sin sangre.

AURORA.— Parece que se están entendiendo mucho ustedes... Están haciendo una alianza. Amina, Amina, a-lianza, a-lían... que no pega, no cuaja, ata, no...

AMINA.— ¿Qué decís?

AURORA.— Vos hablás así. A- por no, a-lía, no lía, no...

AMINA.— Yo no hablo así, no seas boluda. Como te decía, lo más impresionante todavía fue lo de Ángeles... Ángeles, como vos, sí... (*Mira a Aurora.*) sí, no me mires así, como ella, como tu hermana (*Pausa.*) pero varón, varón con v corta, un varoncito de dos años. También murió... pobrecito, “muerte por asfixia”, decía el parte... como una excepción le dieron el cuerpo. Pero eso sí, con el cajoncito tapado. En el velorio, el padre, con un lorito en el hombro, tomaba caña en un rincón, borracho. La madre se acostaba mecánicamente en el piso, como si se ahogara y se levantaba. (*Se posesiona y hace una pequeña representación.*) En un momento, se escucha doce veces el péndulo de un reloj: “tan, tan, tan” algo así, más o menos... (*Hace ruidos onomatopéyicos.*) viento... (*Sentada, a pequeños saltos sobre su silla, avanza hacia el escritorio y se sienta sobre él.*) El padre, que quiere cruzar hasta donde está su mujer, cae sobre el cajón y tira al hijito al piso. La madre lo levanta y lo empieza a acunar. Allí, estaciona en la puerta un auto y bajan unos hombres que vienen a buscar el cuerpo del niño. Son cuatro. No se lo pueden desprender. Tiran y tiran. Ella, que le quiere dar teta, les dice, tranquila, “mi hijito vivirá; murió porque yo no le pude dar leche, no tenía buena leche... si me dejan darle teta mi hijito vivirá”. “A-já”, le dicen los hombres. Ella lo aprieta contra el pecho. Ellos se lo arrancan. Y en el tironeo, el cuerpiño se destapa, y se le ve: una llaga terrible en la ingle. Todos, en silencio. Uno, de pelo rizado, grita: “déjenselo”, “déjenselo”. Los hombres agarran un pedazo del cajoncito del suelo y “paf, paf”: le martillan la cabeza. Y se van. (*Baja del escritorio y vuelve, a pequeños saltos sobre*

su silla, a su lugar.) En castigo tampoco le dieron la foto. A ella se le reventó el útero cuando nació Ángeles. Tuvo tres días con hemorragias y sobrevivió. Ahora no quiere que su marido vuelva. El marido cree que si consigue la foto lo va a dejar volver. Y si no, no importa, se la quiere regalar, quiere hacer algo por ella. Y... ¿Oli?, ése ¿no?, yo creía que era un perro, me hubiese gustado más que vengas con un perro, está muerto, también, ¿no?...

AURORA.— Pero esta vez tenemos un cuerpo, la mordedura está clara.

ÁNGELES.— Entonces... querés, ¿me vas a ayudar?

AURORA.— No, no sé... lo dije porque me apena, pero vos lo elegiste. Además ¿qué podemos hacer? No puedo arriesgarme en esto. El cuerpo... en realidad hay que deshacerse de él... ya escuchaste, es peligroso. No lo podemos tener mucho.

AMINA.— No, no podemos arriesgarnos. *(Ademán ampuloso.)* A-fuera de la Cooperativa.

AURORA.— Sacale una foto antes de entregarlo, y listo. Por lo menos vas a poder sacarle una foto desnudo, y que la mordedura se vea bien.

ÁNGELES.— Fotos ya tengo. Sabés que la fotografía es mi debilidad. *(Saca fotos de la caja.)* Fotos geométricas, de ángulos de codos, de cañerías de agua. Fijate qué estupidez, me clausuraron una exposición por obscena... Mi gusto por las fotos. Por hacerlas... experimentar y por mirarlas. Ese click, click del dedo sobre la cámara, y el instante hecho presente y, escuchame bien, eterno. La foto te dice “esto ha sido”, “pasó”, y a la vez es puro presente. Yo creo en el poder de la foto. A Oli le saqué 27. Ahí están entre las banderas. Pero las fotos solas no sirven, necesitamos el cuerpo. Por algo nos quitan los cuerpos mordidos, porque tienen algo para decirnos. En todas las novelas policiales dicen eso, el cuerpo habla; seguro tiene un buen mensaje; algo para descifrar.

AMINA.— Yo creo en el poder de la foto. Eso me gustó. *(Ademán ampuloso.)* A-dentro de la Cooperativa.

AURORA.— Vos estás loca, siempre fuiste una delirante y una caprichosa además. No me podés meter en esto a mí. Te pido que te vayas, yo te ayudo, pero mañana te vas. Te vas. Y las fotos son bastante escandalosas. No sé si éstos son codos.

ÁNGELES.— Soy tu hermana, ¿cómo podés tratarme así?... No me creés, acá están las fotos, 27 veces repeticiones de algo que no va a producirse nunca más.

AMINA.— Me emociona, 27 veces.

ÁNGELES.— Está bien, me voy. Ayúdame. *(Bajan el cuerpo del escritorio.) (Silencio.)* Pero mirá que yo podría estar acá. *(Pone parte del cuerpo en la caja.) (Silencio.)* Aurora, escondamos el cuerpo. Vos, por tu trabajo, podés comunicarte con otros lugares; no sé, por ejemplo: sacarlo fuera del país... ahí podrían analizar la mordedura, con qué material está hecha... avanzaríamos mucho... estaríamos a salvo... Y si no, sigo yo sola. Si fallo, moriré con gloria.

AMINA.— O juremos con gloria morir.

AURORA.— No tenés fin, insistís, insistís... dije “no”. Siempre fuiste igual. Te quisiste quedar con el negocio de las banderas, y te quedaste; con Oli lo mismo.

ÁNGELES.— Con Oli vos te fuiste, o él te dejó; ay no, no, no quise decirlo. El negocio de papá fue más una carga que un privilegio. Papá casi no se dedicaba a las banderas, eran su pasión, sí. Pero vos sabés, era científico y se la pasaba viajando... Y es muy pesado sostener la pasión de otro.

AMINA.— Yo, por eso, siempre que puedo colaboro... con todo, con todos. Ley del esfuerzo mancomunado.

AURORA.— Siempre querés tener razón... la mimada, la perfecta, la interesante. Yo acá me hice...

ÁNGELES.— ¿Qué te hiciste? Te hiciste mierda. Mirá como estás.

AURORA.— Hice mi marido, eso hice... mi vida, mi casa, mi marido, este trabajo... ¿y sabés qué? Estoy bien. Envidiosa, sos eso, envidiosa, envidiosa, diosa... Ya te dije: vos elegiste. No te quejés más. Ahora es así... y éste *(Mete la cara adentro de la caja, se asoma.)* que también ya te dije que lo dejé yo; fue un flor de hijo de puta. *(Balucea con la cabeza adentro de la caja. A Oli.)* Por qué te hiciste negar durante dos meses, ¿eh? ¿Por qué?, ¿por qué?, ni una carta, ¿eh? Nada, nada. *(Sale.)* Nunca me quiso.

ÁNGELES.— Quedate ahí, quieta, quietita... *(Se acerca.)* Igualita... estás igualita... domingo a la tarde... te cepillo el pelo para que no te queden rastros de las bolas de chicle que te pegás en la cabeza. *(Pausa.)* Te entretengo contándote historias para que no pensés en mamá: “Te voy a pelar”, decía. “Si te agarro te pelo”. Vos que tenías tan lindo pelo... No me hables mal de Oli, por favor. Es el único recuerdo bueno de un hombre que tengo.

AURORA.— Conformate con que le pudiste sacar fotos, al menos son seguras. Con las otras, las que te dan, no sabés nunca si están trucadas o son de otros. Tenés la foto de la mordedura. Ampliala y movete con eso. Yo no voy a reportarlo. Es todo lo que puedo hacer. Qué lástima... Vos que eras tan tierna conmigo, no tuviste hijos. Qué lástima... A cuidarlos. En eso sí te ayudaría, ¿ves?

ÁNGELES.— Tenés los tuyos. Yo estoy bien así... No te entiendo. *(Patea la caja.)* ¿Por qué defendés esta porquería?, tan a pecho; si vos misma sabés que mienten, que falsean los datos, los documentos, las fotos. No te entiendo. Creo que ni tu marido lo haría.

AURORA.— Te pido no te metas con Iñaki. Ya te lo dije de entrada. Es lo único que me importa...

ÁNGELES.— Iñaki, Iñaki... es cierto, tiene nombre de mascota... Igual el problema no es él, ni vos... claro. Ustedes trabajan acá... pero que encima defiendas a los otros, no, no lo entiendo. Ya sabemos que tienen todo controlado. Pero rebelate un poco... Vamos a ver si pueden controlar las fuerzas naturales. Inundaciones, sequías, y el humo, el humo que hay. Ni respirar se puede. Si apagás los ventiladores...

AMINA.— Pero no es sólo una cosa de acá. Por favor. Interiorizate. Esto es mundial.

AURORA.— Sí, es mundial. Tampoco los defiendo a todos. Pero no sé. Son puntos de vista. No me parecen mala gente. Se exagera. De los muchachos que yo conozco, por ejemplo...

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

AURORA.— ...Mateo ama los animales. Lo veo. Ante mí. Acaricia chivas, doma potrillos, construye jagüeles, techa su casa.

AMINA.— Techa su casa y techa la ajena y un techador techó...

AURORA.— Poncio adoptó cinco chicos.

AMINA.— Botijos, birijos, borijos...

AURORA.— Pietro practica aviación; degusta té tibio y cuando vuelve de la recorrida, come masticables. Entona jingles.

AMINA.— *(Canta.)* “Qué lindos que son sus dientes, le dijo la luna al sol, y el sol contestó sonriente”... “Ja-Ja”

AURORA.— A mí siempre me regala de ananá. *(Abandonando el tono de actuación.)* Lo único feo es la boca, le faltan dientes y tiene uno finito de metal. Parece que raspa algo... siempre lo tiene sucio en la punta. ¿Qué curioso, no?

ÁNGELES.— No me conmovés... Aurora, estás dolida, te entiendo. Te hice mal, hablaste desde el dolor, desde el desamor. Te hice mal, y quiero repararlo. Hace

mucho que lo pienso, pero ahora se me reveló, lo siento con tanta claridad. Escuchame, hermanita, mi hermanita. Yo no vine sólo por Oli. Ni para que me ayudes con Oli. Vine por vos. Para encontrarte, para aclararme todo esto que hace mucho me atormenta. Yo te amo, sí, te amo. A mí me pasó eso.

AURORA.— No, pobre... pobrecita, vos también sufriste mucho, el dolor te confundió... pero cada una por su lado es lo mejor.

AMINA.— Cada cosa en su cucheta, ya lo dije.

ÁNGELES.— No, sí, sí, es así, te amo. ¿Cómo explicarlo?... Ofelia, ¿entendés?... Veo en vos ese instante... yo te puedo arreglar el pelo, las manos... es esa imagen, tengo esa foto acá, ¿entendés?...

AURORA.— Calmate... Pará, me asustás cuando te ponés así, no sé qué decís, qué querés... A mí no me pasa lo mismo.

ÁNGELES.— Ofelia, digo, Everett Millais, eso me parecés. Ofelia tendida en el arroyo... Margaritas en el pecho, guirnaldas por el pelo, por las manos; esa delgadez como si sólo hubiese un poco de carne bajo el vestido extendido en el agua. Ese momento, antes que el peso del ropaje la sumerja... Ese instante, el clic, el clic... Así te veo ir, en esa tenuidad, esa calma... los ojos abiertos, ajenos al peligro; esa desesperación inerte y sin embargo disponible, ofrecida, amante. La provocación en la boca, en tu boca... tan inocente, tan viva. Quiero tu boca. Nadie te ha querido así.

AURORA.— A mí no me pasa lo mismo.

ÁNGELES.— No. *(Se lanza en un salto.)* Estoy tan segura de lo que siento. Mirá. *(Le muestra el cuerpo muerto.)* Lo ves; lo voy a dejar en la calle, lo voy a tirar ahí nomás en la vereda, para que veas que ninguna otra cosa me importa... *(Retrocede y se desenrolla metros de bandera.)* Me voy a quedar solamente con vos. Nada más. Dejo todo por vos, por este amor... *(Levanta el cuerpo muerto y sale decidida, gritando.)* Mateo, Poncio, Pietro: Acá hay un cuerpo, apareció hoy...

Aurora y Ángeles forcejean, se caen. El cuerpo de Oli rueda y desaparece. Entran y se besan en la boca un largo rato.

ESCENA 2

ÁNGELES.— Tengo el brazo sancocado.

AURORA.— ¿Qué?

AMINA.— Que se hizo mierda el brazo.

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

AMINA.— Se pone mal.

AURORA.— Aurora (*Se vuelve a pegar.*) Ángeles...

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

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

ÁNGELES.— (*Le seca las lágrimas.*) A ver, Aurora, decime por qué te ponés así, por qué hablás de esa manera.

AURORA.— Porque intento, pero no hay caso (*Vuelve a llorar.*) intento, intento, pero... no hay caso.

ÁNGELES.— ¿Qué decís?

AURORA.— Parecerme en algo a vos.

ÁNGELES.— No te hagas la boluda. Yo no hablo así.

AURORA.— Sí hablás así, todo eso de Ofelia, la tenuidad, tan poético, y a mí me salen cosas de renacuajos, de gusanos (*Lloro.*) y no sólo hablás así; toda vos sos así, heroica, sacrificial, de gestos dignos y elecciones elevadas. Juana de Arco sos.

AMINA.— Las mujeres somos así. La madre de Ángeles, el nenito de Ángeles, ¿no?, vos también. Sabés que le dijo al esposo que no volviera. “Andate... Sos joven, casate”, le decía. “Yo no puedo tener más hijos”. Con lo lindo que son los hijos, porque son la alegría de uno. ¿No?, ¿no?... No les interesa.

AURORA.— Yo, en cambio, ni siquiera te prestaba mi ropa. Y vos me la tenías que robar. (*Lloro.*)

ÁNGELES.— Tampoco es tan así, no te la robaba. (*Lloro.*) Me la ponía para humillarme. Esos pantalones, esos *miss* no sé cuánto, del bolsillito atrás, chiquito, que a vos te hacían un culo demoledor; yo me los tenía que poner agarrados con agujas de gancho. (*Sigue por lo bajo.*) Eran grandes de acá, ¿ves?...

AMINA.— No, no les interesa. No... está bien, yo me entretengo con mis ratitas. Son lo más parecido a los hijitos.

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

AURORA.— Alfileres de gancho. ¿Gruesas?, ¿grandes?

ÁNGELES.— Sí.

AURORA.— (*Se pega.*) Por eso aparecían todos agujereados adelante. Ahora no sé si lloro por los pantalones o porque vos todavía no me pedís perdón.

ÁNGELES.— Te parece...

AURORA.— Porque vos no me pedís perdón o porque entonces era cierto que me sacabas la ropa... (*Se pega.*)

AMINA.— Basta.

AURORA.— (*Se sigue pegando.*)

ÁNGELES.— Basta.

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

Ángeles le acaricia y le besa la cabeza. Aurora le da una cachetada. Ángeles la mira. Amina enciende el ventilador.

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

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

AURORA.— Es mucho. Oli, perdido; seguramente arremolinado con los peces en la red intermunicipal; vos, con declaraciones amorosas; el recuerdo de los pantalones pinchados... aceptar que tus manos que hoy me declaran un amor...

(*Piensa, titubea, como eligiendo las palabras.*) inagotable, inmensurable, una inundación de amor... (*La mira fijo.*) son las mismas que me pinchaban los pantalones. Demasiados, demasiados elementos interactuando en mi corazón.

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

AURORA.— Rómulo y Remo no eran amantes.

ÁNGELES.— Remo y la loba. No importa.

AURORA.— Decime, ¿vos lo amaste a Oli?

ÁNGELES.— Sí, tal vez equivocadamente, pero lo amé.

AMINA.— Oliverio no es un nombre bíblico.

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

AMINA.— Juntas no nos vencerán. Iuju, cómo me gusta.

AURORA.— Pero si ya ni tenemos el cuerpo, ¿qué vamos a hacer?

ÁNGELES.— Conseguir más cuerpos, otros cuerpos. (*Miradas entre ellas. Pausa.*) Calcarles la herida. Sacarles fotos; 10, 20, 100, las que sean necesarias. Y con esas fotos: organizar una exposición; empapelar la rambla, la Cooperativa; irnos; no sé...

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

ÁNGELES Y AMINA.— Se yergue.

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

Ángeles la mira.

AURORA.— No te rías. Malraux lo decía. Yo también sé citar. Uno es virgen hasta que no mata, o si mata, en el sentido de ser nuevo, de lo virgen de... (*Se vuelve a pegar.*) que no quiero caer ni un paso más allá en esta carrera demencial que

me proponés de degradación creciente, de decreciente descascaramiento. Ni aunque hables de ideales nobles, “faro y símbolo del bien”, o de la baba deshinchada del...

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

AURORA.— Sí...

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

AMINA.— Amén.

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

ÁNGELES.— Sí; yo le apreté esa bandera, a la pierna de Oli, y ahí quedó el dibujo seco. La mordedura... una figura bastante exacta de los bordes, filosos y asimétricos. Calcamos la forma de allí y completamos el dibujo con las 27 fotos que tengo tomadas desde todas las posiciones. No es por restregarte la herida, pero algunas aptitudes para el dibujo tengo. Acordate del premio de bellas artes.

Aurora se pega.

ÁNGELES.— Vos eras bastante buena en música.

AURORA.— Pero ¿qué premio gané yo?, ¿eh?... Nunca...

ESCENA 3

Un ruido. Por la canaleta cae un pesado bulto, envuelto en una red: el cuerpo muerto de Oli, algas, pescados. Asoma un pie. Ángeles y Aurora en el medio del polvo. Aurora mira fijo el pie. Por momentos, Amina levanta por la cola a las ratas. Caminan por el borde de la pecera. Parecen poder escapar. Pero es inútil. Volverán a caer en el interior de la pecera.

AMINA.— (*Mira el cuerpo de Oli.*) Está igualito.

AURORA.—Yo me voy. Están avivados, o si no, decime por qué van a tirar el cuerpo acá. Nos están probando. Éste no es el depósito. Sería mejor irse.

AMINA.— Ah, claro... ahora la dejás. Vos misma dijiste que nunca nadie había hecho tanto por vos. ¿Y?... Te quedás. Ley de retribución compensada. El depósito está irrespirable, por eso lo tiran acá.

AURORA.— Y vos te creés que eso a él le importa. (*Mira a Ángeles.*) Pero no, no, yo nunca pensé dejarte. Nos vamos juntas.

AMINA.— No, no, yo no puedo, tengo muchas cosas que hacer... los ventiladores, el humo....

AURORA.— Tampoco pensaba...

ÁNGELES.— (*Saca un pescado entre la red que recubre al cuerpo muerto.*) No te preocupes. Yo sé qué hacer. Habría que... (*Todas se miran.*)

AURORA.— No, pará. Basta. Ahora me vas a decir que hagamos una hermosa escultura, usando los materiales a mano. Por ejemplo (*Intenta imitarla.*) hacer una cocción con barro, las escamas del pescado y el lienzo de la bandera. Algo simple, con la pasta modelamos una escultura, una escultura maravillosamente real, conmovedoramente humana (aunque “artes en relieve” no me acuerdo que hayas estudiado), una especie de maniquí, lo ponemos en la red y una vez recuperado el verdadero cuerpo lo arrastramos a través de...

ÁNGELES.— No, para nada. ¿Estás bien? ¿Estás afiebrada? Aunque te aclaro que sí, sí, cuando estuve en las reservas indígenas de Oruro, estudié objetos totémicos... humanizados. Pero no, no es eso. Ya tomé una decisión. Yo ya pagué con el cuerpo. Si ése es el costo, está bien. Quiero estar con vos. Y si vos lo necesitás te lo voy a seguir demostrando.

Arroja el pescado sobre el cuerpo de Oli. Amina lo recoge del piso y lo manipula.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

AURORA.— Lo del pelo y mamá, no.

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

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

ÁNGELES.— ¿Yo?

AMINA.— En eso tiene razón.

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

Silencio.

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

Silencio.

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

AURORA.— Si le gustabas o no.

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

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

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

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

ÁNGELES.— Los miles de orgasmos que me contabas que tenías, mientras a mí se me acalabraban los pies, pajeándome. Pero ya está, ya lo acepté. (*Llora.*) Ahora estamos acá, y podemos empezar de cero.

AURORA.— No, todo sigue. El destino te puso otra vez el cuerpo de Oli adelante, a tus pies. (*Pausa.*) Mirá que no es común tener dos oportunidades. Vos te quejás, te quejás pero tenés un... una suerte que... En serio, pensalo.

ÁNGELES.— Nada que pensar.

Ángeles levanta los pies del cuerpo de Oli y lo arrastra hacia afuera. Aurora la ayuda. Amina pone un frasco con un poco de agua sobre su escritorio, levanta del cuello una de las ratitas de la pecera y la sumerge en el frasco. La ahoga.

AURORA.— Lo abandonás y no te importa. En serio... Me elegís... Entonces... Sí... Quiero que sepas que fuera de vos no tengo nada, ni un hijo, ni un lorito. Nada. Pero esta vez sí, esta vez él (*Pronuncia exageradamente la ele.*), él... es el abandonado.

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

AMINA.— A-bandonado, bando-nado, b-ando-nado, que no ando, que no nado, él, si...

ÁNGELES.— Mañana empezamos con Jesús. Cuántos años tiene, qué le gusta. Datos. Dame datos.

AMINA.— Pelo tupido, salvaje.

ESCENA 4

En penumbras, Ángeles cuelga fotos alrededor del escritorio. Aurora se viste con las banderas. Las dos mujeres rodeadas de fotos. Al otro lado, con luz; Amina en la silla, con la rata ahogada y el pescado. Ambos cuelgan.

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

Ángeles y Aurora rodeadas de fotos. Ahora con luz. Aurora tiene una bandera enredada al pecho, con una larga cola, y una atada a la cabeza. Gorro frigio.

AURORA.— ¿Y salieron bien?

ÁNGELES.— No tenés estilo.

AURORA.— Las fotos las sacaste vos.

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

AURORA.— ¿Cuáles? ¿Que me gustaba que me bese?

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

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

ÁNGELES.— Sí, está bien. Pero si no fuese por esto, si lo hubieses conocido por tus medios, en la vida... no sé cómo decirlo mejor... hubieses hecho lo mismo. Y eso me molesta. Te conozco. No sos confiable. Vivís en función de los hombres, de los deseos de los hombres.

AURORA.— ¿Te parece?

ÁNGELES.— Perdoname. Está bien lo que hiciste. Pegame. Haceme doler. Pegame. Te hago mal. Otra vez te hago mal. Así fue como te alejé de los hombres, de todos tus novios. Por envidia, por celos. Es espantoso... y si sólo te amo porque no puedo aceptarte como una hembra completa (*Con vergüenza y en forma apurada.*) deseosa, deseable... Dejame sola. Soy ruin.

AURORA.— No, yo te agradezco. Tus consejos me ayudan. (*Se arranca las banderas, le ofrece su pecho. Ángeles se lo pellizca.*) Es la primera vez que alguien me demuestra así su amor. Es la primera vez que alguien se sacrifica por mí. No sos ruin. Quiero estar con vos. Pero... 1º: tardás demasiado con la pintura, 2º: puede llegar una inspección a mi oficina y... 3º: se van a dar cuenta. Y se acabó el somnífero.

ÁNGELES.— Cuarto.

AURORA.— ¿Qué?

ÁNGELES.— Cuarto, se acabó el somnífero... y se acabó todo. Me voy. Mirá, ésta es la única foto que sacaste vos. Y ni se ve la herida, ¿qué querías?, ¿un recuerdo de sus genitales? Lo único que se ve es esa cosa peluda.

AURORA.— No, no. Quinto, vení. Quinto, dale vení. ¿Con quién seguimos?

ÁNGELES.— Y en ésta, encima estás vos.

AURORA.— No puede ser, estás confundida. A ver.

ÁNGELES.— Como para equivocarme, tenés ese angelito espantoso en la panza... qué otra persona podría tener eso... ahí.

AURORA.— No te gusta, entonces... me mentiste.

AMINA.— Se pone mal. Muy mal.

ÁNGELES.— Tampoco es para que te pongas así. No hablo de vos, tu cuerpo, tu panza... es el dibujo... no es que no sea lindo, que la verdad no es... es feo, sí.

AMINA.— Es hora de que sepas, en una verdadera familia no hay secretos. Ley vincular. Aurora tuvo siempre problemas con los hijos.

AURORA.— Quedamos que no le contabas nada, ¿no?

AMINA.— Que estaba embarazada, que no estaba. Nunca sabíamos bien. Al final quedó.

ÁNGELES.— ¿Y?

AMINA.— Más gorda, más gorda. Pero bueno, tuvo el hijo y, claro, tanto lío, tanto lío, se le reventó la barriga, el útero, ¿no?... Ella, chocha con su hijo. Era varón, bien varón. Pero le puso Ángeles.

AURORA.— Por la colección de miniaturitas, por eso fue.

AMINA.— Para mí, por lo que vi, era una forma de tenerte, su forma... Ustedes son... un poquito...

ÁNGELES.— ¿Qué?

AMINA.— Nada, nada... Ya desde el embarazo andaba mal con el marido; y con el nacimiento del hijo peor. Para mí lo del nombre también tuvo que ver. No sé, bueno, discutían, él empezó a tomar... el chico vivía todo eso. Tu hermana flaca, flaca. De no creer. El chiquito se enfermó. Problemas respiratorios. A los dos añitos se murió. “Muerte por asfixia”, decía el parte. En el velorio...

AURORA.— Otra vez lo de “paf-paf”, no. (*Imitando el relato de Amina del velorio.*)

AMINA.— Ahí fue donde ella se pintó esa señal, el angelito ése de la panza. “Estoy estigmatizada”, gritaba, “Estoy estigmatizada”, una especie de marca... sería, no sé, como para que sepan que fue madre. Un testimonio. Más o menos como lo de las fotos, los dibujos, las banderas. Casi una marca de familia. (*Mira a Ángeles.*) Y en esto me parece que fuiste un poco dura con ella, porque más allá de que es horrible, tiene un valor simbólico. Y, bueno, sí, ya lo sabés. Ella, Aurora... lo ocultó. No quiso ponerte mal. Un gesto que habla bien de ella de alguna manera.

ÁNGELES.— Que habla bien de ella. ¿Así lo decís? La enaltece. La eleva. Aurora, Aurorita... nunca creí... perdoname, perdoname todo...

AURORA.— Perdonarte ¿qué?, específicamente ¿qué? Yo podría conseguir otro marido, otro hijo, propio no, pero, bueno, ajeno, y hacerlo mío. Pero otra hermana, otra hermanita ya no podría tener nunca. Mamá es muy mayor.

AMINA.— Eso me parece que lo leí en *Antígona*. (A-ntígona, es raro, pero rima con ngeles).

AURORA.— Tenemos un plan y estamos juntas. No nos detengamos más.

ÁNGELES.— Me ahogo de amor, mi amor, mi hermana... (*Se acercan, casi besándose*).

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

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

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

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

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

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

AURORA.— (*Guarda la prótesis.*) Si te empezás a cuestionar todo, va a ser muy difícil. Hay que tener creencia. Vos siempre lo decís.

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

AURORA.— Pero se parecen bastante a una mordedura...

ÁNGELES.— Y eso es peor que no parecerse en absoluto. Mirá. Es un artificio, está... domesticada... una ilusión. No hay escándalo, no hay excepcionalidad, no hay...

AURORA.— No hay nada que hacer. (*Saca el aparato de su bolsillo y se lo pone.*) No te esfuerces más. Estoy con vos. Mordamos. Pero ¿a quién?, ¿cómo?

ÁNGELES.— (*Se saca el aparato.*) No sé, no pensé. En realidad no creí que me ibas a decir que sí.

AMINA.— (*Volviendo a su lugar*). Vamos, somos hembras. Y estamos solas. Siempre quise decir esto.

Ángeles y Aurora en penumbras, delante del escritorio. Con las prótesis en la boca.

ÁNGELES.— La última vez salió mucha sangre.

AURORA.— Hubo que calar hasta el hueso.

ÁNGELES.— No tendremos suficientes, me pregunto.

ESCENA 5

Ruido de choque de hierro. Vuelve a caer el cuerpo de Oli, por la canaleta, y de inmediato otro ruido y cae un pesado paquete como de diarios viejos, mojadados. Son fotos. Otra vez un estruendo. Otra vez polvo. En algunas de las fotos se ve a Ángeles y a Aurora.

AMINA.— A-dentro de la Cooperativa.

AURORA.— Otra vez. ¿Y esto? Está trucado. No entiendo. No sé... Yo no soy pelada... y las piernas todas mordidas... mirá.

ÁNGELES.— Estamos muertas.

AURORA.— No.

ÁNGELES.— Tal vez estemos hablando, vivas, y estemos muertas. Hay poca diferencia.

AURORA.— Sacate eso, no te entiendo.

ÁNGELES.— *(Se saca la prótesis.)* Que estamos vivas pero estamos muertas.

AURORA.— No, no entiendo.

ÁNGELES.— Nos van a matar. Es claro. Es un signo claro. Nos están avisando. Casi una delicadeza.

AURORA.— Dejate de joder, no es momento... dale, pensá, vos siempre decís que hay que reflexionar, dale, pensá... pronto.

ÁNGELES.— Y... podríamos... hacer algo juntas, lo más importante es eso: que no nos puedan separar... a ver... ya sé: tengamos un hijo. Un hijito.

AURORA.— Y yo que te creía coherente... que pensaba que podía confiar en vos, apoyarme, que...

ÁNGELES.— Pará, lo digo en serio. Claro que pienso. Mirá, no sé si vos sabés, pero el esperma de un hombre muerto sigue siendo fértil, es decir, de alguna manera está vivo.

AURORA.— Ah. Semen de un cadáver, ¿decís?

ÁNGELES.— Sí, no lo sabías, hay mucho escrito sobre esto. Amina también lo dijo, como el pelo y las uñas son tejidos que...

AMINA.— Ley de sobrevivencia celular, ya lo dije.

AURORA.— No, mirá vos, no lo sabía, el semen, ¿no?, pero y con eso ¿qué?

ÁNGELES.— ¿No entendés? Algo nuestro, un hijito, que nos sobreviva. Dale, ayudame.

Trasladan el cuerpo de Oli. Lo suben al escritorio.

ÁNGELES.— Una vez que consigamos el semen de Oli lo inyectamos en un óvulo nuestro y, una vez fecundado, es fácil, lo metemos en el vientre de ella, de Amina.

AURORA.— No, no sé, no entiendo.

ÁNGELES.— De ahí, ahí... extraemos esperma de Oli, del epididimo, unos tubitos que están atrás...

AURORA.— De los huevos, decilo.

ÁNGELES.— Bueno sí, ya sabés, que a mí me cuesta más todo eso... de ahí...

Silencio.

ÁNGELES.— No los toques tanto. *(Pausa.)* Tanto, tanto...

AURORA.— No. Lo que pasa es que se hace así... hay que apretarlos un poco, estimularlos. Darles un poco de calor... *(Mira a Ángeles.)*... ¿Tanto? No, un poquito, ¿ves?, así.

ÁNGELES.— Sí, tanto... y con esa... facilidad... familiaridad... eso sí entendés, eso te gusta, ¿no? Bueno, ya está, basta. Es una preparación, nada más. Dejá... eso. Basta. El óvulo. Vamos al óvulo.

AURORA.— ¿Mío o tuyo? Porque yo no tengo útero, pero óvulos tengo, y tengo tanto derecho...

ÁNGELES.— *(Sin dejarla terminar.)* Mellizos.

AMINA.— Descomprimir la uretra.

AURORA.— ¿Qué?

ÁNGELES.— Sí, claro. Lo primero es hacer pis. Para la preparación del óvulo, primero hay que... a ver dónde...

Amina le da a Ángeles dos frascos de vidrio, iguales al que usó para ahogar su rata. Ángeles le pasa uno a Aurora.

AURORA.— Te parece...

Se colocan delante del escritorio, cada una con su frasco. Se dan la mano.

ÁNGELES.— Tranquila, si no, no vas a poder, probá, como yo... (psh, psh).

AURORA.— Pero necesitamos un médico, no nos queda tiempo, no sabemos si Oli estaría de acuerdo, es un abuso, no va... *(Llora.)* como te sobrevaloré, te sobrevalué, te sobretasé, te sobredimen... Decís pavadas... qué triste final, morir solas, acá, ignoradas, ahogadas de humo, sin sentido, sin que nadie lo sepa, sin rastros, sin pisadas, con la cabeza pelada y las piernas todas mordidas, en este encierro, destierro, perro...

ÁNGELES.— No te hagas la profunda... Y meá.

AMINA.— Sí, meen. Meen. A ver las fotos. Yo entiendo de esto. Las puedo ayudar. Ah, ajá. Ah. (*Mira las fotos largamente.*) Sí, sí... Todo el aspecto de un próximo ahogo. En definitiva lo más natural, considerando la ocasión y el lugar... Ravino, ¿entienden?, con v corta... Lo más natural sería el a-hogo, ¿no? Aurora no te pongas mal, a ver, contestame, ¿vos no te ahogás a veces?

AURORA.— Sí.

AMINA.— Es por eso, el lugar. Yo puedo colaborar, decime, y desde lo de tu hijito más, ¿no?

AURORA.— Sí... ¿por qué?... ¿nos vas a ayudar?

AMINA.— Sí, tienen que hacer lo que yo les diga, es así, si no... ustedes deciden.

AURORA.— Sí, por favor.

AMINA.— En primer lugar se separan. A ver... los tarritos.

ÁNGELES.— No, no eso, no, yo me quedo acá. Aurora, prefiero tenerte cerca, si no, no puedo...

AURORA.— Hagámosle caso, por favor...

ÁNGELES.— No.

AURORA.— Te doy algo mío, ¿qué querés?

AMINA.— Pásenme los tarros de una vez.

AURORA.— El tarrito, tomá. Andá, por favor.

Ángeles y Aurora cambian los frascos. Ángeles va al escritorio de Amina. Se lleva el tarrito de Aurora. Amina enciende el ventilador de pie. Indica a Ángeles que lo sostenga frente al ventilador. Aurora sigue agachada. Ángeles abraza el tarro.

AMINA.— Eso, así, se sueltan un poquito, ya estuvieron bastante... son grandes... qué cosa...

Ángeles, vos vení aquí, a la izquierda, como corresponde, cada cosa en su cucheta, vos, Aurora, ahí, agachadita, así estás bien, tranquila, como corresponde, en su cucheta. Yo, en el medio, ¿no estamos mejor así? Todo el tiempo, lo estaba pensando. A Oli, corrémelo un poquito, preferiría no verlo, a ver, sí, así. (*Ángeles baja el cuerpo de Oli del escritorio. Sólo asoman sus piernas.*) La mirada, siempre adelante... Ahora esperen, puede pasar un tiempo, pero ya van

a venir, ustedes calladitas; yo testimonio por ustedes. Explico todo. No va haber ningún inconveniente. Acá lo que se necesita es alguien que se ocupe de las banderas. Pasámelas, Ángeles, yo me ocupo. (*Ángeles junta todas las banderas y se las entrega.*) Tres abanderadas, a-banderadas, ¿banderadas?: Con banderas, a-banderadas, que no tienen banderas, sí, eso tiene que ver con el rendimiento. Ley de Rendi... ción, no miento, rendimiento. Ésta colgala atrás. (*Ángeles cuelga una bandera de la canaleta.*) Fuerte. Un poco de aire, están bien, ¿no?, ya van a ver, ya pronto van a ser las doce...

AURORA.— Estoy cansada, no puedo más... ¿cuándo vienen?... creí que había encontrado un lugar, creí que no iba a estar más sola, que podía confiar, un lugar para...

ÁNGELES.— Aurora, pero sí que podés confiar, mirame, Aurora...

AMINA.— La mirada hacia adelante.

ÁNGELES.— Aurora, dame una mano, tocame, Aurora.

AMINA.— Respeten las posiciones.

AURORA.— ¿Cómo estoy? ¿Cómo me veo? Se está bien aquí, calentito, ¿no? Estoy tan cansada, no sé de qué hablo, qué digo. Algo me ahoga aquí. Que lindo... recuerdo que siempre busqué un lugar así, para tirarse y... descansar... recuerdo...

AMINA.— Sin recuerdos, por favor. El rinde del recuerdo es a-ventajoso. Si hay recuerdo, ya se perdió algo. Es pura pérdida. Por favor, sin recuerdos, es claramente, a-ventajoso.

AURORA.— No, no te enojés... ya comprendí, comprendí todo, “cuando comprendas no vas a tener más miedo”, Ofelia murió ahogada, en el arroyo, pero qué lindo, Eva Solaris también, no Pelluzzi, o el caballo, o la oveja, qué sé yo... esa delgadez... esa tenuidad... “La boca, la boca”... no, no me acuerdo... pero sí, sí... comprendí...

Aurora se levanta. Deja su frasco. Se tira delante de la mesa-escritorio de Amina.

AURORA.— Qué soy yo... una boluda...

ÁNGELES.— Basta, Amina. Vine por ella, y nos vamos a ir juntas. Nos vamos. (*Intenta irse hacia su hermana, tendida en el piso, con el tarro en la mano.*)

AMINA.— (*La toma de la boca del tarro.*) No es prudente que te vayas llevándote a tu hermana así.

ÁNGELES.— Así ¿cómo?

AMINA.— Se murió. Se ahogó, bah. Como mi ratita. “Tode Des Ertrunkens”.

ÁNGELES.— ¿Qué decís?

AMINA.— “Muerte por ahogo”, lo que sentencia el padre al hijo en *La Condena de Kafka*.

ÁNGELES.— Y el hijo se tira al río...

AMINA.— Se arroja. *(Le saca el tarro. Pausa.)* Y ahora sí: podés ir.

Se miran. Larga pausa. Ángeles sube con dificultad, por la canaleta. Se arroja. Su cuerpo cuelga.

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

OJOS DE CIERVO RUMANOS

Noche de lluvia en la ciudad. Departamento de un ambiente. Todo cubierto de maceteros con plantas de naranjas altas y frondosas. Al fondo un árbol-naranja, viejo y seco. Sobre la pared de atrás, una construcción de madera verde y enrejillada. Unas celdas romboidales a modo de confesionario. En ese cajón-confesionario-invernadero, hay más plantas de naranja, en distintos momentos de proceso, instrumental diverso y un ventilador de aire caliente. Del árbol, cuelga un pulóver.

De las sucesivas mudanzas queda sólo un sillón (en medio de las hileras de plantas).

Sobre la derecha, una pared verde de naranjos, y detrás de ella un hombre (Benya), en un combinado.

En el cajón-confesionario-invernadero están Padre y Dacia.

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

ESCENA 1

(EL PASEO- INJERTO)

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

DACIA.— Papá, no entendí nada.

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

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

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

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

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

DACIA.— ¿Ves, papá? No se entiende nada. Ves cómo sos. Vos me dijiste que me ibas a contar todo porque era mi cumpleaños. (Mi cumpleaños 35). Contame del 13 de julio cuando yo nací....

PADRE.— Que ese día, el 13 de julio... Dacia, yo te robo.

DACIA.— Papá, ¿me robás?, ¿a quién?, ¿cómo?, no entiendo... no... hace 35 años...

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

PADRE.— Hija, paseemos...
El padre sube al árbol y descuelga el pulóver.

DACIA.— ¿El pulóver?, ¿me das el pulóver? Gracias. ¿Es mi regalo de cumpleaños? ¿Es eso? Me vas a contar... Paseemos en dirección Sudoeste.

PADRE.— El mismo pedido de tu madre.
Dacia enganchada al tronco del árbol. En brazos del padre.

PADRE.— Vamos en auto. Con tu madre. El auto se desliza a una velocidad de 60 km por hora. Camino despejado. O parece. Quiero decir vamos bien.

DACIA.— (A la vez.) Sí, en auto, con mamá, 13 de julio. Vamos bien.

PADRE.— Ella, quiero decir tu madre, tiene un vestido natural de jersey muy corto (beige, de jersey beige). Le toco la panza, y te toco a vos.

DACIA.— Beige. Corto (como el mío). Yo estoy ahí, en la panza.... Pongo la radio.

PADRE.— Esperá. Ahí, me mira con los ojos fijos...

DACIA.— ¿Mamá? ¿Qué expresión?

PADRE.— Entre agradecida y prometedora.

DACIA.— Y los ojos, ¿cómo son los ojos?

PADRE.— Uno amarronado y otro virando al verde. Está ausente, como siempre, pero igual me mira y los ojos...

DACIA.— Uno verde y otro marrón. Sensación de desasosiego, de vergüenza.

PADRE.— Prendamos la radio.

DACIA.— Sí.

PADRE.— Visibilidad escasa, pronóstico más lluvias, tormentas eléctricas...

DACIA.— Lluvias... eléctricas... ¿Qué más?

PADRE.— Música.

DACIA.— ¿“Trasponiendo cielos”?

PADRE.— Sí, el disco de tu madre, el más famoso.

DACIA.— Cómo me gusta escucharla, cómo me gusta el rumano... es tan oblicuo.

PADRE.— ¿Oblicuo?, no, obtuso, obtuso e inentendible. Me irrita no entenderla, no entenderte, “no cantés en rumano, cantá en castellano”, le pedía. Nunca pude convencerla de nada.

DACIA.— ¿Pero la amabas? Porque la amabas, ¿no?... ¿Por qué ella? ¿Por qué rumana?

PADRE.— Por la tierra, eso fue lo que me llevó a tu madre. Dos países con buena tierra, tierra bendita, eso dará buen fruto, pensé.

DACIA.— ¿El buen fruto soy yo o las naranjas?... Mirame, papá.

PADRE.— Basta. Se acabó el paseo.
El padre intenta descolgarla del árbol.

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

El padre la traslada en brazos hasta una maceta. Le pone las piernas en una maceta con tierra, la planta. Pequeña resistencia de Dacia.

DACIA.— (El padre la planta.) El barco-bañito, no. No, estoy bien. Hacé bien el hoyito. No necesito tierra. Estoy bien. Hacé bien el hoyito. Paseemos, por favor, paseemos.

PADRE.— Tenés los ojos secos, raros. Necesitás jugo. (Creo que todavía puedo.) (Le saca el pulóver.) Ya vuelvo.
El padre va al cajón-invernadero.

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

PEQUEÑO CANTO RUMANO

BENYA.— *(Entra por la pared de naranjos con un combinado.)* Yo nací y llovía. *(Escupe el suelo.)* Perdoname. Tenía que decírtelo... La voz de mi mamá. Su mismo canto. Me acerca. ¿Puedo conocerte?

DACIA.— ¿Te gusta? Es un tartamudeito, nada más. Un impulso canto.

BENYA.— Siempre paso por las disquerías, y ayer justo con lo que llovía te vi, bueno: te escuché. *(La ve enterrada en la maceta.)* ¿Estás bien?

DACIA.— ¿Por esto? No es nada. Un problemita en la columna de nacimiento... la tierra cura, ¿viste?

BENYA.— Y la música. Acá los tenés. *(Abre el combinado.) (Pausa.)* Impulso, ¿dijiste impulso?

DACIA.— Impulso, imposición, imperativo, impropio, imprecativo. *(Pausa.)* Soy imprecisa, ¿no?, digo, no es mi propia decisión, canto.

BENYA.— Y después me dijiste que te llamás Dacia. Demasiado.

DACIA.— Dacia, te gusta, es un nombre raro, sí. Lo raro es que no nos hayamos cruzado antes. Todos los días recorro casas de música, discos, esas cosas...

BENYA.— Dacia, entre otras cosas, es la provincia más antigua del Imperio Romano. Y no exactamente, pero es muy parecido al territorio actual de Rumania. Además, ahí nace, del latín ¿no?, la lengua rumana. Y yo también: Yo nací en la lengua rumana.

DACIA.— Cómo sabés.

BENYA.— Acá los tenés. *(Saca discos.)*

DACIA.— Tratémonos como hermanos. ¿Querés tomar algo?... *Benya se sienta en el sillón. El sillón se desarma, cae tierra.*

DACIA.— Un jugo de naranjas... En la última mudanza se rompió y papá lo rellenó con tierra. Hay que saber sentarse, si te apoyás... Un té de naranjas...

BENYA.— Está bien, no te preocupes.

DACIA.— ¿Jugo de naranjas, un té de naranjas...?

BENYA.— Té, está bien. ¿Hermanos? Dijiste hermanos ¿no?... Yo... prefiero sentirte mamá.

DACIA.— Mamá es Rumania. Té de naranjas, ¿no?

BENYA.— Para mí Rumania es lluvia. O la lluvia, Rumania. Sí, gracias, de naranjas está bien, muy bien. Para otros será París. *(Le pasa discos.)*

DACIA.— O Londres.

BENYA.— Sí, o Londres... Magda, Zaharia, Lucian Blaga... Maria Luca... ¿Y el té?

DACIA.— No. De Iris, dame de Iris.

BENYA.— Dragomir, es varón pero es excelente... ¿Iris?

DACIA.— ¿Pero son rumanos?, ¿rumanos de los 50?

BENYA.— Sí. (¿Y el té?)

DACIA.— ¿Y cómo no hay de Iris?, no entiendo...

BENYA.— Iris, Iris, no... No... ¿Estás segura que es rumana?

DACIA.— Por favor, la cantante más famosa de los 50. Quedamos en eso. Traías toda tu colección de música popular rumana de los 50. No conocés a Iris... No te hablo más.

BENYA.— No te pongas así, es una colección de 400 nombres.

DACIA.— Iris es mi mamá.
Silencio.

BENYA.— Bonito el nombre, digo... para madre. Iris... es nombre de flor o de diosa... en la mitología antigua Iris es la unión del Cielo y la Tierra, entre los dioses y los hombres, como el arco iris. Hija de Taumante y Electra, pertenece a la raza del Océano por línea paterna y materna y por consiguiente hermana de las Harpías...

DACIA.— Bla, bla, bla. Pará. Todo el tiempo, bla, bla, bla... Yo tenía su disco más hermoso, "Trasponiendo cielos", y lo escuchaba todas las noches cuando papá salía a hacer la última recorrida por las plantaciones. Los escuché tanto que los rayé, los rompí... no sé... tantas mudanzas, tantos cambios, se me fueron perdiendo. No los supe valorar. Cuando uno es chico... es así... no valora.

BENYA.— ¿Y no será por eso que cantás? Cuando decís impulso, ¿no será eso? *(Dacia lo mira.)* Tu papá se va, no está, va a trabajar o pasa algo, no sé, se enoja, y ahí *(Le imita el pequeño canto rumano.)* es coherente, como decirle

“no sos lo único que tengo”. (*Imitación más corta.*) Más que a él como decirlo vos misma... una afirmación... (*Imitación corta.*)

DACIA.— Desencandilarse (*Pausa.*) ir hacia la fertilidad de las luminarias... o hacia una luminosidad no estéril... o una fertilidad luminosa aria... lumina Asia Aria

BENYA.— Yo decía... (*Preciso.*) No esperar. A tu papá ¿no? Pero es lindo... a ver, pensemos: Luminosidad no estéril sería (*Tiempo.*): Iluminar el futuro. Futuro por los hijos... que están oscuros. Que una luz madre dé hijos... que los hijos estén a la luz. Porque vos dijiste fertilidad y “dar a luz” es parir: vos querés decir o decirle: Iluminar el Futuro.

DACIA.— Yo no quiero decirle-me nada. Yo te digo que tengo un impulso canto. Algo simple, coherente, lógico. Y si no lo entendés... (*Se pone mal.*) es un impulso, un pequeño... no lo puedo continuar, un tartamudeo (*Llora.*) un tartamudeito, nada...

BENYA.— (*Busca otros.*) Tengo más. Son 400... Alguno de Iris tiene que haber... Iris, así, ¿solo?

DACIA.— Iris es el nombre artístico. Se llamaba Sofía María Banus. También lindo nombre, ¿no? Sofía María Banus... sí, qué lindo... pero no me dice nada... conozco más a Iris. Iris, Iris, una cantante famosa. La veo en un escenario, canta a todos. La aplauden. ¿Te das cuenta? Más de todos que mía.

BENYA.— Estás hermosa.
Se acerca. Dacia le da una cachetada.

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

Benya se va. El padre sale del cajón-invernadero y trae naranjas. Viene con el pulóver atado entre las piernas. Aprieta una naranja entre su axila y brazo. El jugo cae en su mano. Dacia chupa el jugo entre los dedos de su padre.

PADRE.— Tomá.

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

PADRE.— Son los ojos, Dacia, se te están secando. Tomá. ¿Ves que puedo? Tomá.

DACIA.— Basta. Papá, no quiero más...

PADRE.— No, no, no. Dacia, tenés que nutrirte. Ahora que todavía hay. ¿No entendés? (No hay tiempo)... Estamos en una situación delicada. A ver, un poco más. (*Dacia casi ahogada.*) Sigamos con el paseo.
El padre se sienta dentro de una maceta grande. Dacia se recuesta sobre el padre. Provecho de Dacia.

PADRE.— El mismo gesto de tu madre.

DACIA.— ¿Cómo son sus gestos, papá?...

PADRE.— Así... livianos... sin preocupación, sin peligro.

DACIA.— Sensación de amparo. Me siento leve, despreocupada. Desapareció todo. El mundo es el interior de este auto desplazándose bajo la lluvia... Estoy contenta.

PADRE.— Yo también. Y no me avergüenza decirlo: contento, Dacia. Esta felicidad chiquita, de la capacidad de un auto... mediano. Así, así fue el clima de tu nacimiento. Hace 35 años. De tu primer nacimiento, para ser precisos.

DACIA.— Me mojo, no entiendo... Siento algo tibio. Me mojo. Me voy a quedar seca, papá... Me mojo...
El padre mira entre las piernas de Dacia. La levanta. Le chorrea un jugo blanco. El padre observa el jugo entre sus dedos. Se los lleva a la boca.

PADRE.— Maduraste, Dacia.

DACIA.— (*Llora.*)

El padre arranca hojas y las prepara automáticamente, a modo de colchoncito. Le baja la bombacha y se lo pone.

PADRE.— Una madre te hace falta. ¿Te das cuenta? Decime si ella no tendría que estar acá. No es nada... es un jugo... es normal, natural, quiero decir. Tenía que suceder.

DACIA.— ¿Qué es esto?

PADRE.— Una savia concentrada, blanca... pesada. Nada más.

DACIA.— ¿Me rompí? Es eso, ¿no? Me rompí.

PADRE.— Estás creciendo, Dacia. (Sos señorita.) Una naranja puede ser de maduración temprana, intermedia o tardía. Bueno, es eso. Vos sos tardía.

DACIA.— (*Llora.*) ¿Me voy a secar, papá?

PADRE.— Una maduración en la tercera quinta parte de la vida. Es eso. ¿Entendés? Maduración tardía, Dacia. El tiempo de la naturaleza.

DACIA.— Sí, más o menos... sí, bueno sí... ya estoy bien... una savia concentrada, pesadita...

PADRE.— ¿Sabés que esto puede ayudarnos? Naranjita tardía. Me entusiasman las señales de la naturaleza. Es una buena señal. Si se retrasan las maduraciones vamos a poder llegar a completar las injertaciones antes que el floema...

DACIA.— Sí, papá, no te detengas, no frenes... blanquita...

PADRE.— Y además vas a entender. No interrumpas más. Y yo voy a poder contarte todo, y más, contártelo con alegría. (*Desata el pulóver de su pierna y se lo da.*) Sigamos con el paseo.

DACIA.— ¿Con el pulóver? ¡Me vas a contar todo! Paseemos en dirección Sudoeste.

PADRE.— (*La levanta en brazos.*) El mismo pedido de...

DACIA.— Pero contame bien. ¿Qué pasó en el auto? (*Van al árbol.*)

PADRE.— Tu madre anuncia un vómito. (*Gesto de parir.*) Yo apago la radio.

DACIA.— ¿“Transponiendo cielos”?

PADRE.— Sí, y preparo el pulóver. (Sin indecisión.) Quiero decir, me lo saco.

DACIA.— Ausencia de nerviosismo. Y de música.

PADRE.— Exacto. ¡Entendés!: Pero un momento francamente tenso. El auto se mueve por el viento, se bambolea, temporal. Lluvia. Tu madre empieza a contraerse; gira, salta... La sostengo con el brazo izquierdo y con el derecho estiro mi pulóver sobre el asiento delantero. (*Sube al árbol.*)

DACIA.— Estoy por nacer... Ay, papá vení conmigo.

PADRE.— (No puedo, no puedo, escuchame.) Ella se yergue. Majestuosa. Golpea la cabeza contra el borde superior del parabrisa, da un rebotecito sobre el tablero, salta sobre el asiento y queda en cuclillas.

DACIA.— ¿Será una danza rumana? ¿Baila?, mamá digo, ¿baila?

PADRE.— Los brazos, agarrados del pasamanos derecho, bien extendidos. Y la boca, Dacia, muy abierta. La punta de la lengua tensa, perpendicular al parabrisas.

DACIA.— ¿Y los ojos?

PADRE.— Altos, erguidos, fijos a la luz del techo. Extrema atención al farolcito.

DACIA.— Las cantantes famosas están acostumbradas a la luz, al brillo. Pedile que cante.

PADRE.— Shhh!!! No molestes a tu madre ahora. Ahí está: en cuclillas sobre el asiento, agarrada del pasamanos, con la lengua afuera y los ojos fijos al farolcito y viene: Es un chorro como un vómito que expulsa de la vagina al pulóver. Un jugo espeso y condensado... jugo tipo Fisher rugoso o Hamlin red...

DACIA.— (Papá... yo) cada vez me mojo más. Me enceguece el brillo, el resplandor. ¿Un jugo-madre? Nunca vi tanto... ¿cómo se dice “luz” en rumano, papá? (*Grita.*) Tapá el farolcito, tapalo. Es la llama de un relámpago.

PADRE.— Sí, llueve. Es día 13 de julio. Once menos cuarto de la noche. Sí, Dacia, lo tapo, ya lo tapo... Y ahí (en ese momento)... te robo. (*Baja un poco, hasta Dacia.*) “Lumina”, se dice “lumina”.

DACIA.— No entiendo.

PADRE.— Luz: lu-mi-na, se dice.

DACIA.— ¿De qué hablás, papá? ¿De qué robo hablás?

PADRE.— Del pulóver. Lo robo porque te cubre a vos, ¿entendés? Vos estás ahí adentro, desparramada. Prematura.

DACIA.— ¿Con mamá qué hiciste? El pulóver, así ¿se lo arrancaste?

PADRE.— ¿Qué querés que hiciera, que te dejara chorrear por el piso del auto?

DACIA.— Mamá...

PADRE.— ¿Eso preferís?

DACIA.— Preferiría mi mamá... mi...

PADRE.— ¿Tu mamá? Tu mamá sigue ahí, con los ojos fijos al farolcito. Quiere luz, lumina, si preferís, digo lumina. Yo lo único que puedo hacer es aplicar

todas mis técnicas, mis conocimientos: el injerto. Nodriz, puenteado. Cúpula no, porque el grosor del pie y el vástago tiene que ser idéntico.

DACIA.— ¿Y yo?, ¿dónde estoy ahora?

PADRE.— En el pulóver todavía. Te tengo con la mano izquierda. Con la derecha rompo las costuras del pantalón. No tengo herramientas para el injerto, y cuando pienso en el espejito del auto y lo estoy por arrancar, ahí tu madre, encandilada y todo, le da un cabezazo y lo rompe. Encima astilla el parabrisas (un enchastre, es peligroso), yo tengo miedo por el pulóver (estás vos ahí, prematura)...

DACIA.— Tené cuidado, con las dos. Cuida-me-dala.

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

DACIA.— ¿“Transponiendo cielos”?

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

DACIA.— (*Llora.*) ¿“Transponiendo cielos”?

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

DACIA.— Me mareo (encandilo, arañó, resbalo, desmembrano, disuelto). Me mojo.

PADRE.— Por favor, esperá, ahora no hay tiempo: estoy con el muslo abierto. Con el filo me voy rebanando capas de piel y carne de 2 cm de ancho. Hay que preparar la carne, es importante que se conecten los jugos... necesitamos una superficie lisa y desprotegida de piel para hacer los cortes propiamente dichos, las incisiones...

DACIA.— Papá, ya está. Me mojé toda. (*Dacia cuelga del tronco.*)

PADRE.— ¿Ahora? Justo que estábamos llegando. (*Baja del árbol, la examina.*) Algo falló. ¿Será que estás débil... vos también... y es mi culpa? (*La lleva a la maceta.*) *El padre vuelve a plantar a Dacia en la maceta.*

DACIA.— ¿Qué me pasa?... El baño barquito no. Hacé bien el hoyito. Sigamos con el paseo.

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

DACIA.— Sigamos con el paseo. No entendí bien todavía.

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

DACIA.— Pero sigamos con el paseo... necesito mamá, ¿dónde está?

Dacia llora, se mueve, molesta al Padre con las mangas del pulóver. El Padre le ata las manos con el pulóver.

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

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

PADRE.— (*Le saca las hojas que quedaban mal colocadas y le pasa una vendacinta a modo de sujeción entre las piernas.*) En el pulóver, todavía estás en el pulóver, pero yo ya tengo la pierna preparada. Hago las dos incisiones sobre el muslo: Una a izquierda y otra a derecha, apenas en diagonal. Forma de T, pero invertida. El punto de arranque del corte inferior (el más largo) pegado a la ingle...

DACIA.— ¿Sería la rayita de la T?

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

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

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

DACIA.— Basta. Me impresiona. ¿Y mamá...?

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

DACIA.— Bueno y qué...

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

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

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

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

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

DACIA.— ¿Cómo otro? ¿Otro qué?

PADRE.— (*Prepara jugo.*) Otro, no sé. Tomá. Estás débil. Necesitás jugo.

DACIA.— No quiero.

PADRE.— Tomá.

DACIA.— No. Necesito ver la cicatriz.

PADRE.— ¿Qué decís?

DACIA.— Las costras, las cicatrices, las adherencias, lo lastimado, lo que te pegaste de mí.

Tironea de los pantalones. El padre les abre las costuras de un tirón y le muestra.

PADRE.— Es natural, yo soy varón y nací del sexo de una mujer, y no es ninguna vergüenza. Las yemas se hacen plantas grandes, hermosas, prendidas de un tronco madre. Es natural... Un día y medio pegada ahí...

DACIA.— (*Se asoma, espía.*) Papá...

PADRE.— (*Se sienta en la maceta grande.*) ¿Qué pasa?.. habló (no me decís nada), ¿querés irte? (*Tiempo.*) ¿Preferís irte? *Dacia ahogada, no puede hablar. El padre la mira.*

DACIA.— No, no... (Pensaba.) Por ahí no es que... me robaste, papá. No es robo... Es raptó. Eso, ¿ves? Raptó por amor, y soy yo... yo, la que se ofreció al

raptó... Qué linda historia, papá. Gracias... Me gusta esta historia, mía, nuestra... como "las célebres raptadas", como Cirene y Apolo, Helena y Teseo, Persefona y Hades...

PADRE.— No, como Bonnie and Clyde, siempre juntos, huyendo juntos.

DACIA.— Sí, huyendo juntos, huyendo... ¿De qué huíamos, papá? Me ahogo, seguí, siento el corazón tic-tac, por favor, seguí, tic-tac, tic-tac-tic...

PADRE.— Tranquila, cangurita-taroca. No sé: 1° Cómo voy a nutrirte. 2° Yo teta no tengo. 3° No quiero lastimar la cicatriz. Ni lastimarte. 4° Llega un impulso (tranquila), una orden natural: Doy el último tirón y desprendo el pulóver de la pierna.

El padre levanta a Dacia de los pelos. Las dos caras juntas.

PADRE.— Y ahí sí: Te chupo. Tenías la cara con una espumilla gelatinosa... sanguinolenta. Estamos en las plantaciones. Es día 15 de julio. (No llueve.) Cuatro y cuarto de la tarde.

DACIA.— Nazco, papá, nazco.

PADRE.— Y las babas nos unen. (Son delgadas pero nos unen.) Estamos en las plantaciones.

Es día 15 de julio.....

Dacia se cae.

PADRE.— Otra vez. (*La levanta.*) Nacés y una catástrofe. Nacés y una catástrofe. La primera vez el incendio de las plantaciones, y ahora la tristeza de los cítricos.

DACIA.— ¿Qué decís, papá? ¿Querés que mi cumpleaños sea pasado mañana? No me importa, 15 de julio. Lindo día también.

PADRE.— (*Lleva plantas al cajón-invernadero.*) Dacia, no ves que las naranjas se caen antes de tiempo. Prematuras. ¿Sabés por qué?, porque se muere el floema. Y esta vez es mi culpa. ¿Por qué usé pies de naranjos agrios, sabiendo que es una especie extranjera? Es mi culpa. Los nuevos injertos no dan abasto. No pueden contrarrestarlo. Se multiplica la plaga. A mayor humedad, mayor radio de propagación. No quería decírtelo. ¿Te das cuenta? ¿Cómo voy a nutrirte?

DACIA.— No necesito jugo, papá, no te preocupes. Necesito...

PADRE.— (Ya sé): el pulóver nos va a ayudar... el pulóver y la tierra. Voy a erradicar esa plaga... Yemas libres de tristeza, te lo prometo. (*Entra al cajón-invernadero.*)

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

PEQUEÑO CANTO RUMANO

ESCENA 2
(LOS JUGOS)

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

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

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

DACIA.— ¿Me das tu pulóver?

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

DACIA.— ¿Y el pulóver?

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

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

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

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

DACIA.— Nunca me enamoraría de un hombre que me negase su pulóver. Te aclaro.

BENYA.— Perdoname.

DACIA.— Otra cosa que no entiendo. Pedir perdón a cada rato. Los hombres, son los hombres los que hacen eso. Cansa.

BENYA.— Perdoname. ¿Vos creés que yo no pienso en vos? (Vos creés eso.) Pero yo pienso en vos. Mirá, traje más discos. Hay muchos que no se pueden leer de quién son. Las etiquetas, ¿ves?: Se borronearon, tanta agua... tanta lluvia... Por ahí alguno es de Iris. (*Se sienta sobre el combinado.*) ¿Probamos?

DACIA.— Probemos. (*Dacia se sienta también sobre el combinado. Música.*) *Prueba con gran atención. Dacia a la música. Benya a Dacia.*

DACIA.— No, no es Iris.
Prueban otro.

DACIA.— ¿No escuchás que es varón?
Prueban otro.

DACIA.— Sacalo. ¿No te das cuenta que no canta nadie?

BENYA.— Perdoname. (*Se ríe.*)

DACIA.— ¿Decime, y el cartelito quedó, nada más?... ¿solito? ¿Todo incendió? Todo así: ¿fuego?

BENYA.— Los rumanos son así...

DACIA.— (*Bajo.*) ¿Cómo?

BENYA.— ¿Ves cómo sos?

DACIA.— ¿Cómo?

BENYA.— Antes no me querías escuchar y ahora vos me preguntás.

DACIA.— No, ¿por qué decís los rumanos son así? ¿Por qué? Porque sabés que los rumanos tienen hijos en los caminos y los dejan. Los van dejando. ¿Eso decís?

BENYA.— No. Escandalosos... ruidosos, bah. Yo también quiero a los caminos. Ser nómada. ¿No me convidás algo...? no digo un té... (*Dacia pone una naranja sobre el combinado.*) Ser nómada... gracias, eso me gusta. Andar por los caminos... (*Benya abre la naranja en gajos.*)

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

DACIA.— ¿Por qué lo tirás?

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

DACIA.— ¿Vos robás?... ¿Carne robás?

BENYA.— La carne la tiraba.

DACIA.— ¿A dónde la tirabas?

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

DACIA.— ¿Todo lo seco te parece así?

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

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

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

DACIA.— Y por el cogote... ¿qué?

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

DACIA.— Pico, pico-abajo...

BENYA.— Pico-abajo (porque es animal)...

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

BENYA.— Y cuando no chorreaba más, del cogote, se la llevaba a la cocina. Y la

desplumaba. Quiere decir: que hasta que no perdía la última gota estaba viva... Ahí moría. La cabeza quedaba en el suelo.

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

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

DACIA.— Te gusta juntar porquerías.

BENYA.— No. (*Se pone mal.*) ¿No ves que vivo a mínimo? Música, nada más. La guardaba porque podía estar viva. La carne seca, sin jugo... muerta. Eso tiraba. ¿Probamos otro?

DACIA.— Todo lo seco... te parece así... ¿muerto?...

BENYA.— Sí (como la gallinacuerpo). Miraba el pedazo seco y veía el cadáver.

DACIA.— ¿Acá también? (*Le muestra la naranja que comieron. La abre.*)

BENYA.— Esto es una naranja.

DACIA.— Por eso, ¿acá lo ves?

BENYA.— No. (*Muerde la naranja.*) Perdoname, no sé... me dieron ganas de... y preferí morder la naranja. Además para que veas que no es un cadáver. Un cadáver no mordería.

DACIA.— Ah, qué suerte... como robás y hablás así del jugo, como papá, pensé que podría ser tu hija, y como yo quería que fuésemos hermanos y a vos te gusta sentirme mamá... (*Se levanta, junta los restos de la naranja y empuja el combinado.*) Dame un disco. *Benya le pasa un disco. Dacia se lo pone entre las piernas y trata de mirarse.*

DACIA.— ¿Y acá lo ves?

BENYA.— ¿Qué?

DACIA.— El cadáver, ¿lo ves?

BENYA.— No veo nada. *Dacia se sube un poco el disco, él no ve. Quiere meterse. Dacia lo corre para que mire solamente por el disco. Lo va subiendo un poco. Se ve parte de la sujeción. Cae jugo sobre el disco.*

BENYA.— ¿Qué tenés ahí? Dejame ver... *(Intenta morderla.)*
Dacia se saca el disco.

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

BENYA.— ¿Por qué las mujeres no dejan que se las mire? Delia, la buena vecina, lo mismo, “Vos querés ver todo, espías todo”, “ojos en la nuca tenés”, “te los voy a hundir” me decía. ¿“Maduración tardía” dijiste? No llores, perdoname... Te mordí para que veas que no sos un cadáver, un cadáver y no...

DACIA.— No lloro porque me mordiste... no sé si lloro de alegría porque ya soy jugosa, y se nota que Rumania es jugosa, lluviosa... *(Llora.)* o porque estoy mal, porque me puedo quedar seca; o por vos: ¿Para qué me contaste lo de la gallina? Vos, sos vos que me hacés ver cosas tristes. Siempre lo mismo... Sos vos.
Le tira los pedazos de naranja al pecho. Benya se va.

BENYA.— Por qué las mujeres no dejan que se las mire, me pregunto.

El padre sale del cajón y acomoda las plantas en línea diagonal al aire caliente que sale del cajón-invernadero.

DACIA.— Papá, ¿cómo es?: las mujeres no dejan que se las mire, o los hombres no saben o no les interesa. *(El padre da vuelta la maceta de Dacia y sigue llevando plantas.)* A las mujeres, ¿hay que mirarlas a la cabeza, o no? ¿Y si no las miran se secan? *(Tiempo.)* Y los ciervos ahogados, papá, no serían hijos, Muchos Rumanos Hijos; ¿qué pasa, papá?: se caen o los tiran a los arroyos ríos. *(Y ahí quedan pataleando semiahogados.)* Decime, ¿Rumania hace eso con los hijos?

PADRE.— ¿Qué decís? No son propias de vos esas preguntas. *(Lleva una planta hasta Dacia.)* Hay que trabajar. *(Hace un corte.)* Chupá acá. *(Sigue acomodando plantas.)* Estoy contento, Dacia, la naturaleza forzada a producir es el único remedio. Te dije que no iba a permitir que la humedad nos pudra todo, todos nuestros años de trabajo. No. El aire caliente está mejorando las plantas. Sí, Dacia: Observé las que llevé al cajón-criadero, y cambié el estado fenológico, tanto en las plantas nucleares como en las seleccionadas.

DACIA.— No me gusta chupar esto, es amargo, áspero, tiene hilachas, agrio...

PADRE.— Ya sé, Dacia, ya sé, es cierto, con los naranjos agrios me equivoqué, no tendría que haber usado una especie extranjera como planta nuclear. *(Va hacia Dacia.)* A ver cómo está eso. *(Mira el que chupó Dacia.)* Un poco más. *(Hace varios cortes.)* Primero alisa la superficie.

DACIA.— ¿Tantos cortes, papá?

PADRE.— Sí, injertaciones sucesivas de yemas potentes y yemas durmientes. ¿No ves que la humedad afecta más a las plantas jóvenes?... no hay otra manera de envejecer los pies de naranjos agrios que con injertos sucesivos. Hay que sacarle ese vigor juvenil, sin alterar su constitución genética... *(Le pasa los cortes para que los chupe, los mira.)* Fidelidad varietal, productividad, sanidad. Eso, sanidad... sin tristeza, sin virus. Un jugo... jalea, denso, sano, pesado, nutriente, maravilloso. *(Me entusiasmé.)* ¿Qué te parece?

DACIA.— Y a mí... que así... blanquito... papá...

PADRE.— Dacia, por favor. *(Levanta la planta y se lleva.)* Preparo las púas y vuelvo.

PEQUEÑO CANTO RUMANO

ESCENA 3 (LA FLORESCENCIA)

BENYA.— *(Entra con el combinado de espaldas.)* Yo nací y llovía. Perdoname. *(Escupe el suelo.)* No quiero que te enojés, prefiero que te enamores de mí. Acá lo tenés. *(Le da el pulóver.)* No te lo di antes porque estaba un poco mojado... lo estuve secando.

DACIA.— Gracias. *(Se pone el pulóver.)* ¿Y eso? *(Benya tiene un disco colgando con una soga del cuello.)*

BENYA.— *(Lo encontró.)* Para vos. ¿Lo probamos?

Ponen música. Se escucha un disco rumano de mujer rayado. Mucha quietud. Dacia canta, sobre el disco rayado, la canción entera. Gran transformación en los dos. Dacia se desplaza arrastrando la maceta, baila y canta. Siente cambios en su ojo izquierdo. Benya sobre el combinado, lo escupe como besándolo.

DACIA.— Me siento bien, no sé... floreciente, desgajada, nueva. Tiene olor dulce.

BENYA.— ¿Mi pulóver?

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

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

DACIA.— Mirame. Si querés... chupame un poquito

BENYA.— *(Casi a la vez.)* No, no, yo te cuento. Yo. Estoy contento, estoy tan bien. Soy otro. Otro hombre. Estoy tan contento. Mirame vos.

DACIA.— Otro, otro hombre, ¿vos también?, no quiero que me incrusten más. Tomá. *(Sale del pulóver, queda Benya con el pulóver puesto.)* Mejor lleváelo. Gracias.

BENYA.— ¿Por qué? Te quedaba lindo.

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

DACIA.— Te veo y veo un camino, el costadito. Llueve.

BENYA.— Nací y llovía. Te lo dije yo.

DACIA.— Te veo y veo un bebé prendido a mi teta. Ahora si querés... vení, despacito, chupame, el juguito, con un bracito azul-morado, por el frío y la lluvia seguro...

BENYA.— ¿A tu teta? No quiero chuparte, quiero escucharte, ¿qué más ves?... ¿fuego?

DACIA.— Un árbol, un tronco añoso y medio hueco, hay un ciervo muerto adentro, con media cabeza afuera... parece que está por nacer. Del árbol.

BENYA.— Impresionante.

DACIA.— Dale, chupame un poquito, frotate acá... si me desnudo, ¿te gusto?

BENYA.— Sí, esperá, esperá, no quiero... Sabés cómo me decían: "Sos un Adonis". No por lo lindo sino porque nació de un árbol... Como yo. Cuando a mamá la tiraron del auto, se metió en el hueco del árbol y ahí nací (en el árbol, lo único que había, ahí me guardó) y ahora vos ves eso *(Llora.)* Sos extraordinaria... *(Va a tomar teta y se interrumpe.)* Maduración tardía, ¿será eso? ¿Cuántos años tenés?

DACIA.— 35.

BENYA.— Claro, años concentrando hormonas puede producir cambios genéticos, alterar la visión. Es científico.

DACIA.— Científico... dejá de explicarte todo.

BENYA.— ¿Vos decís porque los pensamientos modernos... científicos, el racionalismo científico fracasó?

DACIA.— Yo digo que me chupes. ¿Y?

BENYA.— Y que tenés razón. Otra vez tenés razón. A mí me parece lo mismo. Fracasó. ¿Vos tenés algún movimiento-pensamiento preferido?

DACIA.— No sé, chupame mientras charlamos. No sé, el sonorismo realista rumano o sensitivo realista, ¿me chupás?

BENYA.— Entonces, si no es la ciencia (por qué me ves así...chiquito... naciendo), ¿será el poder de la música?

DACIA.— O del jugo, o del pulóver...

BENYA.— O el poder del ojo.

DACIA.— Sí me gusta: el poder del ojo.

BENYA.— Dame teta.

DACIA.— Te doy porque me lo pedís... Pero no puedo ser tu mamá... No puedo todo junto, preferiría que me... Tampoco puedo ser tu hermana ni tu hija, sos muy joven... sos un auto. Un auto... La puerta se cierra, el auto se va, llueve, un portazo, chupame, chupame, ya. No: es la llama de un relámpago... No muerdas. *(Se miran con gran atención.)* Cuidado.

Benya le acomoda el vestido. Dacia vuelve a la maceta. Benya se vuelve a colgar el disco, lo besa y se va llorando. Dacia va a su lugar con la maceta, el ojo late. Movimientos muy lentos.

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

PADRE.— Vamos, al trabajo. Vos removés la tierra, la aireás, yo cubro las heridas.

DACIA.— Papá, ¿por qué tantos pulóveres?

PADRE.— Dacia, ya sé. No me digas nada. Era un pulóver nada más. No había otro elemento mejor para recubrir, más seguro, no sé, me da confianza... (Ahora es útil...) lo rompí...

DACIA.— No, papá, son muchos, ¿por qué tantos? Los tenés entre las piernas, pegoteados.
Yo los veo. Te quedan lindos. Y la boca, papá, por qué te bailan los dientes. Me da risa. Son graciosos.

PADRE.— Dacia, ¿qué decís? Sé coherente

DACIA.— Y ahora uno se te cae.

PADRE.— Sé coherente, Dacia... no acompañás, arruinás.

DACIA.— Eso veo.

PADRE.— Ese impulso familiar de arruinar y no entender, entendé, Dacia: hay que trabajar. Vamos. Remové.

DACIA.— Yo quiero ser coherente, pero no tengo una visión. Una sola visión. Una visión simultánea. Veo como cuadros, discontinuo, sin sincronización... Veo algo, y eso se me distorsiona enseguida, y es otra cosa. Como una repetición. Eso puede ser coherente. Me esfuerzo por racionalizar. ¿Te cuento lo que veo?

PADRE.— (*Se acerca.*) Tapate ese ojo, el izquierdo. (*Inserta una púa y la ata.*) ¿Desde cuándo te pasa?

DACIA.— Recién un amigo... rumano, un hermano podría ser, me trajo unos discos, me prestó un pulóver y ahí cuando escuchamos... un disco viejo-rayado, se me desajustó el ojo izquierdo. ¿Porque es el ojo izquierdo, no? El pulóver se lo devolví enseguida. No te preocupes. ¿Será tanto jugo?

PADRE.— Tapáelo de una vez.
Dacia arranca una naranja de la planta y se tapa el ojo.

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

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

DACIA.— ¿No te gustó? (*Tiempo.*) ¿Qué tengo?... Yo traté de explicártelo: “la florescencia”...

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

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

El padre lleva a Dacia otra vez a la maceta, vuelve a mirarle el ojo, vacía media naranja, la llena con tierra y se la aprieta al ojo de Dacia.

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

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

PADRE.— Iris es nombre de flor...

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

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

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

PEQUEÑO CANTO RUMANO

Dacia con un parche de cáscaras de naranja en el ojo.

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

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

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

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

BENYA.— Sos otra.

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

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

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

DACIA.— Estaba roto.

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

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

BENYA.— ¿Tu papá habla así?

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

BENYA.— De alguna manera los padres siempre aparecen.

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

BENYA.— Y apareció.

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

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

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

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

DACIA.— ¿Bailamos? *(Se sube al combinado. Hace chasquidos.)*
Los dos sentados sobre el combinado.

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

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

BENYA.— El taxista se asustó, bajó del auto y salió corriendo. ¿Entonces, como hombre yo te gusto?

DACIA.— No seas tonto. Hablo de esa violencia que salta, lo irracional que se expande, el reverso, como dar vuelta una naranja exprimida y de pronto es blanca y uno no lo sabía... algo así. Qué curioso, con ella, ¿no? ¿Y qué pasó?

BENYA.— Estamos los dos solos, en el taxi. Miro por la ventanilla y veo mi casa; o mi ex-casa. Un pedazo de terreno. Seco.

DACIA.— ¿Un cadáver?

BENYA.— No, un terreno. Ni siquiera basura tiran los vecinos. Vacío. Y los troncos semi-quemados de los dos naranjos. Y, aunque no lo creas... Años que no lo veía ¿eh?, todavía estaba el cartelito-verde-letra manuscrita...

DACIA.— ¿Y ella, tu mamá digo, lo mira el cartelito?

BENYA.— *(Se tira sobre ella.)* No sé. *(Llora más.)* Eso nunca lo pude saber. Se me tira encima, se ríe.

DACIA.— ¿Cómo se ríe? ¿Se ríe como si le doliera o como si viera algo que no tendría que ver? ¿Cómo se ríe? ¿Como yo? Mostrame.
Los dos se ríen.

DACIA.— Yo no sé si me río porque me duele o porque espío algo...

BENYA.— Obsceno, decilo. *(Entre risas crecientes.)*
Dacia se le tira encima, se ríe, le baja los pantalones: siguen peleando.

DACIA.— Dejame que te espíe. Dejame espiarte.
Benya se baja del combinado apurado, no se llega a prender el pantalón, arrastra el combinado con Dacia encima.

BENYA.— Bajate. ¿No ves que me voy?

DACIA.— No. *(Tiempo.)* Estoy bien acá. No me bajo.

BENYA.— Me gustan los autos.

DACIA.— ¿Qué?

BENYA.— “No, estoy bien acá. No me bajo. Me gustan los autos”, lo mismo que me dijo ella. Y saca la lengua, así, perpendicular al parabrisas.

DACIA.— ¿Y no será que no se bajó porque vio el cartelito?

BENYA.— (*Llora.*) No lo sé, otra vez lo mismo. (*Llora.*) Eso no lo sé. Porque no me deja mirarla a los ojos. Besarla, sí, en la boca, la cara. Eso sí, se deja. Pero que le vea los ojos, no. “Nadie sospecha la pesadilla de mi vida, ojalá me hubiese dejado arrancar los ojos”, dice. Arranco el auto.

DACIA.— Arrancarse los ojos y arrancar el auto, ¿te das cuenta?

BENYA.— Una simple coincidencia... una misma palabra que remite a dos acciones diferentes.

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

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

DACIA.— Eso también es típico de madre.

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

DACIA.— La buscaste para matarla.

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

DACIA.— Ya sé: te la guardaste.

BENYA.— No, por el tamaño. Un tamaño medio.

DACIA.— ¿Medio como qué? ¿Como un auto medio?

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

DACIA.— Por lo menos estuviste cerca de tu mamá. Tenés un recuerdo. Yo lo único que sé es que mi madre tenía un ojo marrón y otro virado al verde. *Benya hace unos pasos de baile rumano.*

BENYA.— Rumania también es una sobrevivencia al límite del escándalo, una arborescencia pampa que crece deformada, exagerada, extrañada, extranjera. Un dolor que hace abrir la tierra. La música nos hermana. Estoy hablando como vos, o como tu mamá, o como vos decís que habla tu mamá. ¿Te diste cuenta?

DACIA.— No me parece.

BENYA.— “Sobrevivencia al límite del escándalo”, ¿no te gusta? *Benya recoge los pedazos del disco partido, se lo cuelga. Se va.*

ESCENA 4 (LA HELADURA)

Sale el padre con naranjas en la mano.

DACIA.— ¿“Sobrevivencia al límite del escándalo”, a vos te gusta, papá? (*El padre le muestra las naranjas.*) Dame un poco de jugo. *El padre abre las naranjas contra la cara. Se las restriega.*

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

DACIA.— ¿Qué pasa, papá?

PADRE.— Se quemó todo. No sabés lo que era eso. Las plantas crujiendo. No quedó nada. Todos mis años de trabajo. Y ahora lo mismo. No puedo hacer nada. Ni con el calor, ni con injertos sucesivos, ni filtraciones, ni recubrimientos. Sabés que intenté. Pero no hay caso. La tierra, el pulóver, todo me falla, nos falla. (*Se sienta en maceta grande, la mira.*) La tristeza arruinó todas las plantas. Se perdió el futuro. (*Golpe.*) Otra vez. *Dacia en cuclillas sobre su maceta, el padre al lado, sentado dentro de una maceta grande, los pies afuera.*

DACIA.— Nunca te vi así. Mudémonos, intentemos de nuevo... Una vez más. Ya nos mudamos... no sé... doce veces ¿no?

PADRE.— ¿O sos vos? ¿O es tu ojo?

DACIA.— ¿Yo? ¿Mi ojo?... ¿qué...?

PADRE.— Ojo virado, Dacia. Estoy viejo. Esos puntos verdes... Yo sabía...

DACIA.— ¿Qué decís, papá?

PADRE.— Cuando volvemos al auto, horas de nacida, tu mamá está igualita: semidesmayada en el asiento trasero. Igualita. Pero la puerta no está asegurada. Y eso, Dacia, es raro. Llamativo. Yo mismo la aseguré. ¿Se bajó? ¿Qué hizo? Y justo el incendio. No puede ser una casualidad. Y ahora lo mismo. Otra vez... todo seco.

DACIA.— Pero ahora mamá no está.

PADRE.— Sí está, Dacia, vos no sabés lo que pasó. Un viento impresionante... abre la puerta de atrás... se escuchan... gemidos de ciervos y truenos... y tu mamá queda colgando, con la cabeza afuera. El viento cierra la puerta de un golpe. Y le da en el cuello. Se abre y se cierra muchas veces, y en cada golpe se le hunde más y más la chapa en el cuello. El cuello morado, la cabeza casi separada del cuerpo. Yo no la puedo agarrar, te tengo en brazos, le muerdo el vestido (beige, de jersey) con la boca y se me aflojan los dientes. Las encías me sangran (un enchastre).

DACIA.— (*Superpuesto.*) ¿Los dientes, papá? Yo lo vi.

PADRE.— Un relámpago nos ilumina, como una llama. Arranco el auto, y ahí: veo los ojos, nada más que los ojos caer del auto. Como si me gritaran: “Volveré, volveré... y seré más...”

DACIA.— ¿Eso te decían?

PADRE.— Sí, algo así. Así es como viví, vivimos. Huyendo, de ese ojo. Y ahora... ese ojo... otra vez... todo seco... Tengo ganas de llorar, ¿sabés?...

DACIA.— No, papá. Mirame. Yo no hice nada. Yo... quiero no irme nunca. No importa que esté todo seco. No importa la peste. Vamos a estar juntos siempre. Mirame, papá: Yo te voy a guiar, te voy a llevar Sudoeste, que es más seguro.

Dacia se incorpora y, con un pie fuera de la maceta, arrastra la maceta con el padre dentro hasta el árbol.

DACIA.— No pasa nada, papá, estamos juntos. Paseemos, papá, paseemos. Papá: ¿Si no fuera por vos, yo qué sería... huérfana, expósita, nonata, qué?

Padre se levanta y alza en brazos a Dacia y la apoya con dificultad en el árbol. Dacia lo sostiene atándolo al árbol con las tiras del pulóver.

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

DACIA.— Dame teta, papá.

PADRE.— Ahí pienso en las naranjas. Abro el baúl y ahí están... La última cosecha. Unión de tierras diferentes. Las naranjas me anuncian, nos anuncian el futuro. Antes creía en eso. Podía confiar. ¿Pero ahora? ¿Cuál es el futuro ahora?... No hay más naranjas: ¿No hay más padre?
Padre se desata y baja del árbol. Amontona plantas de naranja alrededor de Dacia, que está de espaldas, prendida al tronco. El padre se va al cajón-invernadero. Dacia en el árbol. Círculo de plantas alrededor.

PEQUEÑO CANTO RUMANO

BENYA.— (*Trae el disco roto colgando del cuello.*) Yo nací y llovía. Perdoname. (*Escupe el suelo. Lloro.*)

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

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

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

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

DACIA.— ¿Iris?... (¿Tu mamá?)

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

DACIA.— Iris no es mi mamá.

BENYA.— ¿Por qué lo rompiste...?

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

BENYA.— Es lo mismo.

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

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

Dacia baja y se sienta sobre el combinado.

DACIA.— Lo tenemos que romper.

BENYA.— Otra vez.

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

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

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

BENYA.— ¿El disco?, no. Es mamá. *(Lo besa-escupe.)*

DACIA.— No entendés. El disco es Iris, la cantante. El ojo es María Banus,

DACIA Y BENYA.— Sofía María Banus,

DACIA.— ...la verdadera. ¿Te das cuenta?: *(Se miran.)* Es mamá.

DACIA Y BENYA.— Es el ojo de mamá.

DACIA.— Es muy peligroso. Ayúdame. Vamos a arrancarlo juntos.

BENYA.— No, no me parece. Es un ojo, no es un disco. No...

DACIA.— Porque no sabés lo que hizo, este ojo solito ¿eh?, terminó de arruinar todo. Los injertos, los brotes, secó todo. Traé la tierra acá. Mirá cómo estamos todos, todos mal. Traé la tierra acá. Vos estás mal, papá está mal. Pensá en el combinado. Traé la tierra acá. ¿Y si lo miro un rato y se incendia?... pensá: las maderas crujiendo... *(Lo mira.)*

BENYA.— *(Apoya la maceta, se sienta.)* Está bien. *Le pasa el disco. Se miran. Tiempo. Pequeña arenga.*

DACIA.— No queremos este ojo de mamá.

BENYA.— No.

DACIA.— Mamá que no supo retenerme; y me lanzó... así, con despreocupación, a la cavidad de un auto.

BENYA.— Y que me dejó nada más que un cartelito, verde, manuscrito...

DACIA.— No queremos este ojo de mamá.

BENYA.— No.

DACIA.— Mamá que no me dio teta.

BENYA.— Y que no fue capaz de aclararme siquiera si lo vio o no. Y me dejó en los caminos, con esta duda para siempre. No. *(Dacia mete la cabeza en la maceta.)* Esperá. *(Se saca el pulóver. Lo escupe.)*

DACIA.— Gracias. ¿Por qué me lo das?

BENYA.— Porque como hombre siento que tengo que hacer algo. *(Le ayuda a ponérselo.)*

DACIA.— Mejor no me mires ahora. *(Se saca la naranja-parche.)* Tenela.

Dacia pone la cabeza dentro de la maceta. Benya vacía la media naranja-parche y la da vuelta. La naranja se ve blanca.

DACIA.— No lo puedo agarrar, se me escapa... “Dacia, dos incisiones, forma de T, pero dada vuelta, invertida”, ¿entendés? *(Pausa.)* Una rayita abajo, un puntito arriba. Ya está.

BENYA.— ¿Y ahora?

DACIA.— “Unir las dos, Dacia, con un corte longitudinal de”... ¿cuántos centímetros te parece? ¿Cuatro? (más no tiene.) *(Tiempo.)* Ahora todo se cubre, “Dacia, la capa de piel y carne recién arrancada...” *(Tiempo.)* No hay más peligro. Acá lo tengo. Ay, vení, me da miedo.

BENYA.— Lo enterramos. De eso me encargo yo. Ya te dije. Soy el hombre.

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

DACIA.— ¿Y con el disco qué hacemos?

BENYA.— Lo enterramos también. Juntos.

POST-ESCENA

(La nutrición o Cuajado de fruto: la teta)

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

PADRE.— Estoy aliviado, nuevo. No sé por qué esperé tanto, el corazón me pesaba, 35 años. ¿Por qué? Te veo mejor, en realidad veo todo más claro. A propósito, ¿quién es este joven que veo acá?

DACIA.— Benya.

PADRE.— Benya ¿qué?

BENYA.— Benya solo. No tengo apellido, es decir, no tengo padre.

DACIA.— No tiene trabajo.

BENYA.— Nunca fui más que eso, Benya...

DACIA.— No tiene casa, ¿nómade? “Vive a mínimo”, él dice así.

BENYA.— Pero me gusta. Estoy conforme.

Padre busca la maceta de Dacia. Entra al cajón-invernadero. Benya y Dacia terminan de enterrar la maceta en el combinado. El padre trae otra maceta, la prepara con tierra y vuelve a plantar a Dacia.

DACIA.— Yo pensé, no sé cómo lo vas a tomar, le gustan los jugos... A lo mejor podría quedarse... ayudarnos. Quiero decir, me gustaría que se quede. No sé si voy muy lejos, muy rápido...

PADRE.— No. Está bien (me parece) perfecto.

DACIA.— Papá ¿(estás) seguro? Así nomás, no te importa. Mirame.

PADRE.— Preciosa, estás preciosa. Dejó de llover, ¿escucharon? Todo vuelve a estar bien. La naturaleza no nos deja. Es cuestión de tiempo y de trabajo. Después de esta lluvia, de esta tormenta es bueno eso, un vástago. Manos masculinas. Eso nos hacía falta.

DACIA.— No pensé que lo ibas a tomar tan bien.
Se acerca exageradamente a Benya.

PADRE.— Benya, Benya era ¿no? La naturaleza no nos puede dejar. Exageré. Benya ¿no?, ¿estás dispuesto? Las plantas al calor.

BENYA.— Sí, dispuesto.
Nuevo trabajo. Llevan plantas al cajón.

PADRE.— La tristeza nos arruinó todo.
Benya lleva las plantas contra el cajón. El padre las entra. Dacia acota sobre el trabajo.

PADRE.— Mata al floema, es muy grave, las plantas decaen, tienen clorosis, deformaciones, hasta que se secan y se mueren. Puede ser rápido (en un plazo corto) o progresivo (años). Pero es irreversible, salvo que se limpie todo deojo de tristeza en profundidad.

BENYA.— ¿Y eso lo haríamos acá... digo ustedes producen acá?

PADRE.— Sí, acá. Forzar la naturaleza a producir. Ése es el único remedio. Antes teníamos plantaciones pero (digamos) se quemaron. Una historia muy larga, coincidió con la devastación europea posguerra...

DACIA.— *(Tratando de interrumpir.)* Sí. Yo fui el fruto. Soy ¿no? No notás nada papá, nada... ¿Nada nuevo? Mirame.
La mira de cerca.

PADRE.— ¿No estás contenta?, estás rara. ¿Qué hacés con ese pulóver?

BENYA.— Perdóneme. Se lo di yo.

PADRE.— Un pulóver de hombre. Y lo dejaste... así... desnudo.

DACIA.— Está desnudo.

BENYA.— (Perdóneme.) No estoy desnudo, tengo... pantalones.

DACIA.— Tiene pantalones.

PADRE.— No hay peor desnudez que un hombre sin pulóver.

BENYA.— Yo vi otras. *(Superpuesto.)*
El padre se saca el pulóver-chaleco.

PADRE.— Tomá.

DACIA.— A él se lo das, así... sin problema. No te entiendo.

PADRE.— Sos grande, 35 años. No hay caso, sos caprichosa. ¿O querés que te lo saque a vos y te deje desnuda?

DACIA.— No, tampoco digo eso.
El Padre se va, llega hasta el sillón, se detiene.

PADRE.— ¿Qué pasó con el sillón?

DACIA.— Benya. No sabe sentarse.

PADRE.— *(Se acerca. Tiempo.)* Sacátelo, si eso es lo que querés. Sacátelo. Soy capaz de rever mis propuestas. Benya, Benya era, ¿no? Devolveme ese pulóver. Y vos, Dacia, devolvele el pulóver a él.

DACIA.— Papá, ¿y yo? Otra vez me quedo sin pulóver, sin nada.

PADRE.— Dacia, ¿qué pasa? (Estás rara.) ¿Querés destaparte el ojo? ¿Es eso? No hay problema. No me preocupa más...

DACIA.— No. *(Se saca el pulóver.)*
Se intercambian los pulóveres. Dacia queda desnuda.

PADRE.— Así es mejor. Pensemos.

DACIA.— No será que estamos pensando mucho... eso nos puede hacer mal.

PADRE.— Sh, sh, taroca, sh. Las plantas están en tratamiento. Va a llevar tiempo. Mientras tanto necesitamos alimentarnos... Dacia...

DACIA.— ¿Mi teta?... ¿Mi savia? No quiero. Yo la madre de los dos a la vez, o ustedes... no.

PADRE.— Otra vez no, siempre no. Vengan. *(El padre los invita a su pecho.)*
Prueban en el pecho del padre.

BENYA.— Está seco.

PADRE.— Bueno, Benya, vos.
Prueban en el pecho de Benya.

BENYA.— Hay una diosa griega que se muere al parir y sigue amamantando al hijo después de muerta.

PADRE.— La difunta Correa también. Está seco también.

DACIA.— Me impresiona.

BENYA.— (Y también) Heras, no se muere, se duerme, y le da teta dormida. Y encima con la leche de su pecho forma la Vía Láctea. *(Hace forma de "Transponiendo cielos" con la mano.)*

DACIA.— Eso es lindo.

PADRE.— Y está también la loba romana.

BENYA.— Y Rumania.

DACIA.— ¿Rumania?

BENYA.— Una cierva-vieja pariendo y amamantando venaditos mojados...
Se prenden a la teta de Dacia.
Tiempo.

PADRE.— Está seca.

Padre levanta el vestido de Dacia. Desarma la sujeción hecha.

DACIA.— Papá, no estamos solos. Papá...

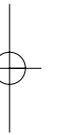
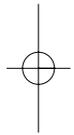
PADRE.— Sh, Taroca tardía, sh. *(Comprueba que la naranja usada en la sujeción está seca.)* Catástrofe. La plaga nos inundó. Dame el pulóver. *(Le ponen los pulóveres entre las piernas a Dacia, se los atan tratando de darle calor.)*

DACIA.— *(Mirando el combinado.)* Llévate eso. Llévátelo. "Volveré", dijo. Está ahí. Lo enterramos ahí.

PADRE.— Todos mis años de trabajo perdidos. Otra vez... Sin futuro. Benya, llévala al calor. Fracásé. *(El padre se va.)*

Benya arrastra la maceta de Dacia, hacia atrás. Dacia queda con el resto de las plantas secas.

Benya trata de subir al cajón con el combinado. No puede. Baja, lo abre, besa-escupe y se va solo. Del combinado cae tierra.



BORRASCAS



Interior de una casa de paredes de ladrillo. Cuatro pilares de madera seca sostienen el techo de paja tejida. El techo está construido a cuadrados. Algunos de esos cuadrados no están cubiertos de paja: Son agujeros. Otro está vencido: Una especie de bolsa de paja que cae.

Sobre los mismos pilares (que sostienen el techo), a mitad de recorrido entre techo y suelo, unas cañas cruzan el espacio de la casa de lado a lado. En estas cañas, a modo de telares, se ven estiradas varas de esparto.

Piso de tierra seca. Crecen algunas matas: Macollas de esparto.

Sobre el techo tres mujeres:

Carda, mujer vieja, apoyada a un costado del techo, sobre el cuadrado deformado-vencido, que cae como una bolsa. Canta como un jilguero.

Madre, mujer de edad media, trenza con varas de mimbre seco los agujeros del techo. Se asoma por ellos.

Clama, mujer joven, en una silla de paja (semiatada con hojas de esparto).

Por uno de los agujeros del techo, a veces se ve el pelo de Carda, largo y enredado de color grisáceo sucio, semejante a la cola de un caballo.
Viento.

ESCENA 1

Madre, Carda y Clama en el techo. Madre le dicta una carta al oído a Clama. Clama repite y escribe casi sonámbula.

CLAMA.— “Madre se está muriendo, la tengo acá, a mi lado, agarrada de esta mano. (Hijo) Con la mano libre te escribo para pedirte que vengas a verla. Tal vez le queden horas... Venite. (Hijo) Madre y yo te esperamos. Mamá.”

Clama cae con la silla desde el agujero del techo.

(A Madre.) Soñé que le escribía una carta a mi hijo. Era lindo. Creo que me escribiste una igual, Madre. Por eso vine.

Pausa.

¿Por eso vine, Madre?

MADRE.— Basta de preguntas y date por bienvenida.

CARDA.— *(Como recitando.)* “Hija, te escribo con mi mano libre. Con la otra agarro a la abuela Carda. Me la aprieta. No sé si me la va a soltar. Tal vez le queden horas. Está vieja, ¿entendés? Venite para acá.”

Clama y Madre la interrumpen. A la vez.

CLAMA.— ¡Sí, esa carta recibí!

MADRE.— Ay mamá, me emociona.

CARDA.— Esa carta te la dicté yo. Y acá estoy. Y acá está, Clamita...

(A Clama.) ¡Acá estás! ¡En todo tengo que estar!

MADRE.— Así es. Tiene razón mamá. *(A Clama.)* Y la carta a tu hijo la escribiste conmigo. Juntas, babieca. Ningún sueño. Todo claro.

Madre baja del techo a buscar a Clama.

CLAMA.— Madre, ¿cómo la escribimos juntas?... Entonces no es cierto...

MADRE.— Clama, acá estamos juntas. *(La acomoda con la silla y vuelve a subirla.)* *(A Carda.)* Correte un poco. Otra vez en nuestro nidito. De tres es buena la dicha.

CLAMA.— Paja. Decís paja. Encerradas en la paja.

CARDA.— Las aves viven así. Y son familias armónicas. Se cuidan y picotean con gusto. Hacele caso a tu madre. Y date por bienvenida.

CLAMA.— Sí, Carda, gracias, gracias. Estoy contenta. Vine y estoy contenta. Esto no es un sueño, ¿no? ¿Y mi “Hijo”? ¿vendrá?

MADRE.— Hija, vos y tus sueños. Y Licimio que no aparece.

CLAMA.— Yo ¿sueño lo que me piden? ¿Es eso? ¿Sueño con mi “Hijo” o sueño tener hijos? ¿Los tengo? *(Se cae de la silla. Clama queda tirada en el techo.)* ¿Qué me piden? Sueño ser Madre. *(Balbuceante.)* “Ser mamá, claro, Madre, sos vos madre, ¿no?” ¿Se entiende? Madre, no grités. No. Yo no te hice nada en la mano. Perdoname.

CARDA.— Debe ser otro sueño.

MADRE.— Te escribí con esta mano para que vuelvas. Y con esta mano te sostuve mientras le escribías a tu hijo para que nos vuelva. Con esta mano. *(Carda y Madre enrollan sus manos, retrayendo los brazos, no se sabe de quién es cada uno.)* Así lo subimos a Licimio. Día tras día. Nada te pido. Así es el amor, ¿no?

Sucede. Tan natural como poner un huevo o cambiar de pelaje. Como hacer un techo nuevo cada día, como...

CARDA.— Dame con la vara. La sal. Qué cosa. Otra vez me pica.

MADRE.— Como rascar. Así es el amor.

Escena familiar: la abuela jilguerea mientras Madre le rasca la espalda y acomoda a Clama, que se arrastra por la paja del techo; con la silla sobre sus espaldas, como un caparazón.

CLAMA.— Qué denso es todo acá arriba. Demasiado denso... No sé cómo aguantan. Otra vez... me mareo. El aire... Como si recién pariera. Me siento floja, adormilada. ¿Es la sal? Este aire mineralizado. Lo digo porque lo estuve pensando todos estos años. Si no, ¿por qué me caigo? “No cante más, Abuela Carda”, grito... El mismo canto y me caigo. “Agarrame, Carda.” Un craquido en la columna y quedo así. Sin movilidad. *(Se cae otra vez la silla por el agujero del techo. Clama queda colgando.)* ¿Es un sueño? No subí más. No era fuerte, yo. Lo suficientemente fuerte para la altura. ¿Los nidos son altura para madres? Quedé abajo, yo. Y no lo vi más.

CARDA.— Cortas tiene las patas la mentira. Cortala y bajate.

CLAMA.— *(Se hamaca colgando del techo.)* Me gusta colgarme... las alturas... Qué linda la carta, Madre (“Madre se está muriendo... *(Pausa.)*... la agarro con esta mano... *(Pausa.)*... *(Hijo)* te escribo... esperamos. Mamá.”) Me emociona. ¿Por qué nunca antes me habló así? Hay amor ahí, no sé... ¿Por qué no me preparó, Madre? ¿Ve?, me emociono tanto que ni tutearla puedo.

MADRE.— *(Baja, descuelga a Clama y la acomoda con dificultad en la silla, abajo.)* ¿Ve, mamá? No insista más. No tiene condiciones. Se nos viene abajo. Si fuese mamá sabría qué hacer. Es así. A veces es tarde.

CARDA.— Nunca es tarde cuando la dicha es buena.

MADRE.— *(Trenzando sobre los palos de hilar que cruzan de pared a pared.)* Yo le hice un lugar en mi corazón. Pero fallé. Creció mucho. Le preparé su nidito. Más se lo acolché, emplumadito todo. Pasame ese manojito. Yo orgullosa. No me importaron ni apretujones ni machucazos. Crecía y yo le abría mi carne. Como buena mamá. *(Yo, Madre)* Ay: mi Licimio, ahhh.

CLAMA.— ¿Y yo no tengo carne, Madre? Era mi hijo. Es mi “Hijo”.

MADRE.— Y seguía, seguía creciendo... creciéndome, creciéndome adentro... ay, una caverna el pecho... Y se me hizo incómodo. Y me ocupó todo. Ni respirar

podía con ese muchacho adentro. El amor ahoga, ¿sabías, Clamita? No, qué vas a saber. Estirá bien las varas. Estíralas bien. Lo mataste.

CLAMA.— ¿Cómo?

MADRE.— Que estires bien las varas.

CARDA.— Tirar los hijos al mundo y hacerlos volar no es fácil. Los pichones que se caen.

CLAMA.— ¿Cómo? Yo sé que le di teta. Me despierto en el suelo y no está. (*Estira las varas.*) ¿Así está bien? Lo tenía en la panza y lo despedí de golpe. En pocos minutos mi hijo estaba fuera.

MADRE.— Ni siquiera sufriste como mamá. Dos días pariéndote a vos y a tus hermanas. ¿Y para qué? Da vuelta el manojo. Apurate.

CARDA.— Las mujeres se agarran más fuerte.

CLAMA.— Me despierto y no está. (*Dejando de estirar varas.*) Madre, se me duermen las manos. Espere un poquito. Sé que le di teta, Madre, le di teta y después... es todo borroso. Se lo llevan y me lo traen cada tanto... No puedo ubicarme, ¿qué pasó? ¿Lo maté, dijiste? (*Pausa.*) ¿Lo maté?

MADRE.— Esforzate vos, yo ya estoy vieja. (*Cosiendo el techo desde abajo.*) Otra vez aflojaste con las tiras.

CLAMA.— Le di teta. Una mamá lo sabe. (*Volviendo a trabajar.*) Pinchan las varas éstas. Ya va. Carda seguro lo vio. ¿Carda?

MADRE.— ¿A quién le hablás?

CLAMA.— A tu mamá, Madre.

MADRE.— No te escucha. Dejé en paz a la abuela.

CARDA.— Una es vieja y la tratan de lela. Claro que me acuerdo, Clama. Bravo y cojonudo. Varón nacido en la noche de los vientos trinos. Licimio. Todos nos descosimos. Porrazo que me di. Como para olvidarme.

CLAMA.— Madre: por qué dijiste lo mataste. Eso dijiste, ¿no? Era de pelo dulce, greñudito. “Hijo”. (*Se tapa la boca.*) ¿Lo maté?

CARDA.— Vomité nomás. Limpiarse es bueno. (*Asoma las manos en huequito.*)

MADRE.— Lo mataste en tu corazón, babei. No te apabulles. Digo FALLÓ TU NATURALEZA DE MAMÁ.

CARDA.— Lo que *natura non da*... Aclarale...

MADRE.— LO MATASTE EN TU CORAZÓN quiere decir que desde chico no tuvo un lugar en tu corazón. Y claro, se fue secando, muriendo. Los chicos viven si las mamás les hacen un huequito. Ya te expliqué cómo tenía yo el pecho, agujereado como una caverna salitrosa. Parece que el tuyo era demasiado sólido. De ahí la arrogancia. ¿Una mamá tiene descanso?: Todo tengo que explicarte: las varas, el trezado... todo. Basta. Dejé las tiras nomás. Te entra por un oído y por el otro. (*Trabaja. Tiempo.*) La arrogancia te dejó tullida.

CLAMA.— Parálitica prefiero, Madre.

CARDA.— Es ley natural. Creció mucho. Y se escabulló. Otro más que tire y pegue...

MADRE.— (*Vuelve al techo.*) (Sí.) Soy vieja. A ver, córrase, mamá. ¿Usted también quiere mortificarme? Mire mi corazón, desplumado-machucado. Lo natural hubiese sido que tu corazón, Clama, tu carne lo contenga. No importa. Ya está. No me llames más. No bajo más.

CARDA.— Y está cansada, Clama. Entendé. Coser un techo por día no es moco de pavo. Así estamos, el techo nuestro de cada día.

MADRE.— Que el viento decida, que el viento nos lleve. Carda, es nuestro destino. Ya ni para trenzar hay.

CLAMA.— No, Madre, bajá. Vení acá, conmigo. Yo vine. Vamos a estar bien. Ese aire te hace mal. Todo tan seco. Papá decía que le ardía respirar acá. Y arde. Yo vine. Estoy acá. Por algo estoy. Y vamos a ser más. Muchos, miles, dos miles. No sé qué digo. Uno más por lo menos... Lo traigo. Prometo. Estoy contenta, ¿saben?, contenta... Yo voy a poder. Si-soy-mamá-se-los traigo.

Canto de jilgueros.

ESCENA 2

Carda y Madre en el techo. Clama se deja caer de la silla, busca arrastrándose y cava un pozo con las manos.

MADRE.— ¿Qué hacés? Estás levantando una polvareda. Pará...

CLAMA.— Era por acá. Yo hice un nidito...

MADRE.— Hija, tapá esos agujeros. Estropeás las puntas. ¡Con las varas no!

CLAMA.— (*Sigue cavando pozos por todo el suelo.*) Tiene que estar por acá. Yo también le hice un huequito a mi hijo. (En el piso.) No en mi corazón. (No sé.) Como atrapado lo tenía. (Al corazón, digo...) De chica vi o soñé, no sé, una lámina: Una cacería real. Todos escondidos tirando perdigones y muchos patos o gansos, cubriendo el cielo. Creo que era una propaganda de pinceles... de pelos cerdosos, suaves. Así estaba mi corazón, mi carne. (*Cava.*) “Pelocardá” se llamaban los pinceles. Así todo junto. (¿O Pelopincho?)

CARDA.— Cabeza de chorlito. Te dejás influenciar por una propaganda.

CLAMA.— Por acá. Por acá, tiene que estar. En esta tierra. Me acuerdo, así, como ahora... Agachadita. Ustedes por arriba farfullando, y yo cavo un pocito... Me miro las manos y son garras, se me vuelven garras. Me siento un águila, dura, esbelta, emplumada, luchando por abrir esta tierra seca. Sacando con el pico el polvo. Para que entre mi hijo. Y entró. Quedó por aquí. No sé por qué no lo encuentro. Justo en el redondito pozo que le hice... No, seguro, “Pelocardá”, todo junto, sí. Ah, y también se lo acolché. Hasta eso. Y aquí quedó... ¿Quedó aquí? Antes de irme, lo cubro y le digo: “Nada te va a faltar”. Y acá le dejé comida para mi hijito. “Nada te va a faltar”. Mojé las ligulitas con mi saliva y se las dejé preparadas. Muchas bolitas-blanditas, porque no tenía dientes, un piquito. Y le apreté los párpados, se los pellizqué para que no tenga sueños feos nunca. Y lo besé. (*Silencio.*) (*Tararea un jingle.*) “Pinceles Pelocardá pintan colores del Alba.” Todo el nidito le besé.

MADRE.— No seas estúpida, hija. Licimio era grande cuando se fue.

CARDA.— No le vamos a escribir cartas a un chico de dos años. Pajuata.

CLAMA.— ¿Y qué besé? ¿Y el nidito? ¿Otro sueño? No está. (*Sobre la tierra toda poceada.*) ¿Dónde está mi hijo entonces? “Hijo”. Madre, ¿lo mataste?

MADRE.— No creo. Siempre nos cuidamos bien de subirlo. Bien al cuidado de los vientos. Subirlo y atarlo.

CARDA.— Punto cruz. A tu madre no le sale muy bien. Las trenzas se las hacía yo. Reconocelo.

MADRE.— ¡Mamá!

CARDA.— Tiene que saberlo. Es la mamá. Las mamás tienen que saber todo de sus hijos. Por ejemplo esto: Para atarlo el punto cruz mejor era el mío. ¡El mío!

CLAMA.— (*Tirada sobre el último pozo que cavó.*) Acá están. Son plumitas. ¿Ven que lo había metido aquí? Ahora me acuerdo. Siempre tenía que soñar otro sueño. ¿Su sueño, Madre? Esa noche sueño el mío: lo tengo toda la noche. Conmigo. Licimio llora, pobrecito, no me reconoce, llora, asustadito. No hay caso: no me reconoce. Ustedes arriba farfullando. Tiene unos jilgueritos en el bolsillo, se los saco, se los muestro, y sigue a los berridos. “Mirá los pajaritos, mirá.” Cosquillitas con las plumitas, los parpaditos, todo... “Sh”, “Sh” (así le digo), “Sh”. Y no se calla. Más le muestro los pajaritos, más llora. Las manos asoman, los pares de manos que se lo llevan. Se lo llevan. Me quedo con los jilgueritos. “Mis hijitos”. Me sentí mamá. Los dejo acá y acá están las plumitas. Ni tiempo tuve para ponerles nombre. Esos jilgueritos necesitan un nombre. No pude dejar de pensar en eso. Una parejita era. (*Besa las plumas.*) ¿Alano y Milva les gusta?

CARDA.— Cascote-Farfolla-Heno.
Seco-Polvo-Paja-Picotazo.
Ahí tenés nombres...

CLAMA.— No piensen que yo maté a los jilgueritos. No. Ya estaban muertos. Licinio (hijito), los tenía ya muertos... en el bolsillito. (*Pausa.*) ¿De dónde se lo llevaron a mi Hijo, del corazón o del nidito?

MADRE.— Hasta que un corazón no es nido no hay madres. Aprendé a desplumarte.

CLAMA.— Me sentí mamá. ¿Puede ser una mamá de plumas sin nombre? Dormí y me desperté. Varias veces. Más de tres. Una vez me desperté y fui a buscar-me un hijo. Otro.

MADRE.— Un hombre. A varonear un rato. A la laguna.

CARDA.— Si hay otro traelo. A los hijos se los bien-recibe.

CLAMA.— No pude. La panza se hinchaba un poco y enseguida perdía líquido. Pensaba “Apreté fuerte las piernas, que va a subir”. Pero no podía, aflojaba... Si subía mucho se iba a ir alto, otra vez. Lejos. Varitas que me pinchaban y los hijos caían... solitos. No sé, me dormía y me pinchaban y me despertaba y no tenía nada. Nada más. Eso pasaba mucho. Allá... Pasaba mucho. (*Sacude las plumas y abre más y más el pozo.*) Acá en la tierra tienen que estar, Licinio. HIJO.

MADRE.— Dejá esas plumas. No nos empolvés más. Salí a buscarlo. Andá a la laguna, si sos mamá. Acá no hay nada.

Clama se sacude y sale a los saltos sobre la silla de paja hacia la laguna.

Canto de jilgueros.

ESCENA 3

Madre y Carda en el techo. Clama ovillada debajo de la silla, como un perro.

CLAMA.— Madre.
Farfulleos de madres.

CLAMA.— Madre.
Farfulleos de madres.

CLAMA.— Madre, ¿no podés callarte un poquito? No me dejan descansar. Volví cansada. Muchos kilómetros saltando...

MADRE.— ¿Y Licinio...? ¿Lo viste? *(Se asoma boca abajo, casi rozando el piso.)* ¿Qué hacés toda enroscada?

CLAMA.— No está.

MADRE.— Le dije, mamá. Como buscar una aguja en un pajar...

CLAMA.— Escuché voces. Como en sueños. Era triste.

MADRE.— Hija, vos y tus sueños. No sé por qué no retuviste a tu hijo. Debiste. Ahora no habría que hacer tanto lío... Mirá a la abuela: fulminada por la espera. Así estamos. *(Mirando macollas del suelo.)* Arrancame una, no alcanzo.

CLAMA.— Abuela Carda, necesito hablar con usted. Me volvieron esos sueños. Pedazos. Carda.

Silencio de pampas.

CLAMA.— Abuela Carda, ¿me escucha?

MADRE.— Mamá, te están hablando. Despabilate.

CARDA.— Como el ave solitaria con el cantar me consuelo.

MADRE.— Aprendé, la vida te hace vieja o te hace sabia. *(Clama chupa las varas.)* ¿Qué pasa, Clama? Dejá de chupar y arrancala de una vez.

CLAMA.— Es que yo voy a la laguna. Y siento las voces o la sal. No sé bien qué primero. Y vuelve todo el sueño.

MADRE.— No te entiendo. Dejá de chupar eso. ¿Qué viste?

CLAMA.— Está todo cambiado. Muchas cañas en cruz. Arrumbadas. Casi no hay agua. La laguna es sal, una capa gorda de sal... dura, sólida. Pensé en mi corazón. Eso me dijiste, Madre, ¿no? Sólido... ¿salado?

MADRE.— Hacé algo. Empezá a enrollar de la punta izquierda a... Despacio.

CLAMA.— Tanta sal que se me seca la garganta. Y ahí empiezo. No puedo parar. Se me refleja todo. Yo veo mi reflejo. Y en el reflejo yo me veo... espiando matar gallinas. Por el cogote hasta desangrarlas. Asco me da. El polvo se chupa toda, toda la sangre. ¿Un reflejo puede dar asco? No sé. ¿Las gallinas son gallinas?

MADRE.— Espiar es traicionero. Enrollá más fuerte.

CLAMA.— Abuela Carda, yo era chica y acá había gallinas, eso es cierto, ¿no?

CARDA.— La época de la gallina. Claro que sí... me acuerdo... Las gallinas me gustan porque son domésticas... A vos bien que te gustaba chupar el cuellito.

CLAMA.— Cogote. Cogote se dice, porque es animal. Abuela Carda me distraía y cuando no me daba cuenta me lo robaba. ¿Se acuerda, Carda?: Me hacía reír... con pavadas, gracias me hacía con una mano. Y cuando lo iba a morder, ya no lo tenía. A veces creía que había soñado que tenía el cogotito del pollo en mi mano. No sé cómo desaparecía. Después le veía el hilito amarillo... (eso que sale del cogotito, no sé bien...) esa venita colgando de la boca a Carda. Lo absorbía despacio por el costado izquierdo. ¿El hilito colgando era cierto?

CARDA.— A veces los sueños son transparentes y son sueños. A veces lo real es sucio, polvoriento... Y es cierto. (Cierto como gallina mansa que sangra y se seca.)

MADRE.— Sabiduría de vieja. Te dijo todo. Desenrollá las macollas y pasámelas.

CLAMA.— La tierra se chupa toda la sangre. Las gallinas secas.

CARDA.— La tierra es sabia. La necesitaría. Las gallinas son domésticas.

CLAMA.— *(Sigue chupando.)* Y yo... ¿estoy chorreando?

MADRE.— Dejá de chupar. La sal te hace mal, babeiaca. Sabé que te lo digo como Madre. Estirá las varas, ¿escuchás? Estíralas bien. De izquierda a derecha. Con ritmo. Por atadito.

CARDA.— *(Con el pelo-cola de caballo todo revuelto sobre la cara.)* Desgracia es que peleen como gallos. No doy más. Creí que me iba. ¡No se dan cuenta de nada!

MADRE.— Mamá, no se me queje que me hace aflojar a mí. Usted está bien sujeta. La desgracia es el lugar. Te digo, babieca, siempre sobre el palo bajo. Mantén el ritmo. Así. Bien. No nos dejés estaqueadas. (No chupés más...)

CARDA.— La desgracia es el tiempo. Mirame a mí. Te pone vieja. Sin remedio.

MADRE.— Basta, mamá, me hace llorar delante de Clama. Eso le da gusto. (A Clama.) ¿No te das cuenta de lo que pasa? ¿Podés dejar de chupar eso? ¿Nada viste... más que reflejos?

CLAMA.— Solamente esto encontré. Unas plumitas. Otra vez.

CARDA.— Desgracia es lo que se nos viene.

CLAMA.— ¿Son de jilguero?

MADRE.— Debe estar cerca. Volvé. Preguntá. Con cuidado. Debe estar escondido. Decile que lo perdonamos. No me importa si arrancó las macullas antes de tiempo. Ni las varillas que nos rompió a los cabezazos. Era bravío. Impetuoso, su naturaleza. Decile que lo entendemos. Que vuelva.

CARDA.— Te dije, Madre, perdiste los estribos... era un chico. Escuchá bien. Fijate las voces. Yo estoy medio sorda. Pero con el viento se oye un rugido.

CLAMA.— Yo escucho jilgueritos. Cánteme un poco, Carda.

MADRE.— ¡Por favor! Siempre pidiendo.

CLAMA.— Lo digo para darme fuerza. Fortaleza de Madre.

MADRE.— Somos mujeres fuertes, calladas. Pero sufrimos más que cualquiera. Surcos duros de sequía. Huesos apolillados por artritis. Ni movernos. Aquí estamos. (Juntas.) No te confundás. Y andá de una vez.

CARDA.— ¿Y yo? ¿Te crees que no iría? ¿Te creés que es fácil estar siempre en equilibrio? Cómo juega el viento maua con una, como una pobre veleta. ¿Te creés que a las aves no les gustaría bajar un ratito y acostar a sus hijos en una camita? Es nuestro destino y al destino se lo acepta. No hay más remedio. Lo demás es obstinación.

CLAMA.— Voy volando. Digo, a los saltos.

MADRE.— Vaya, hija, vaya, la esperamos. Digna atochita de estos páramos. Esperá. Vení que te emprolijo un poco. (Va hacia Clama.)

Canto de jilgueros.

ESCENA 4

Clama sentada en su silla. Madre se sienta en el respaldo y le trenza el pelo a Clama con las manos de Carda.

MADRE.— Mirame las manos. Trabajadoras. Artríticas. Deformadas. Casi garras. Lo digo con orgullo. Para agarrarlos a todos. Para cuidarlos. Con estas manos que ahora te trenzo, yo lo lavé, le di de comer, lo subí, lo até, lo atendí...

CLAMA.— Las manos son de Carda.

MADRE.— ¿Y mi cara? Mirame. Acá lo tenés: el trabajo duro. Resignación. Abs-tinencia. Todo pasé. Para mí siempre fue lo peor... Qué se le va a hacer.

CLAMA.— Me dan ganas de preguntarte cosas... qué se yo... (Balucea, no es claro.) ¿A mí la teta me la dieron?

MADRE.— ¿Cómo? Hablá claro, sin vergüenza.

CLAMA.— ¿Si me diste teta? Por estas ganas con que ando siempre de chupar cosas. Me parece que me quedó de chica. Que algo me faltó. ¿Amor, me dieron?

MADRE.— Nunca, nunca me atreví a decirle eso a mi mamá. Ella me enseñó: "Para vos no importa, pero que a tus hijas nunca les falte nada". ¿Entendés? Nada te faltó, nada... ¿cómo hablás así? Una noche... qué digo una, tantas noches despierta, protegiéndote del viento, mi cuerpo tirado sobre tu cuerpito. Mi pelo revuelto. ¿Viste los barcos, la imagen de la santa que los protege...?

CLAMA.— ¿Escaparate de proa?, ¿estandarte?... ¿mascarón?

MADRE.— Debe ser. No sé cómo se llama. Nunca vi el mar. Pero así. Así me sentía. Diosa de la protección, Madre.

CLAMA.— ¿De madera, de yeso... tallada? Háblame de esa imagen. Qué linda imagen para mamá.

MADRE.— De paja. Enhiesta y desafiante. Me tiraba sobre vos, para tratar de ahogar tus gritos. Pero ni mi vientre podía. Si seguía me daba miedo ahogarte. "Cuidate de los excesos de protección." Eso también me lo decía mi mamá. Clama te pusimos por eso. Llegaba la noche y gritabas como endemoniada. "Mirá cómo clama", decían todos. Y te quedó.

CLAMA.— ¿Entonces cuando nació no tenía nombre?

MADRE.— No sé. Igual eso fue enseguida. Naciste y gritaste.

CLAMA.— ¿Enseguida cuánto?

MADRE.— Unos meses. No sé... Por ahí fueron días.

CLAMA.— No sabía quién era. Por eso me pasa todo. Me dormía y soñaba el sueño de cualquiera. ¿Por qué, Madre, me hiciste eso? Dejarme sin bautismo...

MADRE.— No te pongas mal... antes era así. Era común. Mas acá. Esto es lejos... un lugar hostil... a veces no queda mucho tiempo... Pero te decía atochita del páramo, grullita berreadora, clamitraque-del-buche-no-se-escape...

CARDA.— Salivazo de bautismo no te faltó (*A la vez, con Madre.*): “Clama Borrasca”.

MADRE.— Las Borrascas. Eso somos.

CARDA.— Carda Borrasca, águila me siento...“alta en el...” (*Tararea aurora.*)

MADRE.— Madre Borrasca. Y nunca se me hubiese ocurrido quejarme por mi nombre (Madre), a mi madre. Si fue confuso para mí, sobrellevé ese peso para convertirlo en algo bueno. Miro al futuro pensando que Madre Borrasca es el destino que Carda Borrasca pensó para mí. Solo puedo tratar de enaltecerlo. ¿Te das cuenta? (*La mira con atención.*) *Madre sube al techo, le cierra los ojos a Carda y vuelve a trenzar.*

CLAMA.— Para mí ni un rato. O menos. Menos que menos. Nada. Para abuela Carda todo el tiempo. Hablan y hablan... como cuchillos. Vaya a saber de qué hablan. Bien que me acuerdo. (*Pausa.*) De los ojos cuando se dormía. Del parpadito, bien que me acuerdo. Yo jugaba con él, ¿no?

MADRE.— Si lo hubieses hecho... Yo lo abrigué, lo cobijé, lo cuidé, lo nutrí. Como ves, todas necesidades primarias.

CLAMA.— ¿Y yo, yo, yo, yo? ¿Nada? “Hijo”.

MADRE.— Otra vez. Basta de gritar, Clama. Carda duerme. ¿Y ahora por qué te besás el dedo? Si se puede saber.

CLAMA.— Es mi dedo sensible. Acá en la yema. Acá me quedó para siempre la sensación... el dibujo del parpadito. Me podrán quitar a mi hijo. Pero esto. (*Le da muchos besos piquito a su dedo.*) Esto sí que nadie me lo quita, ¿eh?

CARDA.— Ahhh. La sal. Me come la espalda. Subí de una vez.

MADRE.— ¿Ahora lo extrañas? Flojita la mamá, ¿eh? Ya subo, mamá Carda. Aguante un poco. La despertaste nomás.

CLAMA.— Me llamaste, mamá.

MADRE.— Una flojeza.

CLAMA.— Van a ver... Va a ser una proeza. Una proeza de la que soy capaz, yo. Esta vez lo traigo.

Clama sale a los saltos con su silla.

Canto de jilgueros.

ESCENA 5

Madre y Clama sobre el techo. Clama entra saltando sobre la silla de paja. Farfuleos de madres.

CLAMA.— Madre, no podés callarte un poquito. Siempre empollando-emparejadas. *Farfuleos de madres.*

CLAMA.— Madre, son como cuchillos.

MADRE.— ¿Qué?

CLAMA.— Las voces. Muchas voces. Parecían un coro implorando.

CARDA.— Impresionante. Largá todo.

CLAMA.— Primero escuché al abuelo. Gritando. Y ahí me acordé. Un soplo de sal a la garganta. Como esa tarde. Lo vi todo.

CARDA.— El abuelo era un hombre quejoso. Los extranjeros son así. Y medio fabulador también. Exagerado. (Si habré sufrido...)

CLAMA.— El abuelo me llamaba Clama, como cuando iba con él a la laguna a la tarde. Me encegueció un resplandor. El sol está furioso y da contra el salitral. Si vieran la laguna ni la reconocen. Sin agua. Así de sal.

CARDA.— Ya lo contaste. Largá del abuelo.

CLAMA.— El abuelo el primero, atrás aparecieron muchas personas en fila. Una manifestación. Se me presentan y me dicen que no tienen nombre ni ellos ni las cosas. Que no tienen nombres para las cosas. ¿Se dan cuenta? Como yo, pensé. Como yo. (Muchas son personas que yo no recuerdo pero las conozco... me acuerdo de caras, gestos, pero no sé de dónde las conozco ni cómo se llaman... si me acordara, se los podría decir a ellos, colaborar en algo con los manifes-

tantes... una lástima, no me acuerdo...) Y cuando hago más preguntas se van. Sigo caminando y sólo hay ecos. No se ven más cuerpos. Hay objetos (cañas, varas clavadas de punta en la sal) y voces. Me venía y escuché todas onomatopeyas... muy raro.

CARDA.— (*Hace un relato con onomatopeyas.*) Nada raro, a mí también me gustan los ruidos. Los nombres no son más importantes que los ruidos de las cosas. ¿El abuelo iba primero en la manifestación de los quejosos? (Seguro, ¿no?) Largá de él, Clama.

CLAMA.— Cuando todos se están yendo, al abuelo lo siento entre mis brazos. El abuelo igualito pero bebé, como de dos años. Y lo acuno. Tiene unas varas de punta en los ojos. Se las quiero sacar. Cacarea un gallo. “Licimio, hijo”, grito. Y el abuelo desaparece. Ya sé: otro sueño. Pero me quedó esta vara. Mírenla. Ahora parece como cualquiera, como las que tienen acá. Pero era brillante, dorada. Se enterró como medio metro en la sal. La fuerza que hice. Esta vez la vara está. ¿Qué me dicen?

CARDA.— La vara dejala por acá. Si podés traé otras. A los hombres les conviene hacerse los niños. Así se van.

MADRE.— Juegan con pajaritos. Vos no te distraigas. Seguí la voz de tu corazón. Escuchá a tu hijo.

CLAMA.— Lo llamo, mamá. Lo llamo. (Mirá que lo llamo.) “Hijo”, hijo, clamó en la laguna. Y las olas me devuelven mi eco. “No me confundan más”. Les grito a las olas como si les gritara a ustedes. Es confuso. Pero me pasa.

MADRE.— Es cansancio. Fuiste muchos días seguidos. Hoy dormís con nosotras. Alitas de mamá para mi grullita gritona. (*Por un agujero le apoya los jilgueros muertos en la espalda.*)

CLAMA.— (*Grita.*) No me confundan más. “Hijo”. Antes de caerme, mucha sed, todo borroso, un chorro medio caliente entre las piernas. ¿Abuela, me hago pis? ¿O estoy perdiendo hijos?

MADRE.— Tuviste uno. Calmate, Clama.

CARDA.— De chiquita fuiste miedosa. Que “aletita con manito”, que “piquito-pajarito”, “gorjeitos de dormir”, “gotitas de...” qué sé yo... Una historia... No parecés nuestra. Olor a meada. La tierra pide líquido. Oriná con confianza.

CLAMA.— Madre, ¿por qué también con mi hijito?

MADRE.— Por las dudas.

CLAMA.— ¿Dudas?

MADRE.— Toda madre las tiene.

CARDA.— En eso tiene razón. Dudas de Madre.

*Clama vuelve a irse a los saltos.
Canto de jilgueros.*

ESCENA 6

Madre sube y baja del techo. Carda inquieta. Clama vuelve arrastrando la silla.

CLAMA.— Creo que lo escuché. Era él. Entre todos distinguí la voz de él. Era chiquito. Decía cosas raras. Hablaba como hombre. Con voz de niño. No sé.

MADRE.— ¿Qué decía? ¿Me extraña? ¿Habla de mí? ¿Qué dice?

CLAMA.— Habla de tejidos. Como si vendiera artesanías. Debe haberse dedicado a eso. Es como un mercado. Detrás de la sal. Lejos. Se escuchan órdenes y precios. Una guerra de precios. Una subasta. Subastan pinturas de hombres, creo. Hay desabastecimiento. Dicen que les falta de todo. Hasta agua. Fue lo último que le escuché.

CARDA.— Igualito a nosotras. ¿Qué más?

CLAMA.— Nada más. Ah, sí... de fondo. (*Canta.*) “Pinceles Pelocardá pintan colores del Alba.” ¿Lo dirían por mi corazón, no? Tantas voces, muy pegadizo...

MADRE.— Clama, la de voz fuerte, clama por él. Lo vas a traer. Es necesario.

CLAMA.— Son voces. Nada más. Hay un banco, para que las madres esperen, supongo. Un banco muy blanco por la sal. Parece que gente, mucha gente, van a esperar. Toco una piedra y sale una musiquita. Una canción dulce... como un gemido entre las cañas.

CARDA.— La siringa.

CLAMA.— Como de flauta dulce. ¿Qué decís?

MADRE.— Se lo hice yo. Siringa. Con pedacitos de varas. Desiguales. Hicimos de todo para entretenerlo con lo poquito que tenemos.

CARDA.— Se lo hice yo. Bueno, la idea fue mía. Reconocelo. “Uní cañas desiguales, y pegalas” te dije.

MADRE.— Hacerlo lo hice yo. Con estas manos. *Carda asoma las manos-garras.*

CLAMA.— Basta. Yo no te hice nada en las manos. Vos gritaste. Yo ni te toqué.

MADRE.— ¿Qué decís?

CLAMA.— Estabas enyesada. Sin manos. Me daban ganas de llorar. Yo no te toqué. Grité porque no te encontraba. Te habrías caído. Te buscaba y no te encontraba.

MADRE.— ¿Qué te pasa, Clamita? Me enyesé por un accidente. No fue por vos. Me caí. Un golpe muy fuerte. Cuando se fue tu padre. Otro más.

CLAMA.— ¿Otro más qué? ¿Otro golpe más, otro padre más, otro que se va, otro que se muere, otro sueño?

CARDA.— Otro, que tire y pegue... huija!

MADRE.— Mamá... contrólese.

CLAMA.— No me confundan más. ¿Por qué gritaste?

MADRE.— ¿Tenemos que hablar de eso ahora?

CLAMA.— Tengo dudas. Tantas. Carda, dígame, ¿dudas de Madre?

MADRE.— Dudas de futuro. Eso tenemos. ¿No ves, Clamita? Los hombres se van. Nosotras quedamos.

CLAMA.— Siento un hueco. Se me escapa todo. Chorreo... Otra vez chorreo... mi sangre, la de mi hijo. Estoy embarazada, Madre. El quinto embarazo y siempre pierdo. Perder, ¿te das cuenta? Así soy: me pierdo. Decime “Madre” o “Mamá”. No usés diminutivo, por favor. Necesito eso. Un nombre.

CARDA.— ¿Un hombre? Y seguís insistiendo. Otro más. Abrí las piernas y hacé fuerza. Serví para algo. Mojanos un poco la tierra. Acá los trabajos duros siempre nos tocaron a nosotras.

CLAMA.— Decime mamá, Madre.

MADRE.— Despíllate, desplumate. Es hora. Y danos de una vez un hombre nuestro.

CARDA.— De cada día.

MADRE.— Por eso ibas tanto a la laguna. A embarazarte.

CLAMA.— No. Este hijo es de lejos. A la laguna voy a buscar a Licimio, mi hijo. También a mirarme en el reflejo...

MADRE.— Yo me reflejo en los ojos de Carda. Así medio cerrados como están. Más el izquierdo, que le llora. No importa. Ninguna necesidad de irme. Así le hablaba a tu padre.

CLAMA.— Cuando vine embarazada yo también pensé: Papá. Pensé Papá y pensé Futuro. En la laguna no se puede pensar más. Si vieras. Quemados. Todo...

MADRE.— Si vas a ser mamá...

CLAMA.— Soy. *(Se pasa el dedo por las piernas y se besa la yema.)* ¿Sangre? ¿Esto es sangre? No quiero mirar.

CARDA.— Sangre no siento. Olor a meada. No te avergüences. Es natural en las preñadas.

MADRE.— Mamá, cántese algo.

CARDA.— No hay una sola Madre. No hay una sola floja. El ojo izquierdo me lagrimea. Y las cinchas se me aflojan. Bueno, digo falta poco para la noche. El viento se viene encima. Subí de una vez.

MADRE.— Me rebrotan fuerzas. Me sobran manos para agarrarte, para trenzar de nuevo. Que el viento nos pegue juntas.

Madre acomoda a Carda de un empujón y con la silla de Clama al hombro van trepando las dos.

Canto de jilgueros.

ESCENA 7

Carda, Madre y Clama en el techo asomadas por el agujero, cada vez más grande.

MADRE.— Dame la mano. Apretámela bien. Estoy vieja. ¿Entendés? Ahora vas a ser mamá. Parece. Hablemos emparejadas. No es fácil. Acá no es fácil la vida. Este lugar es lejos. Lejos de todo. Te vi llegar y lloré de alegría. Nunca nadie contestó una carta. Ni siquiera tu padre.

CLAMA.— ¿Papá?

MADRE.— Como si se lo hubiese chupado la tierra.

CLAMA.— Como la sangre. ¿Decís?... Las gallinas mansas.

MADRE.— Como todos. Nos abandonan, hija. Al menos vos viniste, atochita del páramo.

CLAMA.— Estoy acá. No llores más, Madre.

Lamentos de Madre mientras lleva por el techo a su hija sobre las espaldas en la silla de paja.

MADRE.— Ahora vas a ser mamá... puedo desembuchar. Nosotros tuvimos a Licimio en el techo. (Así como vos ahora.) Casi recién nacido. Teta le llegaste a dar. Ya habría pasado un mes. Tal vez más.

CARDA.— Que el primer alimento sea materno. (Eso se respeta.)

CLAMA.— ¿Me robaste un hijo? ¿Eso decís?

CARDA.— Que haya entendimiento.

CLAMA.— ¿Me lo robaste? ¿Eso me decís? ¿No fue un sueño?

CARDA.— No te nubles. Escuchá.

MADRE.— Quise ayudarte, hacer el trabajo más duro. Acá no es fácil. Lo teníamos arriba para cuidarlo. Vos eras muy chica. Único varón nuestro. (Siempre pariendo hembras.)

CLAMA.— “Los hombres son inútiles”, me decías siempre. (“¿Para qué los querés?”) “Sirven para hacerte llorar”. Las dos me decían eso. Me daban varazos si escribía esperando a alguno...

MADRE.— Éste era distinto. No hay caso. No me escuchás. Único varón nuestro. Sangre de nuestra sangre. Un hijo de mi hija. (No como nosotras siempre preñadas de hembras.) Soltame la mano. No puedo agarrarte. Un resplandor atravesó mi corazón. Te lo arranqué de raíz. Ahí te caíste.

Clama se baja del techo con la silla a cuestras.

CARDA.— Venite para arriba mocosa, agarrate una macolla... esta vez la carta te la dicto yo... ustedes no tienen ventura... a ver...

CLAMA.— Madre... me voy, creo...

MADRE.— Ya no puedo agarrarte. Mirame las manos. (*Carda asoma las suyas.*)

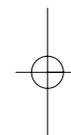
CLAMA.— Me voy (chorreando la tierra)...

MADRE.— Desagradecida. Quise cuidarte. A vos y a tu hijo. Los varones son así. Se van. Todos iguales. Aunque una los rapte. Ahí voy, mamá Carda. Me vuelvo a trenzar lo poquito que nos queda. (*Madre sube.*)

Canto de jilgueros.



PATOS HEMBRAS



*Una puerta de madera maciza a medio abrir. Por detrás de la puerta los pasos de un hombre que pone una hora. El Padre.
Una mujer, la Madre, se sienta a la mesa.
El cuello de la mujer Madre está como mordido. Unas leves gotas de sangre que regularmente gotean sobre el mantel.
El Hijo baja la vista.
Las tres de la tarde. Escena familiar.*

LA MUJER MADRE DEL CUELLO COMO MORDIDO.—
Con voz llorosa

Mi espíritu desfallece
y mi consuelo es rezarte.
Yo sé que me escuchás
(desde allá).
Y me ves.
Porque aun acá veías todo.
Y sin embargo estabas acá
y todos,
hasta tu hijo,
a escondidas,
y siempre a escondidas,
todos,
sin que lo sospecharas,
hasta tu hijo,
te decíamos al unísono
“Avezota
AVE ZOTA...”
A escondidas
“Ave zota”
Hasta tu hijo.

LA MUJER MADRE DEL CUELLO COMO MORDIDO.—
Parpadea
El Hijo y El Padre también.
(Más de tres veces)

Ahora los tres comen. Todo es blanco. Mesa, platos, fuentes... Se oye el ruido de las cucharas en un ir y venir hacia ellos. Se oye el viento. No se oyen graznidos de patos.
(Posiblemente porque el viento sea demasiado fuerte).

Al fondo, un cuadro, una mujer con un corazón incrustado sobre el pecho izquierdo. Ambos gotean. Las gotas que podrían ser sangre o leche caen sobre la boca tensamente abierta de un hombre hijo, que se agarra a las rodillas de la mujer, casi como saliéndose por abajo, de la pintura.

El Hijo tira del vestido de la Madre reclamándole que el Padre cambie la hora del reloj. La Madre apenas insinúa con un brazo un movimiento circular que hace estremecer al Padre. El Hijo vuelve a bajar la vista. El Hijo estira la mano y podría tocar a su hermano. Si éste estuviese sentado a su lado. Pero no hay nadie más.

En el fondo hay un sofá. También debería ser blanco o parecerlo. En el sofá el Padre se recuesta y piensa en la hebilla que sostiene el peinado de su mujer. La hebilla había sido de la madre del hombre. El hombre, ahora el Padre, la recuerda un instante. La mujer Madre va hacia el sofá. También se recuesta. También piensa en la hebilla que sostiene su peinado. También piensa en esa otra mujer. La madre del hombre que es su marido. La madre del Padre.

LA MUJER MADRE DEL CUELLO COMO.—
se duerme sobre la mesa

EL PADRE.—
se duerme sobre la mujer.
Ambos sueñan que piensan

SUEÑOS DEL PADRE.—
Pienso... 1. un gladiador romano...
Pienso... 2. una pista de hielo cubierta de mujeres en trajes brillantes de patinadoras...
Pienso... 3. los malvones son ridículos.

(Pienso), un gladiador romano... un imperio en el pecho y la cabeza de hoja cubierta de metal escollante, un peto de pecho escaldado sin tos nunca pienso... Un perfil abultado, enhiesto... un yelmo por detrás la tierra que sostiene... los chasquis que unen el imperio... los soldados dispuestos a morir en un carro... arenas con esclavos de pelos negros... una película de la tarde... mantas púrpuras y cálices

(Pienso), una pista helada de patinaje... todo hielo y mujeres patinadoras con piernas color carne brillante y botas de pies largos y femeniles. (fémiles)
Una pierna que se hunde en la tierra una malla de media red que se está incrustando en la tierra las rueditas de los patines hacen surcos en imperios agrícolas... oscuridad agrícola de terrazas y granos... abonos a la tierra, y henos y olores a pastos... piernas mecánicas cortadas de aluminio brillante como próte-

sis femeninas que se hunden en un enjambre de langostas que abundan... abundancia de piernas recortadas en el horizonte... en un mañana por venir asegurado por la tierra que es del que la trabaja.

(Pienso), mamá murió y todo era un revuelo... y las bombachitas de mamá en medio de los malvones. No eran malvones escondidos en las bombachas de mamá. Eran las bombachas de mamá ahora muerta cubiertas por los malvones marchitos. Sepultadas en los malvones.

LA MUJER MADRE DEL CUELLO COMO.—
se despierta
Y en el sofá se desprecia por su desprecio.

El Padre
golpea fuerte su pecho
“Sin tos”,
dice
Y después dice
“A lo hecho, pecho”.

El Hijo no va al sofá. Tal vez esté mirando la bragueta de su pantalón mal abrochada. En ese caso, desviaría la vista hacia la ventana.

En el sofá, leves manchas de sangre.

La hebilla es de madera. De la misma madera que la puerta. Una especie rojiza de roble del bosque, donde aún viven. La mujer Madre recuerda un tiempo largo.

LA MUJER MADRE DEL CUELLO.—
recuerda...

Pobrecita
Ella misma eligió un día
una hora
Ni mañana ni tarde
Mediodía
eligió
Pobrecita
Ella misma y sola
Mediodía
“Se murió avezota,
Se murió avezota”
dijo mi Hijo, el nieto.
Así lo había escuchado decir.

Y así lo dijo.
 “Es triste”. Dijeron las mujeres de afuera
 Y la despegaron de la tierra.
 Las mujeres de afuera,
 que eran tres,
 fregaron las grietas de sus piernas.
 Las mujeres de afuera no dijeron
 “Las piernas tienen agujeros como cráteres”
 Ni dijeron:
 “Las venas están salidas y pegadas a la tierra”
 Ni dijeron:
 “Esto es un injerto de carne,
 Esto es un injerto”
 Las mujeres de afuera
 que eran tres
 en ese momento
 dijeron
 “Es triste”
 Y el nieto, mi hijo, volvió a decir
 apurado,
 y en baba
 sin revisar el cierre de la bragueta
 “Se murió avezota, se murió avezota”

Y nunca dijo
 “Es triste”

Más en la tarde
 se fueron escuchando voces
 Siempre mujeres de afuera que la conocían

LA MUJER MADRE DEL CUELLO.—
 sacude la cabeza tres veces
 Y dice

Las tres mujeres de afuera que de la tierra la despegaron
 traen una reposera
 la abren sobre la tierra
 me sientan
 y alrededor mío
 las tres,
 dicen

“Sufrió en su casamiento, pero hizo lo que se le pedía.
 Hasta hubo festejos”.

Así lo dicen
 Era una mujer grande, de cuerpo grande.
 Una mujer gorda.
 Las tres dicen que le dijo al marido,
 “Sin mudanza todavía. Eso se deja para lo último. Ahora tenemos otras prioridades”.
 “Y”, dicen, “se lo llevó a la cama”

Las tres se callan.
 Apoyan sus manos sobre mis pies
 Y sin descalzarme
 los presionan en la tierra removida

Y repiten mirándome,
 las tres próximas,
 “Y se lo llevó a la cama”
 Dicen,
 “Estuvieron, varios días allí.
 “Y después de una semana y después de otra”,
 y casi creo que dicen
 “de otra más”.
 “Tuvo una certeza: había un hijo ya en ella”.
 Dicen.

Y se tiran sobre la tierra boca arriba.

Entonces dicen,
 “Ella preparó las cosas del hombre”
 Dicen con precisión,
 “Las cosas que había consentido el hombre trajera”.
 “Y no hizo nada más”

Dicen
 “Preparó cinco pantalones, un perfume, un cepillo de ropa. Las cosas que consentió que el hombre trajera. Las dejó en el piso, a la derecha de la puerta de madera maciza del bosque. Y lo llamó”
 Repiten más bajo,
 “Y lo llamó”

Y me tienen derecha
 Y una abre los botones de mi vestido,
 Y lo baja
 Y señala mi cuello
 Y otra lo lustra
 Y otra trae una caja azul
 —Con una hebilla—

Y la saca
Y me pincha el cuello

Entonces dicen,
“El hombre cuando descansaba del amor, tallaba una hebilla para ella.
Durante las semanas que estuvieron juntos, talló una hebilla con las maderas del bosque y sus manos”.

Dicen
“Él estaba esperando que lo llamara y cuando ella lo llamó llevaba la hebilla en las manos”.
Y muy bajo dicen,

“Y ella lo llamó”.

Y me pinchan el cuello

“Lo llamó”, dicen “de una manera que el hombre supo”.
“Una manera por la que el hombre no pudo dudar que iba a escuchar la confirmación de su virilidad biológica. Que iba a saber de la condición de un amor que trasciende la carne, porque abre y corrompe esa carne amada...”

Y las otras dicen casi al unísono
Dicen excitadas,
Dicen y me espolean el cuello
Dicen a los saltos:
“Y de la gratitud... y de la promesa... y de la descendencia bienaventurada... y de la escritura rencorosa de –la herencia de– la sangre”.

Una se resbala y dice desde el piso
“De la leche de su leche”.

Así lo dicen y en ese momento lloran
Yo me dejo hacer
Con curiosidad y dolor
Me dejo hacer
Y me caen lágrimas
Y les tengo respeto
Y les doy las gracias
Y dejo sin resistencia casi
que me hundan los pies
que me claven el cuello
Y les tengo miedo
y siento deseos de escapar

Y ni una me dice al oído

Algo sobre mí
Sobre mí,
Nada
Sino que una me dice al oído
“Cuando el hombre llegó a ella. Cuando estaba ahí”.
Y otra me dice,
“Cuando estaba ahí para escuchar la promesa del llamado de su mujer...”
“Cuando estaba ahí,
Dicen las tres, cerca de mi oído
“El hombre baja la vista y ve:
Un atado con sus cinco pantalones planchados, su perfume y su cepillo de ropa”
Y después dice una alejándose un poco
“Ah y algunos de los regalos de casamiento:
Dos mantas de abrigo púrpuras,
Una caja azul con cubiertos
Una almohada de plumas blancas”.
Y otra dice:
“Y no el cuadro de la mujer con un corazón incrustado sobre el pecho izquierdo. Con un corazón que gotea, sangre o leche sobre la boca abierta de un hombre agarrado a las rodillas de la mujer, casi como saliéndose por abajo, de la pintura”.

“Todo al pie de la puerta de madera maciza del bosque”
Así exactamente me lo dicen.

Y yo les doy las gracias
Y pienso en morirme
En que me estoy muriendo
En que me voy a morir
–Sin ver una vez más a mi hijo–
Y quiero besarlas
Y me besan
Y me quedo quieta
Y quiero que terminen
Y me dan otro beso

Y dicen,
“La mujer lo mira y mira las cosas.
Tres veces”.
Yo pienso:
Lo mira y mira las cosas.
La mujer grande. De cuerpo grande.
Y siento que me chupan la sangre del cuello
Y realmente sé que me chupan la sangre con amor

Y yo no siento nada
 Nada más que deseos de irme
 Y pienso:
 Lo mira y mira las cosas.
 La mujer gorda
 Y dicen
 “Ni hizo falta tres veces”.
 Dicen
 “Ella solo dijo: La palabra es hembra. Y así será”.
 Dicen las tres
 “Así será”

Y todas a mi alrededor y dicen que,
 “El lloró pero no supo qué hacer ante aquella determinación desplegada”.

Y yo pienso en bajarme el vestido que me levantaron
 en las ganas de acomodarme la ropa
 en irme
 en salir de la reposera
 en que se bajen la ropa y se sacien rápidamente
 y me dejen
 Pero no les digo nada
 Les digo:
 Gracias
 Y les vuelvo a decir
 Gracias

Y dicen
 “Y se fue”. “El hombre se fue”

Dicen,
 “Así fue”

Y cuando se van
 Caigo al suelo
 y me levanto sola
 y me voy caminando despacio
 y miro a todos pensando si algo se nota
 y sonrío pensando que no

LA MUJER MADRE DEL CUELLO.—
 sonrío

El marido vuelve a marcar las tres.

La hebilla fue hecha por el esposo de la mujer, el padre de su marido, el abuelo del hijo. Tiene tallado la cabeza de una mujer con el pelo recogido. Un cuello muy largo. Un cuello que está por quebrarse en el próximo instante. Un cuello que avanza sobre la madera.

El Hijo se cae (posiblemente dormido), y aplasta con la cabeza el plato y lo rompe.
 Por un instante todos recuerdan lo mismo “Siempre el mismo babieca”
 El Hijo estaba mucho en babia o con la vista baja.
 El Hijo, en babia rompe el plato y saltan pedazos de astillas blancas que parecen incrustarse en la cabeza del Hijo. Que se hubieran incrustado.
 La Madre se arroja sobre el Hijo y lo zamarrea.
 El Padre, desde atrás abre la boca como para escupir.
 Gesto detenido de boca muy abierta.
 El Padre extiende la mano y trae a la Madre (su mujer), al sofá.
 Le sube la ropa o desea hacerlo. La mujer esquiva mirarlo. Se detiene en la ventana.

Detrás de la ventana se ve un bosque. Se ve el bosque que la mujer ve.
 En un primer plano, un criadero de patos.
 El Hijo queda solo en la mesa con la cabeza tomada al plato. La cabeza descansa.

En el bosque se escuchan ruidos de pasos. Pisadas de hombres que traen patos colgando. Los hombres de afuera dejan los patos colgando con la cabeza hacia abajo en la ventana.
 Los patos que cuelgan son hembras.
 Los cuellos de los patos siguen estirándose, inmóviles.

La mujer Madre apoya la cabeza sobre una almohada de plumas. La cabeza descansa.
 La almohada se descose y las plumas parecen clavarse al cuello de la mujer.

LA MUJER MADRE DEL.—
 piensa en silencio

Antes... lo que ya sabemos todos.
 Vos Avezota fuiste la primera.
 Vos Avezota fuiste la primera en arrodillarte a la tierra,
 y de allí te despegamos muerta.
 Muerta te despegamos, Mujer

Ahora tu hijo,
 El Padre,
 no quita los ojos al criadero

Dice
 “Siempre
 de chico
 agacharse y tirar la cabeza para atrás
 y mirar alto, el cielo
 como una catedral”
 Y dice que vos,
 Avezota
 vos su madre,
 mujer
 vos,
 Avezota
 decías:
 “Para que te quede claro
 Tu pequeñez quede claro”
 Y así
 todos los días
 “Tu pequeñez quede claro”
 Así todos los días
 Él agachado mirando el cielo
 Vos, Avezota,
 la mano fuerte en la nuca de tu hijo,
 no soltarlo,
 el pelo de él siempre para atrás.
 No soltarlo
 Así
 cada tarde
 en el criadero
 Mirar el cielo
 y sentir
 la pequeñez.
 Claro

EL PADRE.—
 sonrío a la mujer Madre del,
 Ambos piensan en silencio

Pensamiento de El Padre,
 la pequeñez.
 Claro
 Y hacerse cargo del bulto
 Y morirse sin ver al hijo una vez más...
 Y hacerse cargo del bulto
 Claro
 La pequeñez

LA MUJER MADRE DEL.—
 sonrío sabiendo que nada se nota

El Padre vuelve a poner las tres.
 El Hijo recuerda las plumas. Abre la boca como para escupir. No escupe.
 Gesto detenido con la boca muy abierta.

La Madre se suelta el pelo. El pelo le cubre los hombros.
 Lanza atrás la cabeza y empieza a restregarse la hebilla por el cuello.
 La invierte, la toma por el broche sujetador.
 Una barra de metal con punta afilada.
 Y se la incrusta tres veces en el cuello. Con cada punción se estremece. Parece
 adormecerse lánguida.
 Sobreviene un ataque de hipo. Un hipo que la hace contraer.
 La cara del Padre se afila, se aflowa, la nariz se hace cada vez más huesuda. Un
 pico. El hombre todo es una erección irrefrenable desbordada. Una virilidad
 asustada.
 El Padre da vuelta la cabeza. El Hijo hace lo mismo.

En la ventana no cuelgan más los patos. Los patos que eran hembras.

La Madre no puede dejar su hipo. Un hipo brutal que le cierra la garganta.
 El Hijo desconcertado. Pide hora. El reloj no varía. (La Madre no se calla).

Entra una mujer gorda, cara de niña gorda, pelo finito, rodillas agrietadas.
 Grietas como de haber estado sujetas a la tierra.
 Delantal blanco.
 Grietas como de haber estado sujetas a la tierra.
 De la mano deforme por la artritis cuelga un pato.
 Idéntica forma al pato de la ventana.
 Un pato-hembra. Sin plumas. Cocido.
 Lo apoya en la mesa, le corta de una cuchillada la cabeza y la guarda en el bol-
 sillo del delantal. Corta tres rodajas y sirve una en cada plato. Se va.
 Lleva en su mano garra medio pato chorreando un jugo grasiento.

Todo el tiempo que la mujer cara de niña gorda permanece ante ellos, el Padre
 se tapa los ojos. Espiando entre los dedos huesudos. Parece desear agarrar a su
 mujer, apretarla.
 Pero le da miedo le vuelva el hipo.
 Cuando la mujer cara de niña lo mira. Tres veces. El Padre aparta la cabeza de
 un golpe.
 Siempre vuelven a ser las tres.
 El hijo come. Todos comen.

Una risa viene de afuera. La risa es de una mujer niña, o de una mujer que en cualquier caso tendría el cuerpo de una niña. De una niña gorda. Es una risa de mujer pariendo.

La Mujer Madre con el cuello goteando atrae al hombre hacia su pecho. Lo resguarda.
El Padre se escabulle y va a la ventana.
Por la ventana el Padre mira.

(Afuera). Una hilera de mujeres niñas empollando. Mujeres de cara de niñas gordas, pelo finito, con las rodillas hundidas a la tierra. Todas ríen. Con las rodillas hundidas en la tierra. Una risa que contraía sus gargantas.
Una risa que hace al Padre, la Mujer Madre y el Hijo, juntar las manos.
Los tres se levantan, tomados por las manos.
O son las manos las que se juntan y hacen que los tres se levanten.
Momento de máxima tensión.
Los tres se miran.
Se oyen aleteos, gritos, gorjeos, risas.
Ruidos de pichones recién nacidos.
Gritos de patos hembras descogotadas.
Gritos de patos hembras descogotadas recién nacidas.
Risas de mujeres niñas pegadas por las rodillas y las manos al barro donde paren huevos de patos.

LA MUJER GORDA DE LAS PIERNAS CON GRIETAS COMO DE HABER ESTADO SUJETA A LA TIERRA.—
repite una letanía
“La naturaleza nos acerca.
el sustento familiar, las hembras
Empollar y parir
(y morir
sin ver a la cría una vez más...)
la naturaleza nos acerca”

El Padre abre los brazos, corre chocándose con las paredes, rebota, cae sobre el sofá. Con el pico lo muerde, lo abre. Vuelan plumas, alas.
La Madre se lleva la mano al cuello, y le muestra al Hijo la palma ensangrentada.
El Hijo (medio en babia), le chupa la mano. Nuevo ataque de hipo de la madre.
El Hijo sigue en babia.
El Hijo también sigue chupándole el cuello, le clava astillas blancas que se confunden con las plumas que vuelan alrededor de ellos. La Madre se desvanece.
El Hijo cae sobre la Madre.
El Padre inmóvil, con los brazos abiertos, cubierto de plumas.

Entra la mujer vieja cara de niña delantal blanco. Se inicia una rigurosa limpieza.
El Padre se tira boca abajo en el sofá deshecho. La Madre y el Hijo quedan sentados a la mesa.
El Padre va hacia el reloj y se sienta con ellos.

LA MUJER MADRE.—
reza en silencio
Con voz llorosa....

Son las tres.

FINALES

Noche de insomnio. Leños quemándose en una estufa-hogar. Se escuchan los crujidos. Penumbras. El tiempo transcurre. Un largo sillón y paredes descascaradas. Sobre una de las paredes laterales hay cuatro cuchetas: Son dos puertas de vitraux, divididas al medio, como una especie de placard. Al fondo una puerta vaivén.

Tres mujeres, todas con walkman.

Una, AMELIA, fuma. Cada tanto, pone leños en la estufa. Por uno de los auriculares caído se escuchan bajo distintas versiones de la marcha peronista.

Otra mujer, MAGDALENA, apoyada contra la pared.

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

Por la puerta del fondo, a veces se asoma M.V.

CAPÍTULO I. NUEVOS PROPÓSITOS

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

AMELIA.— Una cucaracha vieja... por lo lenta... por lo cascaruda... vieja.

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

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

Magdalena la mira. Julia sigue moviéndose. Los movimientos crecen. Empieza a rebotar acostada sobre el sillón.

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

Magdalena se acerca. La sigue mirando. Julia rebota acostada. Cada vez más y más violentamente. De repente se detiene y se sienta.

JULIA.— ¿Y se nota que se acabó la densidad en mi vida? *(Se levanta.)* Que se acabó la densidad para mí. ¿Se nota?

El cuerpo comienza a temblarle. Magdalena se contagia. Temblores de las dos.

MAGDALENA.— Gracias. Me ayudás a pensar. Gracias.

Pausa.

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

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

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

AMELIA.— Se nota. Se nota. ¿Y se nota que ahora yo me siento bien? ¿Se nota? Recién escuchaba esto:

Les acerca los auriculares. Les hace escuchar.

AMELIA.— Bueno entonces pensé esta frase: “Si hasta hoy fui una mutilada. Ya no”. Así tal cual.

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

AMELIA.— Así. Tal cual. Entonces pensé: Se acabó la disconformidad para mí.

MAGDALENA Y JULIA.— “Se acabó la disconformidad para mí”.

AMELIA.— Sí. Y me puse contenta. Y así estoy. ¿Se nota?

MAGDALENA.— Gracias. También me hacés pensar. Gracias. Me ayudan a pensar en mí, en mi futuro. Yo quería un futuro para mí... (*Se corrige.*) Yo querré un futuro para mí.

AMELIA.— (*Mirando a la cucaracha.*) Uy, mírenla... (Está como descomprimida pero) sigue moviéndose lentamente...

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

M.V.— AY, Ay, AY. Se terminó. Ay.

Eco de ayes.

M.V.— No hay más. Se terminó. Ay.

Eco de ayes.

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

MAGDALENA.— Desde hoy mi tiempo será en futuro. (*Las mira explicándose.*) Hablaré en futuro. Prosperaré, dormiré... Hablaré así. (Lo haré.)

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

JULIA.— Para mí: el movimiento.

MAGDALENA.— Para mí el futuro: entrenaré, me adiestraré, ejercitaré mi sincronización. Me perfeccionaré. Para mí preveo (*Se corrige.*) preveré un tiempo ilimitado.

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

Julia sale corriendo. Amelia la sigue. Magdalena se queda parada un rato, piensa y también la sigue. El espacio queda vacío.

INSOMNIO. CAPÍTULO II. LA CONVERSACIÓN DEL GÉNERO

El mismo espacio. M.V. entra con una pequeña biblioteca con libros en los brazos. Lee. Lloro. Al rato, Magdalena entra con una pelota, tipo fútbol (realiza entrenamientos). Julia entra de un salto al sillón. Se mueve alrededor del sillón. Por último entra Amelia. Juega con pompas de jabón, piensa y habla. A veces espía la cucaracha aplastada. Cada tanto se escuchan desde los auriculares de su walkman versiones en diversos ritmos folklóricos de la marcha peronista. Ella silba. El tiempo transcurre.

AMELIA.— Miren... Está viva. La cucaracha no se murió. Miren.

JULIA.— ¿Cómo puede ser?

Van todos. Ronda alrededor de la cucaracha.

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

MAGDALENA.— A mí me parecen una miniatura de un animal enorme... antiguo...

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

MAGDALENA.— No sobrevivió (*Se corrige.*) sobrevivirá nadie....

AMELIA.— Salvo las cucarachas.

JULIA.— Resistentes, sobrevivientes... ..¿Entonces si ponés una cucaracha en un cubito y la descongelás... vive?

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

JULIA Y M.V.— ¡Qué lindo! (Sobreviviente, resistente.)

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

AMELIA.— ¿Una cucaracha?...

MAGDALENA.— Antigua. Yo no.
Y se va.

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

Julia se va.

M.V. sigue apoyado en la pared leyendo.

Amelia se pone los auriculares. Se escucha música.

Se apoya en la estufa. Piensa.

AMELIA.— Yo decidí cambiar. Y cambié...

Yo ahora no soy más una mutilada.

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

Yo ahora tengo dos brazos y dos piernas.

Y me siento bien... estoy contenta.

Antes traté de vivir con más, y no fue bueno para mí.

Antes yo era... como un bicho cien pies...

(Tengo que estar atenta, porque enseguida puedo volver a generar extremidades, me brotan... es un problema de acá.)

Yo ahora me siento como una mujer que antes no fui nunca.

¿Lo entienden?

Es grandioso: Soy lo que antes no fui nunca.

Soy... una pompa... un suspiro... un soplo...

Más aérea soy...

JULIA.— ¿Y yo? ¿Soy fea?

¿Yo soy fea?

¿Soy fea yo?

Cada vez pregunta de una manera más violenta, saltando sobre el sillón sentada. Sacude con violencia la cabeza en cada golpe. Todos la miran. Nadie responde.

¿Soy fea? ¿Soy fea? ¿Soy fea? ¿Soy fea? ¿Soy fea?

Interrumpe los movimientos-saltos. Queda sentada.

JULIA.— Perdonen. Disculpen, en serio. Qué vergüenza. Lo que pasa es que yo esto siempre se lo quise preguntar a mi mamá y mi mamá no me decía nada... Mamá hablar hablaba, hablaba mucho pero a mí no me decía nada.

Julia vuelve a su recorrido y se escucha cada vez más imperceptible: “blabla blaba blaba mucho... pero no...” Magdalena la mira. Tiempo. M.V. sigue escuchando música por su walkman y leyendo para sí, intermitentemente. Amelia juega con las pompas, escucha la marcha por su walkman y mira cada tanto la cucaracha.

MAGDALENA.— Yo iré al médico. Yo sí. Y seguiré yendo. En esta época y siempre. Es así. Eso es lo que me importa, lo que voy a seguir haciendo (en adelante, en el futuro...)

AMELIA.— A ver... Pensemos eso: “¿Por qué la gente va al médico?”

MAGDALENA.— Yo iré y seguiré yendo porque a mí me da miedo descontrolarme. Estudios me voy a seguir haciendo dieciséis por año.

Pausa.

Ése será un promedio probable para mí en el futuro.

(Es que soy una persona a-sintomática.)

Magdalena se va atrás, rebotando la pelota. Marcha por auricular del walkman.

MAGDALENA.— (*Casi inaudible.*)

Acné. No tendré.

Alopecia. ¿Tendré?

Anemia. Podré tener.

Anorexia. No tendré.

Apendicitis. ¿Tendré?

AMELIA.— (*Conversando con Julia.*) Pensemos, pensemos... Una persona dice voy al médico y va. Muchas personas hacen eso. Muchas personas viven así. Ésta es una época de ir mucho al médico. ¿Por qué?

Pausa.

Yo no. Ni en esa época ni en ésta. No. A mí lo que me preocupa son los accidentes, no descontrolarme, no las enfermedades. Los accidentes son peores. Yo al médico no...

Magdalena atrás empieza a hacer movimientos de rebote junto con la pelota, mientras dice su lista. Se la escucha cada vez más nítidamente. M.V. repite "Yo también". Cada vez llora más.

MAGDALENA.— Apnea. Me dará miedo tener.
Artritis Asma. Astenia. Aterosclerosis. ¿Tendré?
Autismo Beriberi Botulismo. No tendré.
Brucelosis. Bulimia. Clamidia. Podré tener
Cálculos Chancro Ciática Cistitis. Diabetes Difteria. Enfisema. No tendré.
Envenenamiento Esclerosis Esquizofrenia Estrabismo. ¿Tendré?
Culebrilla. Estreptococo Fiebre Gripe Influenza. Podré tener.
Litiasis. Lupus. Malaria Miatenia Peste bubónica Psitacosis. Parkinson. Peritonitis. Psoriasis. ¿Podré tener?
Migraña Miopía Obesidad Estreñimiento. Sí tendré.
Paperas. Rubéola. Sarampión. Varicela. No tendré.
Querubinitis. Rabia. Raquitismo. Triquinosis. Tuberculosis. Tampoco tendré.
Reflujo. Urticaria. Shock. Sinusitis. Sí tendré.
Tétanos. Trastorno obsesivo-compulsivo. No sé si tendré... ¿Tendré?

La pelota se le escapa. No la encuentra. Amelia se la muestra abajo del sillón. Va a buscarla.

MAGDALENA.— (*Avergonzada, explicándose.*) Mi catálogo... Faltó insomnio. Eso es lo que tendremos.

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

MAGDALENA.— Así estaremos...

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

Julia mira a Magdalena y a Amelia. Tiempo.

JULIA.— Mi mamá sí iba al médico.

Se tira sobre el sillón. Vuelve a levantarse y a mirarlas.

Mi mamá sí iba al médico.

Vuelve a tirarse. Lo repite cada vez más alterada. El movimiento se vuelve violento en exceso.

M.V.— (*Llorando.*) Otra vez no. No...

AMELIA.— Pará. Te vas a matar.

Se sigue tirando.

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

Se sigue tirando. M.V. llora.

AMELIA.— ¡Pará! ¡Te matás!

JULIA.— (*Se sienta.*) ¿Qué?

AMELIA.— ¿Te matás!

JULIA.— (*Se toca. Sonríe.*) ¿Qué?... ¿Me morí?... (*Balucea.*) ¿Estoy viva-estoy muerta? Estoy viva-mucho-poquito-nada-muerta mucho-poquito nada viva-mucho-poquito-muerta...

Julia se va acostando sobre el sillón y empieza a masturbarse. Todas la miran y empiezan a tocarse levemente y a repetir Mucho-Poquito-Nada.

AMELIA.— Ir al médico, mucho poquito-nada... mucho-poquito...
Se saca los auriculares y va al sillón.

MAGDALENA.— ¿Ir al médico sensualizará a las mujeres?

Van hacia el sillón con pulsiones. Masturbación colectiva. M.V. al lado del sillón, de pie.

MAGDALENA.— (*Sobre Julia.*) ¿Sensualizará?

JULIA.— Yo conozco una que sí... De chica el médico le hizo abrir la boca y le raspó la garganta con un dedo envuelto en gasa. Escupió sangre todo el día... bastante erótico, ¿no?

MAGDALENA.— Impresionante.

JULIA.— Ahora si un hombre quiere estar con ella le tiene que raspar la garganta. Igual, igual. O no lo deja. Bastante erótico, ¿no?

MAGDALENA.— ¿Así? ¿Así les dice?, ¿le dirá?

JULIA.— Sí, que duela, y que sangre. Así, le dice. Si no, se lo hace ella sola. Bastante erótico, ¿no?

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

MAGDALENA.— *(Desde el piso.)* A mí de los médicos me parece *(Se corrige.)* parecerá bastante erótica la espera... en una silla sola quieta esperando. Bastante erótico, ¿no?

Magdalena vuelve a subir al sillón. Nuevas caídas.

AMELIA.— No. Más que nada dejarse hacer... Abrir la boca y dejarse.

MAGDALENA.— ¿Vos te vas a dejar?

M.V.— ¿Vos te dejás?

JULIA.— ¿Y morir te dejás?

Siguen subiendo y cayendo del sillón.

M.V.— *(Con el libro en la mano.)* Quietas. Quietas. *(Paran. Lo miran.)*

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

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

AMELIA.— *(Tirando de los breteles del corpiño de Magdalena.)*

Pasividad del género.

Se va a la estufa hogar.

Magdalena, Julia y M.V. lo repiten. Tiran de los elásticos del corpiño o de la bombacha de las otras y dicen "Pasividad del género".

INSOMNIO. CAPÍTULO III. LOS AHOGOS DE LAS ÉPOCAS

El mismo espacio. Magdalena y Julia siguen tirándose los breteles, en una situación entre juego tedioso y violento. Amelia con la cucaracha.

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

Amelia tira una madera de la estufa a los pies de Julia y Magdalena. Ellas la miran.

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

Las tres hacen el movimiento de abrir la boca.

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

MAGDALENA Y JULIA.— Y Bla Bla Bla.

Y así siguen un rato y se cuentan chistes y se ríen. M.V. de atrás mira sin entender.

Se acerca e intenta mover la boca de maneras distintas. Nadie se ríe. Todas con la boca cerrada. Se va a sentar lejos.

Amelia, Magdalena y Julia se van a ver a la cucaracha.

AMELIA.— *(Sin voz y mirando a M.V.)* Es un imberbe.

JULIA.— ¿Qué?

MAGDALENA.— Dice IM BER BE.

JULIA.— IM BER BE ES TÚ PI DO.

AMELIA.— *(Sin voz.)*

(Ve por el cuerpo entero.)

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

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

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

Repite dos veces más sin voz.

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

(Las mira, con calma, señala a la cucaracha.)

Como una autopista, ¿entienden?

Y se va.

Amelia se sienta en el sillón. Se sienta al lado de M.V. Escucha walkman. Se ahoga.

M.V. lee para sí y llora. Amelia habla muy bajo. Cada tanto, abre la boca.

Julia y Magdalena se miran. No entienden. Cada una culpa a la otra.

Siguen hablando sin voz.

MAGDALENA.— Estúpida, imberbe.

JULIA.— ¿Qué?

MAGDALENA.— Estúpida, imberbe. IM BER BE.

JULIA.— IMBER BE. ¿YO? No. Estúpida imberbe vos.

Magdalena pisotea a Julia y Julia intenta sacarle la zapatilla a Magdalena. Pelea. Se van atrás del sillón.

M.V. lee y llora.

Amelia sentada piensa. Con los auriculares. Tiempo.

Por atrás del sillón, Julia y Magdalena siguen peleando violentamente, en el piso. Golpean el respaldo del sillón. A veces asoman sus piernas por detrás del sillón.

AMELIA.— *(Para sí. No se percibe lo que dice. Escucha walkman.)*

Autopista, no se puede parar, la vista fija sobre objetos cada vez más borrosos, como viendo fuera de foco, hasta que parece que los ojos se lastiman, aire, aire a la cara, un golpe al pecho, dolor, todo oscuro. Ciega. *(Dice en voz alta a M.V.)* Si a mí me gustaba manejar... es raro ¿Qué me pasó?

(Para sí. No se percibe lo que dice. Escucha walkman.)

Me mareo... ¿qué pasa?... me ahogo, golpe al pecho, como vidrios. El pecho lleno de vidrios. Calor, aire a la cara, aire, los ojos en un punto, veo fuera de foco, las rodillas se me aflojan. ¿Veo o no veo? Estoy transpirando. ¿Veo o no veo?

Vuela una de las zapatillas de Magdalena. Amelia la mira caer.

Dice en voz alta a M.V.

TENGO QUE IR SÍ O SÍ AL MÉDICO.

Amelia se recompone. Atrás, Magdalena y Julia muy agitadas, sin aire, tosen. Casi ahogadas. Tiempo. Se escuchan versiones de la marcha por los auriculares caídos de los walkmanes.

AMELIA.— Tengo una imagen en mi cabeza. Quisiera decirla con alguna condición buena... algo más propio de esta nueva etapa. Esta nueva etapa de mi vida. ¿Cómo la digo? ¿La digo cantando? No.

(Pausa.)

Ya sé: la digo parada. Que es como decir: “Yo estoy de pie ante esto”. Sobre mis dos pies. El título de la imagen es: “Producir caídas de la autopista al río”.

Un auto se desplaza. Va por la autopista, sube un puente... El puente está a medio construir: columnas fuertes, altas, cemento con hierro retorcido. Se ve el metal. Un cuerpo reventado hecho de caños, hierro y cemento... como una cucaracha.

El auto va por la autopista. Sube el puente. El pavimento se termina. El auto se cae al vacío.

De arriba del puente, alguien lo mira caer. *(Saluda.)*

Y otro auto se desplaza por la autopista. Van silbando. *(Silbido de desplazamiento.)* Suben al puente. *(Silbido de esfuerzo.)* El puente se termina, *(Crashsh.)* el auto se engancha. *(Crash-crash.)* Queda colgando en el vacío. *(Respiración suspendida.)*

Se cae al riachuelo. *(Plaf-plaf.)* De arriba del puente alguien saluda. (¿Se despide?)

Y nuevamente, otro auto va por la autopista...

El relato de Amelia deviene en onomatopeyas, respiraciones y sonidos en medio de unas pocas palabras. Magdalena y Julia se sientan al lado, contagiándose el sonido de las onomatopeyas. M.V. llora y hace vibrar sus labios; está de pie atrás del sillón.

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

Amelia se levanta y va a la estufa. Quedan Magdalena y Julia sentadas en el sillón. Vestigios de las onomatopeyas. M.V. sigue llorando atrás del sillón y produciendo un extraño sonido con la vibración de sus labios.

Se escucha la marcha muy bajo por los auriculares. Tiempo.

AMELIA.— *(Vuelve al sillón. Se sienta.)* ¿Por qué cuento esto? Es una vergüenza. Cómo alguien puede tener miedo de que en un puente un auto vuele. Para arriba, para adelante y al riachuelo. Que un auto vuele.

Para arriba, para adelante y al riachuelo. Les aclaro: fue otra época. Fue otra época. Ahora, en esa época: ¿Era feliz? ¿Qué es eso?

M.V.— *(Llora produciendo un sonido de vibración con la boca.)* Mis imágenes de autopista.

AMELIA.— No, no... Yo dije: “¿Era feliz? ¿Qué es eso?” Qué es eso de la felicidad, de ser feliz. ¿Qué es eso? ¿Se dan cuenta? ¡Ayúdenme a pensar!

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

AMELIA.— Tengo esa imagen en mi cabeza. Yo quiero olvidarme de ese puente reventado, de un auto volando... Pero tengo esas imágenes... brillantes como escamas de pescado... Más todavía, como si el sol se reflejara en esas escamas. ¿Entienden? Hay algo allí. ¿Qué es?... ¿ese brillo, ese encandilamiento?... ¿Qué es? O en todo caso ¿por qué me enferma? ¿Me enferma eso?

(Pausa.)

Voy a anotar esa pregunta para hacérsela al médico.

(Pausa.)

Bueno, sí, voy a ir al médico. Pero para mí: ¡Los accidentes son peores!

MAGDALENA.— Podría matarme si tuviera esa imagen en mi cabeza.
(Tal vez matarte. En el futuro.)

AMELIA.— Y tengo cosas peores.

JULIA.— ¿En la cabeza?

AMELIA.— Sí, frases...

JULIA.— Mi mamá decía mucho “Mate y Vuelve”. ¿Frases así?

AMELIA.— La frase es “Mate y venga”. Un estudio jurídico. “Mate y venga”.
Así.

(Pausa.)

¿Ves? (A Magdalena.) Hay cosas peores en mi cabeza y en la cabeza de cualquiera... Hay que saber aceptar. Aceptar lo que uno es. Hay que aceptar que uno recordó esto por años, aceptarlo. Aceptar también los deseos de matar.

MAGDALENA.— A mí no me ocuparán ningún lugar en la cabeza. El pasado para mí es y será silencio. ¿Sabés por qué?

AMELIA.— Porque hay épocas en las que nadie habla o porque el pasado no te habla a vos. A ver. ¿Por qué?

MAGDALENA.— No... No sé por qué. Igual, lo que a mí me preocupa es el futuro. Lo que a mí me preocupará es el futuro. Incluso el futuro de mi hijo.

M.V.— ¿Incluso el futuro de los hijos? (Se apoya en el sillón y lee.) Página 703, “Sed bien venidos, mi respetable soberano. (Dice Tito a Saturnino.) Sed bien venida tímida reina (a Tamara). Lucio. Salud belicosos godos. Sed todos bien venidos. (Todo lo dice Tito, y sigue.) Aunque el banquete no sea espléndido bastará para llenar el estómago. Coman. Comamos.

(Saturnino le pregunta.) ¿Por qué estás ataviado así, Andrónico? Porque quería asegurarme de que todo estuviera en orden para este festejo, (contesta Tito y Tamara le agradece:) Gracias, buen Andrónico”.

Es Tito Andrónico. La escena final.
Yo la llamo “De La Bienvenida... a la muerte de todos”.

Amelia se levanta y va hacia la estufa.

Sigo: (Va al lado de Magdalena.)

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

Hizo bien, Andrónico. (Le dice Saturnino.)

Una razón para ello. (Pregunta de nuevo Tito.)

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

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

¿Qué piensan? ¿Eh?...

Sigo (Se pone en el medio de Julia y Magdalena.)

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

(Y ahí mismo Tito, Andrónico, Tito) mata a Lavinia”.

¿Qué me dicen?

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

¿Qué me dicen? ¿Qué es?

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

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

(Lee.) “Roma misma sea la plaga de Roma.” Dice el Pueblo de Roma afuera.
“Sea la plaga de sí misma”.

¿Qué me dicen?

¿Qué queda después que se matan todos?

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

¿Qué queda? ¿Gente muerta?

¿Qué me dicen?

Intenta volver a leer algo.

Cada vez llora más.

¿Qué me dicen?

M.V.— (Pasa los brazos acercando sus caras y lee.) Lloremos juntas. Imploro la muerte, dice Lavinia, arrojarme en algún abismo odioso, donde jamás los ojos de los hombres puedan considerar mi cuerpo. (Lavinia no tiene brazos, no tiene lengua, esto es algo que piensa.) Lloremos juntas...

(Ni gracia ni piedad de mujer. La vergüenza, la enemiga de todo nuestro sexo.)
Lloremos juntas.

*Julia se levanta y corre de una pared a la otra. Magdalena sentada impulsa el sillón hacia atrás a los saltos, encajonando a M.V. M.V. llora y pide que se queden quietas.
Amelia escucha walkman y hace pompas. Julia sale del espacio hacia el pasillo de atrás.*

M.V.– Quietas... Quietas...

INSOMNIO. CAPÍTULO IV. LAS GRACIAS, LOS SACRIFICIOS

Magdalena apoyada contra una pared en corpiño. Empieza a tirarse de los elásticos de los breteles de su corpiño y bombacha. Cada vez con más violencia. M.V. en el sillón. Amelia mira la cucaracha.

MAGDALENA.– Gracias. Gracias. Vos también me ayudaste a pensar... Gracias. *(Y tira de los elásticos de sus breteles, lastimándose.)* Estoy pensando si no es una idea sólida inmolarse por el mañana. Gracias. *(Y se sigue tirando.)*

Julia entra con un brazo levantado y se tira sobre el sillón. Después lo corre, todo con el brazo levantado. M.V. la mira.

JULIA.– *(Se tira sobre el sillón con una mano y pregunta.)* ¿Se nota que estoy tratando de imaginarme sin una mano?... Como Lavinia...

M.V. también levanta el brazo. Julia se sigue tirando al sillón con una mano levantada.

JULIA.– ¿Se nota que estoy tratando de imaginarme sin una mano? Como Lavinia.

Y se sigue tirando.

M.V.– *(Llorando.)* Pero Lavinia es sin lengua también.

Se miran. Julia saca lentamente la lengua hacia fuera. M.V. la imita.

MAGDALENA.– Mírenme: ¿Se nota que yo me estoy inmolando?
Gracias.
Mírenme: ¿me inmoló?
¿Se nota que me inmoló?
Gracias.
Mírenme.

Julia va hacia Magdalena y la ayuda a tirarse de los elásticos con una mano. Amelia mira a veces a la cucaracha y a veces a Magdalena.

MAGDALENA.– Gracias.

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

Todos alrededor de la cucaracha.

AMELIA.– ¿Qué es?... ¿Su materia?...

JULIA.– Para mí, flemas.

MAGDALENA.– El Pasado, como yo.

M.V.– Es inmundo.

AMELIA.– No. Expulsa algo –algo suyo– hacia fuera. ¿Qué es? *(En eso sí, hoy me siento igualita a ella.)*

MAGDALENA.– Es como yo, su pasado. O el destino...

JULIA.– O confesiones...

M.V.– Inmundo, Inmundo, Inmundo.

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

JULIA.– *(Llevando a M.V. de la lengua, le explica.)* No es inmundo.

Julia y M.V. quedan apoyados en la pared opuesta, enfrentados a Amelia y Magdalena.

M.V.– *(Con lengua afuera.)* Es inmundo. Inmundo. Inmundo.

JULIA.– *(Con lengua afuera.)* No es inmundo. Es flema.

AMELIA.– La cucaracha va a morir. Está vomitando porque se va a morir.

(A Magdalena.) ¿Que harías vos si estuvieras por morir ahora? ¿Qué harías?... ¿Una carta? ¿Hablarias con alguien, con quién?

¿Bailarías?
 ¿Comerías algo rico, qué?
 ¿Harías listas de cosas?... a mí me gusta hacer listados...
 ¿Andarías como una sonámbula?, ¿qué?

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

Tiempo.
M.V. y Julia siguen apoyados en la pared opuesta, con la lengua afuera. Julia hace formas con su cuerpo, y canta suavemente una cancioncita. M.V. la imita. Se escucha la canción.

AMELIA.— Ah no, yo tampoco...
(Pausa.)
 ¿Y si hiciéramos una lista imaginando finales amorosos...?

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

Se sientan en el sillón. Amelia empieza a definir tipos de finales amorosos y Magdalena la va siguiendo. Entre las dos.

Final 1. Largo final, del tipo: ...y no nos veamos por un mes... Después vemos, estoy confundida... final culposo... ay

2. final corto, cita, ir y escuchar: “ya no da”. AYYYYY. Duele. Primer dolor. Salir corriendo. Ayyyyhhh

3. final violento. Golpes, ojeras y marcas. Logrado y esperado. ¡Al fin sola! Ahhhh

4. final doloroso: “sé mi amigo”. Te quiero mucho pero... Aaaayyyyaya

5. final heroico. No voy a hablar con vos de nada más. Si fue así, ya está. ADIÓS (sin ay)

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

7. final con sexo. No poder despegarse. No querer verse nunca más. (ay.a.a.a.ay)

8. final sin alternativas. Falsamente menos doloroso. Pero sin que uno se dé cuenta sigue adentro. No hay que confiarse. (Ay)

9. final en acecho. Siempre hay un motivo para el final. (Ay.....
 yay..... ay..... ay.... y..... a..... ay.....)

Julia hace un rato que apoyada en la pared de enfrente también estira los elásticos de su corpiño y bombacha, pero de manera graciosa. M.V. intenta seguir los mismos movimientos de Julia, primero desde el sillón y después a su lado, apoyada sobre la pared. Siguen con el brazo levantado y la lengua afuera y así estarán toda la escena. Amelia y Magdalena empiezan a prestarles atención.

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

Magdalena y Amelia de a poco intentan también lo mismo.

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

Una por vez, las demás repiten varias veces.
 ¿Y yo?, ¿y yo?

Todas cada vez más entusiasmadas.

JULIA.— Yo hice muchas veces de pececito. El cuerpo me ayuda. No sé si lindo pero es chico. Y eso lo hace gracioso. ¿Se ve que soy graciosa? ¿Soy graciosa? ¿Se nota?

Compraron escamas y me recubrieron toda desde la cintura para abajo. Yo juntaba las piernas en esta posición. Y cantaba así: *(Canta.)* Cantaba mirando las estrellas... en una pileta chiquita (un charquito parecía), y adentro de la piletita había muchas bombitas eléctricas encendidas (era como una luna chiquita). Y me tocaba, me gustaba tocarme la conchita con escamas.

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

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

JULIA.— Después me las arrancaron. No fui la misma. Se me caían las lágrimas y sentí frío. Mucho frío. Tanto frío que pensaba que podía estar muerta. ¿Se puede encontrar una diferencia mayor que la que hay entre una persona viva y una persona muerta? (¿Hay esa diferencia entre nosotras?) Pero qué lindo, qué lindo tocarme la conchita con escamas...

TODAS.— Qué lindo...

Y vuelve a cantar un poquito sobre el final.

CAPÍTULO V. LAS VÍSPERAS

Las cuatro en el sillón. Se siguen tocando. Se sacian. Largo tiempo. Se escucha una música a lo lejos.

JULIA.— ¿Qué pasa? ¿Alguien sabe qué está pasando?

Tiempo.

AMELIA.— Estábamos en la felicidad, ¿no? Yo estaba sentada acá y les pregunté qué era la felicidad... ¿Y qué es?... (Les cuento), un día feriado, un feriado nacional entré a un baño y lloré un rato y salí bien, y dije: está lejos la felicidad hoy.

JULIA.— Qué lejos.

Tiempo.

MAGDALENA.— No puedo dormir... Pensemos algo todas. Yo no quiero que tener un futuro me convierta en una persona aislada, solitaria. Pensemos... juntas... (Yo empiezo:) Un auto. Una mujer maneja. Un hombre al lado. Son una pareja. Ella le pregunta: “¿A dónde vas, te llevo?”, y él le dice: “A casarme”.

JULIA.— ¿Qué?

MAGDALENA.— “A casarme”. Le dice él varias veces. “A casarme”. Inalterable y derecho —cada vez más derecho— sobre el asiento del auto.

JULIA.— ¿Cómo? ¿A dónde... va?

MAGDALENA.— A casarse. “Me caso. Hoy me caso”, le dice.

AMELIA.— ¿No son una pareja?, ¿con quién se casa?

MAGDALENA.— “Con una chica joven, muy joven para mí”, le dice él. Y sí, son una pareja. Desde hace seis años.

Tiempo.

(Molesta.) Bueno... ¡Piensen!

JULIA.— ¿Cómo puede ser?, cómo puede ser si ellos son una pareja y hace seis años que están juntos. No puede ser. ¿Ven? Si me pasara a mí, yo me preguntaría eso: “Hace años, seis años que estamos juntos. ¿Cómo puede ser?”

TODOS.— “No puede ser. No puede ser”.

AMELIA.— Y sí... “Una chica dulce y obediente”, dice él. No dice nada más.

MAGDALENA.— Sí, sí. Así le dice. Gracias. *(Agradece a Amelia.)* Ella le habla bien. Le pregunta cosas. Él le va explicando algo, muy poco. Casi a los tirones. Con monosílabos. Como si le molestara dar explicaciones, como si las explicaciones estuvieran de más. Dice él: “Esto ya es un hecho consumado”. Ella se sorprende de estar tranquila. Le dice, “Lo estoy tomando bastante bien. Esto es grave”. Él asiente, “Sí, es grave”.

JULIA.— No. Ella se desespera un poco. No lo puede creer.

“¿Cómo puede ser?”, dice “No lo puedo creer”.

“¿Cómo puede ser?”, dice “No lo puedo creer”.

“Esta es una pregunta reiterada en mi vida”, piensa ella. “¿Cómo puede ser?” (Y también es reiterado, piensa “No lo puedo creer”).

AMELIA.— Y es. Es. Ésa es la realidad. Ésa es la realidad de ella en ese momento. Es así.

M.V.— ¿Y ella lo acepta?

AMELIA.— Ella lo acepta como realidad.

MAGDALENA.— Lo acepta. Tiene que aceptar.

JULIA.— (Tiene que aceptar que) El hombre con el que están juntos desde hace seis años le pide que lo lleve a casarse “con una joven obediente y dulce”. Así le dice él, ¿no?

TODAS.— “Con una mujer joven, dulce y obediente”.

AMELIA.— Y es así. No es juego. No es un sueño. Es la realidad.

MAGDALENA.— Ella tiene una esperanza todavía: Que en ese momento él no pueda dejarla. Se arrepienta de ese impulso absurdo y le diga que se queda con ella.

AMELIA.— No sucede.

MAGDALENA.— ¿Te parece que no podría suceder? ¿Que no sucederá nunca? (¿En el futuro?)

AMELIA.— No sucede.

JULIA.— Ella se desespera un poco, presiona por saber algo más. Se va enterando de algunas cosas... La futura esposa del hombre que ama (y realmente aún ama) es una chica que él conoció en el Hotel Sheraton.

M.V.– “¿Es puta?” pregunta ella, “te vas a casar con una puta, ¿eh, eh?”

MAGDALENA.– “No es así”, dice él. “Estaba con problemas familiares... su madre”, dice por lo bajo, como si esa frase explicara algo. No dice nada más. Como si con esas palabras explicara todo. Con esas pocas palabras.

JULIA.– “Pero vos estás conmigo”, dice ella, “estás conmigo. ¿Cómo podías tener otra relación si siempre estábamos juntos?”

MAGDALENA.– Él no da explicaciones. Ella se impacienta y lo zamarrea. Y él se deja. Se deja zamarrear y vuelve de nuevo a la postura seria y erguida. A la espera de que todo termine.

M.V.– ¿A la espera de qué?

AMELIA.– A la espera de que todo termine.

TODAS.– A la espera de que todo termine.

M.V. llora más. Y de a poco se va, casi imperceptible, del sillón.

MAGDALENA.– Ella tiene un dolor fuerte en el pecho, en el costado izquierdo. Piensa que no puede ser un sueño, porque el pecho le duele de verdad. Por la realidad del dolor. El dolor es una realidad. El dolor es su realidad de ese momento. Pero empieza a jugar con esa idea, la idea de estar dormida. Y se aleja de la situación, se aleja de la realidad como uno puede dejar de estar en un sueño. Igual a como uno puede dejar de estar en un sueño. Se dice a sí misma, “Bueno, tranquila, esto es un sueño”. Sigue manejando.

AMELIA.– Sigue manejando....

JULIA.– Sigue manejando. Se encuentra con la madre en una esquina. La madre caminando se acerca al auto. Y le muestra por la ventanilla del auto tarjetas que participan de la boda.

MAGDALENA.– Ella llora. La hipótesis del sueño se debilita y ella llora.

JULIA.– “Mamá, esto es un sueño ¿o no?”
 “No. Estas son las tarjetas”, dice la madre.
 “¿Pero vos lo sabías, mamá? ¿Vos lo sabías?”
 “Sí. Hace muy poco, muy poco”, le contesta.
 (Pausa.)
 ¿Ahora la realidad de Ella es la madre?

AMELIA.– Siguen. Chocan en el auto. Él se muere. No se casa. Nunca llega a casarse. Se murió en las vísperas. Morir en las vísperas no es común.

No es para todos.

Pero pasa, pasó mucho.
 Si pensamos, vemos que pasa, pasó y pasa.
 Pensemos.

Amelia va hacia la cucaracha.

JULIA.– ¿Morir en las vísperas es o no es una realidad?

MAGDALENA.– Y sí... Puede ser. La realidad de ese hombre fue morir y no casarse.

JULIA.– ¿Y la realidad se ve? ¿Ese hombre vio su realidad?

MAGDALENA.– Pensemos.

JULIA.– ¿Y a ese hombre le interesaba la realidad, la realidad interesa?

MAGDALENA.– Pensemos.

AMELIA.– Ya está casi muerta. Miren. Tiene una masa amarilla blanca encima... ¿me pondría en la boca eso? (La lleva a poca distancia de su boca.)

MAGDALENA.– Para mí sería como... besar a un leproso, pienso.

JULIA.– ¿Y no será que estamos pensando mucho?...
 (Y eso nos puede hacer mal.)

AMELIA.– (Con la cucaracha en la mano.) Piensen esto. (Vengan.) Si me la comiera, ¿la cucaracha moriría en las vísperas?

Magdalena y Julia van hacia la cucaracha.

MAGDALENA.– Mejor esperemos el tiempo de la naturaleza.

AMELIA.– ¿El accidente sería que yo me la comiera ahora o que la haya aplastado antes?

JULIA.– Las dos cosas. Aplastada ya está, comida no. (Mirando a M.V.) ¿Y él se comería una cucaracha en las vísperas?

AMELIA.– (Lleva la cucaracha sobre la boca de una y otra) ¿Qué hacemos? ¿Qué decidimos? Me la puedo comer yo o vos, o no comer. ¿Esperamos? Podría morir en las vísperas. Pasa. ¿Ven? O esperamos el tiempo de la naturaleza.

MAGDALENA.— Esperamos.

Y se ponen a esperar.

CAPÍTULO VI. LA VIOLETERA

M.V. está hace un rato llorando y produciendo una musiquita española mientras intenta leer algo de su libro. Sigue poniéndose mal. Julia se acerca y se pone a leer con él. También llora.

JULIA.— (A M.V.) ¿Y por qué la mamá le hace eso?

JULIA.— (A todos.) ¿Y por qué la mamá le hace eso?

Amelia no entiende. Julia le pide que lea y le da el libro. Amelia lee en voz alta.

AMELIA.— (Lee.) “A los 5 años me visto con enaguas lilas y zapatos altos y me pinto los ojos con verde y subo a la vitrina de la peluquería de hombres de mi abuelo y canto *La Violetera* a todos los clientes. Excitada miro a los ojos a cada uno. Abuelo se ríe y gira a los clientes en el sillón. Más veloces y más veloces y yo canto y excito a todos los hombres con mis pechos de cinco años y me excito”.

¿Qué es esto? (Mirando a M.V.)

M.V. no dice nada, llora. Todas lo miran. Amelia sigue leyendo.

“Y más veloces y más veloces y ahí en el momento más alto de la representación... en el momento más excitante y trágico, en toda la dimensión de la capacidad de lo trágico, abro el ojal de mi camisa y me toco mi pecho de cinco años y saco la violeta que había guardado y...”

¿Qué es?

JULIA.— (Siguiendo la lectura muy atenta.) Seguí, seguí.

AMELIA.— (Sigue leyendo.) “Y cuando tengo la violeta en la mano, la mano de mamá me empuja de la vitrina y caigo”.

JULIA.— ¿Ves? ¿Por qué le hace eso la madre? ¿Por qué la empuja?

AMELIA.— (Leyendo.) “Y YO CAIGO Y ESTORNUDO DE NERVIOS Y ME SALEN MOCOS Y TODOS SE RÍEN Y CAIGO Y ME ARRASTRA Y CAIGO”

Esto está con mayúsculas.

JULIA.— Si está con mayúsculas yo lo vi.

AMELIA.— (Sigue leyendo.) “POR QUÉ MAMÁ ME ENSEÑASTE A DESAPARECER LO MÁS RÁPIDO POSIBLE. POR QUÉ ESA VERGÜENZA.”

JULIA.— Eso también está con mayúsculas. ¿Por qué?... Yo lo vi

AMELIA.— (Leyendo.) “Por qué mamá yo quería cantar.”

JULIA.— ¿Por qué si quería cantar le hace eso la madre? ¿Por qué la saca?

AMELIA.— No era propio de una nena de cinco años... era una peluquería de hombres... no es natural. NO ES NATURAL.

JULIA.— ¿Pero por qué le hacía eso?

AMELIA.— No era propio de una nena de cinco años... no es natural. NO ES NATURAL

JULIA.— ¿Pero por qué? (¿Eso que le hacía era ella?)

AMELIA.— No es natural. NO ES NATURAL.

M.V.— ¿Y qué es natural? ¿Es natural que si me caigo me golpee?

Y se tira sobre el sillón violentamente.

Y ME GOLPEO.

Y ES NATURAL Y GOLPEO Y ES NATURAL Y GOLPEO...

Cada vez más violento cae sobre el sillón y se levanta. Julia lo mira conmovida.

JULIA.— ¿Y es natural que la mano de la madre la saque?

¿Y es natural que la mano de la madre la saque?

¿Y es natural que la mano de la madre la saque?

Y también se tira al sillón.

AMELIA.— Basta. No es NATURAL:

No piensen más.

Se van a matar.

Se están matando.

Amelia le da el libro a Magdalena.

Amelia se sienta en el sillón y los detiene.

AMELIA.— No. No es natural.

Julia se va a llorar atrás. M.V. avergonzado se sumerge nuevamente en la lectura, alentado por Magdalena que le pide le lea. De a poco Julia va atrás de M.V. y lee sobre su hombro.

M.V.— (*Lee otro relato.*) “Estoy con un hombre. Mediodía de sábado. Me siento feliz. Miramos una película española con Sarita Montiel. Sarita dice ‘No necesitar deja a un hombre solo muy solo’.

Yo acurrucada en un sillón, los dos muy juntos. Sobre la mesita vino blanco y pescado ahumado. Soy feliz. Feliz. La mano de él, siempre con el control remoto... Inesperadamente, se incorpora, señala a la protagonista en la pantalla, señala a Sarita Montiel y me dice: ‘¿Y vos?, ¿vos por qué no sos como ella? ¿Eh?’ Y apaga la video y sigue: ‘¿Por qué no sos como ella? ¿Eh?’ ‘Vos sos una desguarnecida, una desprovista. Una carente. Ca-ren-te. Vos. Vos pedís y pedís y nada más. ¿Te das cuenta? Vos’ ”.

M.V.— Me levanto y me voy despacio, sin molestar. ÉL se queda gritando”.

M.V. se levanta. Y se va.

“Me voy a la casa de mi madre. Cuando llego está mirando la televisión. La apaga y me dice: ‘¿A ver, vos qué querés hoy, vos?’ La miro, no le digo nada, pienso: ‘Nada mamá... Yo quería cantar’ ”.

Y ahora no pido más. ¿Se nota?

No pido más, en serio.

¿Lo notan?

Se nota que ahora yo ya no pido más. ¿Se nota?

M.V. se va.

CAPÍTULO VII. LA FAMILIA

Julia se recuesta en el sillón. Amelia levanta el walkman de M.V. Tiempo.

AMELIA.— Qué cosa con las madres, ¿no?... (*Vuelve al lado de la cucaracha.*) ¿Esta cucaracha tendrá hijos?

TODAS.— Eso seguro.

Entra M.V.

M.V.— Son las dos últimas páginas de la biografía de Sarita Montiel. ¿La conocen? Es española... Son dos cartas de fan tuyas que Sara incluyó en su libro. Una fan era argentina. (*Y se va.*)

AMELIA.— (*Sigue con la cucaracha.*) Y si tiene hijos, ¿eso la hará morir más tranquila?

TODAS.— Y puede ser.

AMELIA.— Viéndola me gustaría tener hijitos... muchos hijitos, como una procesión de hijos. Una lástima no tener hijitos... son la alegría, ¿no? (*Va al sillón. Se sienta.*) Una lástima no tener hijitos.

MAGDALENA.— Tal vez en el futuro necesitemos una madre.

M.V.— (*Entra cantando.*) No, no me voy a refugiar en la lectura. No. No. No. No. No. En la naturaleza. Na Tu Ra Li Dad. Me voy a refugiar en la naturaleza. Como una leñadora (si-si-si)... una leñadora que con el filo de su instrumento, su hacha, da formas nuevas a un árbol, prepara leños, abre bosques (Si-si-si)... Y si la fiebre reaparece quiero hachar y hachar hasta el consuelo... una casita alpina, lectura no, canto y hacha. Sí.

Queda hachando ruidosamente los leños para la estufa.

La miran. Conversación a los gritos en medio de los hachazos.

MAGDALENA.— (*Cuando baja el ruido, justificándolo.*) Habla de la forma más romántica. Romántica.

AMELIA.— Y yo la más maternal.

Más fuerte los hachazos.

MAGDALENA.— (*Aproximándose.*) Tal vez en el futuro necesitemos una madre.

AMELIA.— Aceptemos eso: la necesidad de madre. (*Pausa.*) A ver... Vengan acá.

Magdalena y Julia van hacia el sillón.

A mí me gustaría ser madre. Yo puedo ser la madre. ¿Si?

La madre tuya, tuya y tuya también. ¿Si? (*Las dos aceptan.*)

¿Y vos? (*A M.V., que sigue hachando.*) Eh, vos...

M.V. la mira.

¿Te gustaría que yo sea tu madre?

M.V. asiente y también va al sillón.

Todos felices en el sillón. Tiempo.

AMELIA Y JULIA.— ¿Y qué madre?

TODAS.— Sí, ¿qué madre?

MAGDALENA.— Hay una madre que recorre la ruta buscando a la hija que había salido ese día de un penal... algo así... (*A Julia, imperceptible casi.*) *A Amelia no le interesa.* (La hija en un penal... no.)
También un hijo que lleva a su madre en brazos. La madre está moribunda. *No les interesa.*

JULIA.— ¿Y una madre que está en sillas de ruedas, momificada? (*No le gusta a Amelia.*) O una que se le aparece al hijo en el cielo y a vistas de todos lo aconseja...

AMELIA.— En el cielo, ¿está muerta? No.

JULIA.— No.

MAGDALENA.— No la entendiste.

AMELIA.— No, no... Hay una madre que no quiere que su hija crezca. La hija tiene cinco años y una mente de nueve meses. Con hormonas y operaciones le detienen el crecimiento para siempre. Una niña eterna y su madre. Bueno no, mejor no... ¿Y vos?

M.V.— La madre asesina serial de una obra que vi en...

AMELIA.— Ya está. Ya sé... la de una película española... A ver si la conocen... Yo les digo siempre, siempre, que ustedes (mis hijitas) son como los dedos de mi mano. Iguales. Si se pierde uno, si uno se corta un dedo, duelen lo mismo todos. No sé si es claro, digo “todas me duelen igual... es lo mismo cualquiera”. (*Pausa.*) Y ahora digo: Me podría cortar un dedo.

JULIA.— ¿Y las hijas qué hacemos?

MAGDALENA.— Me parece que una de nosotras... la más linda, la más valiente... la lleva al hospital... Quiere creer que la madre no se los corta a propósito.

JULIA.— Yo no le creería que se lo vaya a cortar, pero si se lo cortara, pensaría que es el mío.

M.V.— Yo pensaría en un accidente. (Le pediría perdón.)

AMELIA.— Piensen que la madre les había dicho por años que sus hijitas eran iguales a sus deditos...

TODAS.— Sí, claro... Eso trae discusiones...
¿Ese dedo que se sacó soy yo o sos vos?
¿Yo qué dedo soy?

AMELIA.— Me voy a cortar un dedo.
Toma el hacha de M.V. y se va.

M.V.— Imagínense a mamá sin dedos. Me voy a proponer imaginarla.

MAGDALENA.— Y yo. (*A Julia.*) Vos también.

Todos pensando.
Se escucha un golpe de hacha.

MAGDALENA Y M.V.— Ya está. Mamá ahora se cortó un dedo.

JULIA.— No, no. ¿Por qué se lo cortó?

MAGDALENA Y M.V.— Fue un accidente.

JULIA.— ¿Por qué se lo cortó?

MAGDALENA Y M.V.— Fue un accidente.

JULIA.— ¿Por qué se lo cortó?

MAGDALENA Y M.V.— Fue un accidente.

JULIA.— ¿Y cuál se cortó? (¿Y cuántos, y cuál?)

AMELIA (MADRE).— Uno. El índice de la mano derecha.

JULIA Y MAGDALENA.— Yo. Yo. ¡Yo!

Forcejeos entre hermanos.

MAGDALENA.— Dejame. Mamá no me señalará más. Se agotó. Pienso “Puedo vivir igual, lo hice, lo haré”. Hay que dejar de llorar, en los próximos tiempos.

JULIA.— Dejame. Lo voy aceptar. Yo puedo aceptarlo. Hay que dejar de llorar por lo menos por un tiempo.

MAGDALENA.— En los próximos tiempos.

JULIA.— Por lo menos por un tiempo.

AMELIA (MADRE).— (*Desde lejos.*) ¿AY, QUIÉN ME TRAJO AL HOSPITAL?

JULIA.— Yo, mamá, yo. Yo estaba sola con vos, yo te llevé al hospital. Y a vos

(*A M.V.*) y a vos (*A Magdalena.*), yo las llamé, yo les avisé. Igual papá está molesto conmigo. Me juzga como una hija ligera, incapaz de ayudar en momentos difíciles de la vida familiar. Así me dice.

MAGDALENA.— A mí me dirá. A mí: “INCAPAZ DE AYUDAR EN MOMENTOS DIFÍCILES DE NUESTRA VIDA FAMILIAR”. Por lo menos en los próximos tiempos me lo dirá: incapaz de ayudar en momentos difíciles de nuestra vida familiar. Así.

JULIA.— A mí. A mí. Y tal vez sea cierto.

MAGDALENA.— Sí.

JULIA.— Y si no fuera cierto tampoco lo podría probar. NO PODRÍA PROBAR EN NADA QUE SOY INOCENTE.

AMELIA (MADRE).— (*Desde lejos.*) Ay. Ay. Ay. Y así estamos discutiendo y discutiendo en el hospital.

M.V.— (*A Magdalena y Julia.*) Nadie piensa en mamá.

Silencio.

MAGDALENA.— No colaborás.

JULIA.— ¿Y vos? Vos no ayudás en nada. Siempre lo mismo, de chica, de grande.

M.V.— ¡Mamá está en el hospital!

AMELIA (MADRE).— (*Desde lejos.*) Y sí... ¿Y quién se queda con mamá en el hospital?

JULIA.— Yo... Yo, yo, mamá. Pero decime ahora que estamos solas en el Hospital, ¿no fue un accidente?, ¿no? ¿Mamá, por qué lo hiciste? ¿Por qué me hiciste esto?

MAGDALENA.— Yo te empezaba a creer todos los dedos iguales, todas tus hijitas iguales.

La ventanita se está cerrando. Se detiene. Últimas palabras a la madre.

MAGDALENA.— TE CORTASTE UNO SOLO Y YO SÉ QUE ES EL MÍO.

JULIA.— TE CORTASTE UNO SOLO Y YO SÉ QUE SOY YO.

Se cierra la ventanita.

JULIA.— Sacate otro mami, sacate otro mamita... Así no quedan dudas que no te cortaste solamente el mío. Mi dedo. Ay. Yo.

MAGDALENA.— Sacate otro.

JULIA.— Sacate otro mamita.

Se escuchan ruidos de golpes. Julia se desmaya y Magdalena la levanta de los pelos.

M.V.— (*Contra la pared.*) Y así es. Mamá las escucha y se sigue sacando. Mamá pobrecita medio anestesiada. Y se sigue sacando pedazos de dedos. Los últimos con los muñones... y se sigue sacando...

Se escuchan ruidos de golpes.

M.V.— Se sigue sacando.

Final de ruidos.

MAGDALENA.— Por vos. Por tu culpa. Papá tiene razón, vos le gritás otro. Y ella se sigue sacando dedos. ¡Toda su vida seguirá sacándose dedos!

Julia entra en una cucheta, empotrada en una de las paredes laterales. Especie de medio placard, con puerta de vitraux. Produce sonidos con vibraciones. Amelia vuelve.

MAGDALENA.— Ya sé qué película es... una española... de una mujer sin dedos... se llamaba....

M.V.— La única película española que conozco es *La violetera*... (Y nadie se corta los dedos. No sé si es española.)

Amelia abre la puerta. Vuelve.

MAGDALENA.— ¿Llegaremos al punto de tener una familia?

AMELIA.— A lo que llegamos es a la muerte de la madre. Yo, por lo menos, de madre dejé.
Y va hacia la cucaracha.

MAGDALENA.— Yo pensé que en el futuro podríamos llamarnos o “Gente con Insomnio” o “Toda la Familia”. O “Toda una familia sonámbula”.

AMELIA.— Ay, no sé qué es peor, “¿Qué peor?”, “De mal en peor”, “Rumbo a peor”. “De Guatemala en...” Y hay más... Hay tantas frases en mi cabeza.

JULIA.— (*Asomando de la cucheta, interrumpiendo.*) No se preocupen por mí. Estoy bien. Somos dos personas diferentes... Mamá y yo, claro. Y ésta es una conclusión importante para mí. Yo ahora acepto la vida. Una pregunta... ¿Los finales son accidentes o son metas? ¿Uno los busca o no? (*Vuelve a encerrarse en la cucheta.*)

M.V. se acerca y la escucha. M.V. le contesta haciéndole la musiquita de cancha.

CAPÍTULO VIII. LA FELICIDAD

M.V. sigue con la canción con reminiscencias de cancha. Magdalena con la pelota, Julia sigue en la cucheta, Amelia escucha walkman. Hace pompas. Tiempo.

Magdalena acomoda el sillón y juega con la pelota en los pies, siguiendo un poco el canto de M.V. Julia sale y espera un descuido de Magdalena para robarle la pelota. Hace pases virtuosos de fútbol. Magdalena se pone a hachar. Julia le devuelve la pelota de rabona. M.V. vuelve a hachar.

AMELIA.— (*Con la cucaracha. A M.V.*) La cucaracha está viva. Y se va a morir. De hambre, de cansancio, de tedio... de insomnio... se va a morir. *M.V. hacha más fuerte.*

Eso es casi una certeza hoy. Es algo que va a pasar y es casi una certeza. ¿Las cosas pasan por encima o por debajo del dolor?

Amelia va hacia el sillón. Se sienta. Apoya la cabeza en el respaldo, mirando hacia arriba.

¿Las cosas pasan por encima o por debajo del dolor?

¿Las cosas pasan por encima o por debajo del dolor?

M.V.— Volvamos a la felicidad. Vos estabas sentada acá. Y yo acá. Y hablabas de la felicidad. Volvamos.

AMELIA.— Sí. Yo apruebo lo que me pasó en el baño. Eso es un buen inicio. Un día de feriado, un feriado nacional, entré a un baño, lloré un rato con furia... con rabia... intacta.

Sí, intacta... como algo de la vida que vuelve. Y está intacto. Y uno no sabe por qué está intacto. Pero es así. Y eso que vuelve por un momento es parte de mí. Es mi materia, como la materia blanca y fofa de la cucaracha. Está en mí.

JULIA.— (*Se sienta y da su conclusión. Imperceptible.*) Por abajo.

MAGDALENA.— (*También se sienta y da su conclusión.*) Creo que por encima.

AMELIA.— Sí, eso hice... lloré un ratito y después pensé “Está lejos la felicidad hoy, qué lejos”. Y salí del baño bien, renovada. Salí y ya está... Se crece, pienso. Es así. Ahora, ¿eso pasó por encima o por debajo de mi dolor?

JULIA.— “Está lejos la felicidad hoy”. Qué lejos. (Por abajo.)

M.V.— Qué lejos.

MAGDALENA.— En el futuro sí vamos a ser felices. Seremos felices. (*Pausa.*) En el futuro. (Por encima, creo.)

CAPÍTULO IX. LAS COSAS QUE NO SE VEN

En esta escena todas hablarán casi en simultáneo. A veces sobre canciones y comiendo.

M.V.— Cuando uno no hace lo que le dice el corazón se siente mal. Pero a veces uno no sabe lo que le dice el corazón.

Pausa.

A veces uno no sabe lo que le dice el corazón.

Pausa.

No me importa no verme el corazón. ¿O sí?

AMELIA.— Temprano fui a sacarme sangre. (Un análisis de rutina.) Una gotita de sangre no importa. No se ve. La sangre la ves cuando ya son muchas gotas. Son una mancha. (1 cm cúbico. Ahí la ves). Hay muchas cosas que cuando poquito no se ven. Muchas cosas que cuando poquito no se ven. Muchas...

JULIA.— Polvo.

MAGDALENA.— Insomnio.

JULIA.— Pelos, canas... (Pulgas.)

MAGDALENA.— Tedio.

AMELIA.— Y cuando la vi. Cuando la pude ver, no me impresionó. Dije: “Es mi sangre”. Buen aspecto, buen color. Primitiva, como la materia de la cucaracha... La puedo ver, pensé... ¿La entiendo?

M.V.– No importa que me lo vea. Importa que lo entienda. Que lo escuche. Tic-Tic-Tic. ¿Ves a tu corazón? ¿Lo entendés?

AMELIA.– Un análisis de rutina. Lo entendí. Eso entendí. Y dejé mi sangre a analizar. “¿El sabor tendrá gusto humano?... ¿Tendrá que ver conmigo?”. Pensé... No la probé. ¿A la cucaracha me la pondría en la boca? ¿Besaría a un leproso?

MAGDALENA.– No, no la probaría.

JULIA.– Sí, es insulsa... un poquito dulce, primitiva, como leche de madre...

AMELIA.– De chica me presentaron a un tuberculoso. Yo entendí leproso. Me dio un beso. Vomité toda la tarde.

M.V.– Dejás la sangre a analizar. Está bien. Está enferma y la analizan. ¿Yo me puedo dejar a analizar? A mí me dijeron: Severos trastornos glandulares. Sin sangre. Así.

JULIA.– “Cuando no hay menstruación hay liberación”. Eso dijo una mujer en la calle. Trajo un banquito y se subió. El marido al lado sonreía. Parecía contento. O tonto. Ella a los gritos: “Liberación, liberación”.

MAGDALENA.– Un día me voy a caer en un charquito. Un día sí. Lo haré. Me caeré en un charquito. Yo quería caerme. No lo hice. Y todavía me acuerdo, acordaré. Y no quiero pensar en el pasado, y me viene el charquito, y estoy hablando en pasado. Y no me dejen pensar en el pasado... habrá un charquito y me caeré. Lo haré. *(Pausa.)* Y seremos felices.

M.V.– ¿Por qué en todo final aparece un charquito?

JULIA.– ¿Alguien cree que sin sexo hay dolor y sin dolor hay liberación? Yo no sé, pero por lo menos me lo pregunto. (Sexo sin menstruación, menstruación sin calambres o liberación sin sangre... podrían ser otras preguntas...)

M.V.– Es la época del año. La primavera nunca nos hizo bien. “Estación” es raro decir. “Época” es mejor.

MAGDALENA.– “Estación” estará bien

JULIA.– “Estación” es muy feo.

AMELIA.– Es una decisión tuya. Decilo o no. ¿Qué preferís?

M.V.– Yo no sé qué quiero decir, yo no quiero decir nada. Y no sé cómo decirlo... (sin que las palabras mientan por mí. Sin que mienta con las palabras.)

AMELIA.– Si querés aprender a soportar, soportá todo. Ésa es la vida. Así. Si no mentís. Te mentís a vos, con las palabras.

M.V.– Yo voy a decir lo que quiere mi corazón. Estación primavera, no. Estación Plátanos, sí.

MAGDALENA.– ¿Y final? ¿“Estación final”, sí dirás?

CAPÍTULO X. LAS VUELTAS

Siguen todas en el sillón. Tiempo.

MAGDALENA.– *(Se levanta.)* Yo voy a aprender a soportar la vida esta noche. Aprenderé. *(Lo repite.)*

Amelia se ríe.

JULIA.– *(Se levanta y la imita, con ironía.)* YO VOY A APRENDER A SOPORTAR LA VIDA ESTA NOCHE. APRENDERÉ.

Amelia se ríe.

Magdalena se mete en la cucheta. Habla consigo misma y llora. Tiempo.

JULIA.– *(Empieza a ponerse mal.)*

Pobrecita ella. *(Por Magdalena.)*

Pobrecita de ella. Pobrecita de vos. Pobrecita de mí.

(Repite y combina los pobrecitas.)

Pobrecito el mundo con sus glaciares y sus cucarachitas...

Pobrecitos todos.

M.V.– Pobrecito el mundo.

Julia entra llorando a la otra cucheta.

Tiempo.

AMELIA.– *(A M.V.)* Si por lo menos pudieran dormir un poco.

Amelia acomoda el sillón en un costado (enfrentado a las cuchetas).

AMELIA.– Yo voy a tratar de dormir un rato.

Se acuesta en el sillón.

Desde las cuchetas se escucha un sollozo creciente mezclado con frases indescribibles y música de los auriculares de cada una. Tiempo. Magdalena y Julia empiezan a golpear para que les abran las puertas. Tiempo. Finalmente M.V. les abre.

JULIA.— (*Sale apurada de la cucheta. Se sienta en el sillón.*) Ya está. ¿Soporté?

MAGDALENA.— (*Desde la cucheta, llorando y agradeciendo.*)

Ya está.

Ya lo dije.

¿Aprendí?

Ya está.

Ya lo dije.

¿Aprendí?

Sí, todo pasado. Todo el pasado sobre mí.

“Yo voy a aprender a soportar la vida esta noche”.

Así tal cual, así me lo dije y me lo dije toda una noche.

AMELIA.— Dejé el pasado. No te hace bien. Se nota

MAGDALENA.— Ahora no puedo. Me provocaron hasta acá. El pasado es así, no lo podés nombrar tanto.

Vuelve.

Estoy fracasando, ¿se nota?... no puedo hablar en futuro, no me sirvió nada, ni entrenar, ni perfeccionarme, nada.

Estoy fracasando... ¿me ven en este momento y ante ustedes?... ¿me sienten fracasando? ¿Se nota que estoy fracasando?

Buscaban mi materia como la de la cucaracha.

¿Es para comérsela? Acá la tienen:

Sale de la cucheta. Se para delante de todas.

AMELIA.— (*La aplaude.*) A vos lo que te hace mal es tomarte las cosas así. Las cosas son muy delicadas para tanto peso. Sentate... Demasiados sentimientos.

M.V. Y JULIA.— Sí, descansá un poco. Sentate.

Se sienta.

MAGDALENA.— Está bien. No hablemos de mí. Pero así es el pasado. El pasado es siempre eso. EL PASADO ES ASÍ. Historias, historias... materia que se expulsa para afuera.

M.V.— Inmundo, inmundo.

JULIA.— No, no digas inmundo.

MAGDALENA.— Si es inmundo. Así te esfuerces por pensar una historia linda, simple, una historia sencilla...

AMELIA.— Demasiados sentimientos. Descansemos un poco.

Amelia, M.V. y Julia descansan intentando dormir.

MAGDALENA.— No, yo no me puedo dormir... Puede ser que haya una historia linda. Pensemos... Imagínense una noche de lluvias, una historia común... alguien, una mujer camina por una calle llena de charquitos...

JULIA.— Me encantan los charquitos...

MAGDALENA.— Son charcos chiquitos... lindos...

M.V.— ¿Por qué en todos los finales aparecen charquitos?

MAGDALENA.— No sé... Son lindos... Esa mujer va por la calle, mira los charquitos, los salta.

Julia se levanta y empieza a caminar, saltando charquitos.

Camina, salta sin parar. M.V. enumera los saltos.

AMELIA.— Está bien de charcos ya. Basta. Llega a la casa.

MAGDALENA.— Sí. La mujer llega a la casa y no duerme en toda la noche. Escucha música, fuma, llora y se habla, se habla mucho.

JULIA.— (*Camina, llora, al rato empieza a hablarse.*) Bueno, tranquila, vas a poder... ¿qué tenés que hacer?: soportar, soportar esta noche, se va a pasar, se va a pasar, vas a aprender, sí, voy a aprender a soportar la vida, sí, esta noche, sí, voy a aprender a soportar la vida, sí.

MAGDALENA.— Así, así toda la noche. ¿Pueden ver cómo le sale un poquito de su materia como hace un rato a la cucaracha?... ¿Lo notan?

JULIA.— (*Se detiene.*) ¿Y por qué le pasa esto a esta mujer que soy?

MAGDALENA.— ES EL PASADO. Ése es el problema: su pasado. ¿De dónde venía?, ¿cuál es su historia...? Esta mujer llegó a estar así a la noche por lo que le pasó ese día, y por todo su pasado. ¿A ver, cuál es su historia?

JULIA.— Esta mujer está muy enamorada.

MAGDALENA.— Sí. Y se separó hace poco.

AMELIA.— Hay demasiados sentimientos.

JULIA.— Sí, y sigue enamorada. Tal vez se separaron porque discutían mucho. Mucha necesidad...

M.V.— Mucha necesidad.

AMELIA.— Demasiados sentimientos.

M.V.— Puede que sea algo pasajero. ¿Por qué sufre tanto si puede ser pasajero?

JULIA.— Y porque ella no cree eso.

MAGDALENA.— No. Porque su problema es: ¿Qué decide con su pasado?... ¿Cómo está esta mujer a la noche?

M.V. Y JULIA.— Mal. Muy mal.

MAGDALENA.— ¿Y por qué llegó tan mal a la noche? Repasemos cómo fue el día de esa mujer, su pasado reciente... A la mañana se levanta y lee en el diario que su ex inaugura una... colchonería.

JULIA.— El proyecto de ellos de años... Y ahora están separados.

MAGDALENA.— Sí, y esa noche es la fiesta de inauguración...

JULIA.— Y ella no sabe qué hacer.

MAGDALENA.— Tal cual. Desde la mañana se lo pregunta.

JULIA.— “¿Pero qué querés, qué querés?”

MAGDALENA.— Así todo el día.

M.V.— Al mediodía llama el ex por teléfono. Y le recuerda la inauguración. “Te espero”, le dice... Te espero.

MAGDALENA Y JULIA.— (*Ella.*) Peor.

MAGDALENA Y JULIA.— (*Caminando.*) “Son muchos años juntos”, “Vas y lo saludás”, “Y después, si querés, vas y cenás y si no, no”. (Si sí, sí, y si no, no.)

M.V.— “Tenés que hacer lo que quiera tu corazón”.

JULIA.— Pero ella no sabe qué quiere su corazón.

MAGDALENA.— (*Se detiene.*) Fue. Lo saludó y volvió sola a su casa. No se quedó a cenar.

AMELIA.— Y está bien. Es una decisión.

MAGDALENA.— Y cuando estaba volviendo, en los charquitos, se dio cuenta que se equivocó.

JULIA.— Y que quería ir a cenar.

MAGDALENA.— Sí, y no fue. Y ahí, en los charquitos, se dio cuenta de lo que tendría que haber decidido. Y no decidió... ahí...

AMELIA.— Cuando no había remedio.

M.V.— ¿Cuándo?

AMELIA.— Cuando no había remedio.

JULIA.— Cuando no había remedio para mí. (*Se sienta.*)

TODAS.— Cuando no había remedio.

Todas descansan.

JULIA.— Un rato machucada o machuconeadada... así decía mi mamá... como las vacas, decía mamá. Hablar-hablaba, hablaba mucho... cuando era chica nos hablaba de un camión con acoplado repleto de novillos de vacas apretadas machacadas, machuconeadas decía, machuconeaditas (carne contra carne, decía), y decía que el camión iba por un camino, un día de sol, el camionero contento, silbando... Y en un momento piensa en parar un rato, una siestita decía, entonces el peso del camión se desestabiliza, se levanta una polvareda de tierra, las vacas se ladean y se hace un silencio... Ese Instante sin aviso, decía, ese segundo previo. Y me miraba y me preguntaba: ¿Cuánto dura ese segundo? (*Las mira.*) ¿Cuánto dura, eh?

AMELIA.— ¿Un segundo? Y exactamente eso. Un segundo.

MAGDALENA Y M.V.— Sí, Juli, un segundo. Sí.

JULIA.— Un instante, un segundo, decía... y el estrépito, decía: Las vacas se desparraman, la carne se abre, el camionero se mata.

AMELIA.— Las vacas se desparraman, la carne se abre, el camionero se mata. Es así. Los accidentes son peores. Sin remedio.

Tiempo.

AMELIA.— Los accidentes son peores.

Tiempo.

AMELIA.— Los accidentes son peores, yo lo digo siempre que puedo.

Tiempo.

AMELIA.— Y sí son así: Los accidentes son peores. Sin remedio.

MAGDALENA.— Por lo menos es un fin. El pasado, no. Vuelve y vuelve. ¿Ustedes piensan que la historia de esa mujer terminó esa noche que no pudo dormir? No. A la mañana. Suena el teléfono... Y la mujer, sin dormir nada todavía, piensa: “Es él”.

JULIA.— “Es él”. Y se levanta.

MAGDALENA.— Duda un segundo y el teléfono se corta antes de que atienda.

JULIA Y MAGDALENA.— ¿Qué hago?

AMELIA.— Esta vez decide rápido.

JULIA Y MAGDALENA.— Lo llamo. Lo llamo. Esto tiene remedio. Le explico todo, me va a aliviar. ESTO TIENE REMEDIO.

JULIA Y MAGDALENA.— (*Hablando por teléfono con él.*) Claro que quería ir, me confundí, no dormí nada, ya sé lo que dice mi corazón... Abrazame.

AMELIA.— Y él le cuelga.

MAGDALENA.— ¿Así? ¿No le dice nada?

TODAS.— No. Así.

AMELIA.— ¿Ven? No había remedio. Mucho peso para las cosas.

Todas se sientan.

MAGDALENA.— ¿Hablamos mucho? ¿Muchas palabras? ¿Dijimos algo? Bueno, creo que como la cucaracha estoy llegando a un final. Y en los finales es así, un rato contenta un rato no... ¿No?

AMELIA.— Los finales son así. Sin aviso.

JULIA.— Machuconeaditas, como las vacas...

AMELIA.— No piensen más. Yo no pienso más. ¿No ven que no pienso más?

Amelia va hacia la estufa a leños, sobre la que está la cucaracha. Tira la cucaracha al piso.

¿Saben qué pasó?

Sí, la cucaracha se iba a morir y se murió. Sí, sí. Ahora recién, se murió.

Van todas a mirarla. Ronda sobre cucaracha muerta en el piso.

La miran un rato.

Se empieza a escuchar la marcha ritmo soul.

Movimientos de cadera.

Se van a bailar. Amelia deja los auriculares para bailar más cómoda.

Bailan frenéticamente y se desnudan y descalzan.

M.V. hacha y las mira.

Después de un rato, excitadas y agotadas, caen al sillón.

Se tapan con los saquitos.

M.V. se pone los auriculares y empieza a pasear con ritmo.

Ellas en el sillón llorando. Lo miran.

MAGDALENA.— La única vez que me sentí peor fue por unos caballos muertos en una inundación y el dueño que se ata al cuello el cuerpo de su caballo muerto y se tira a un estanque. Se arroja.

JULIA.— Yo peor por una orca hembra embarazada que le abrían la panza con un cuchillo y le saltaba su cría... el macho orca miraba todo y rugía.

Y lo señala a M.V.

AMELIA.— Yo también peor por un gorrión que aparecía ahorcado en el campo.

Tiempo. Lloran. Miran a M.V. Lo señalan.

JULIA.— ¿Cómo puede ser que él esté tan bien?... Y nosotras así... ¿cómo puede ser?

MAGDALENA.— Yo también peor por la cabeza de un caballo cortada y sangrando adentro de una cama de sábanas de seda.

AMELIA.— Yo también peor por una gallina que le cortaban la cabeza, y cinco hermanos idiotas la miraban.

M.V. va bailando hacia las mujeres e intenta contagiarlas.

AMELIA.— ¿Lo estaremos tomando así porque somos mujeres?

JULIA.— Y sí. Porque somos mujeres.

AMELIA Y MAGDALENA.— Sí porque somos mujeres.

ENTRE TODAS.— ¿Por qué somos así, llorosas, afligidas, espesas, tupidas?

*M.V. les cuenta chistes y se ríe él solo y baila.
Ellas lo miran desoladas.*

Tiempo.

M.V. repite algo de este discurso femenino pero más excedido.

M.V.— Sí, por qué somos tan afligidas, enlutadas, abatidas, desalentadas, descorazonadas, decaídas, lánguidas, desparramadas, desmayadas, las mujeres...

Las mira.

¿Por qué seremos tan influenciables, desmejorables, transportables, movedizas, apoyadas, tan mutiladas, tan ciempiés? Tan débiles, tan bébiles, tan viles las mujeres...

Siguen llorando. M.V. se sienta. Le devuelve avergonzado los auriculares a Amelia.

Amelia no los acepta, se levanta y vuelve a mirar a la cucaracha.

AMELIA.— (*Mirando con atención a la cucaracha.*) La cucaracha perdió las patas, la cáscara, la piel. No parece una cucaracha. Perdió todas sus características, casi no es reconocible... le quedó toda la materia disminuida sobre su lomo pardo. ¿Y nosotras?

CAPÍTULO FINAL

M.V. corre el sillón, que queda al fondo frente al público, y se sienta en el apoyabrazos con walkman y cantando bajo. Magdalena se va a sentar en un escaloncito debajo de la cucheta. Amelia se acuesta en el sillón.

JULIA.— (*Girando.*)

¿Y yo?

¿Y yo?

¿Y yo?

Hace un repaso de varias de sus escenas en la obra hasta ese momento, preguntándose por qué perdió, y si es reconocible así... si está viva o no.

¿Estoy muerta? La cucaracha se murió. ¿Y yo?

Julia después de sus giros se ubica en el piso en paralelo al sillón. Julia y Amelia conversan. Magdalena desde el escaloncito trata de participar también, repitiendo algunas frases.

JULIA.— ¿Y Yo? ¿Estoy muerta?

AMELIA.— No pensés... Estar muerto, estar vivo... es casi lo mismo. Estamos en camino. No se puede parar. Llega un momento que el cuerpo empieza a querer morirse y sigue queriéndose morir. Es un proceso irrefrenable que empieza temprano. Un día la cara está más pálida, la mano tiembla, se siente un primer mareo.

MAGDALENA.— (*Se acerca.*) Sí, un mareo...

AMELIA.— ...Y ya el cuerpo empieza y no para. Se está muriendo. Se va muriendo. Lo único que se puede hacer es no pensar, no pensar en el cuerpo muriéndose. Pero se está muriendo igual. Se piense lo que se piense. Se vaya o no al médico.

MAGDALENA.— Se vaya o no...

AMELIA.— La carne se va. La carne es lo único que realmente se pierde. Se muere.

Se escucha a M.V. cantar un tiempo.

AMELIA.— ¿Y ahora por qué cantás?

M.V.— Es mi realidad, lo dije, la lectura o el canto. Leer me hace mal, cantar es dulce, como estar soñando. Tampoco digo “quiero vivir en las nubes” o “aspiro a vivir mejor”. No. Digo “hoy canto”, “mi realidad de hoy es cantar”. Eso decidí. Aunque no es muy claro si lo decidí primero o lo hice primero y después lo decidí. ¿Alguien lo sabe?

MAGDALENA.— Yo pregunto, ¿se puede actuar antes de decidir, se puede no actuar antes de decidir?... Si se puede... Esa madre no decidía sacarse los dedos,

se los sacaba... ¿Nuestra mujer decidió realmente no ir a cenar?... Mucha gente hace eso... No decidir, nada más hacer... Bueno, es así... hay vivos... hay muertos... ¿o no?... Muchos mueren... La cucaracha se murió. Se nos murió acá... Es triste, digo... Digo es triste... No me miren más a mí...

AMELIA.— Es increíble, seguimos y seguimos. No pueden descansar un poco. Yo pensé que ya estaba y no. Aplasté la cucaracha, sí. La cucaracha se murió, sí. Siempre pensé que si una acción se realiza, se completa, se llega a un fin. Pero no, seguimos y seguimos, siempre aparece una nueva necesidad. No sé. ¿Qué es entonces para ustedes un final? Yo me voy.

Amelia se levanta. Vuelve a hacer pompas y escucha walkman. Magdalena vuelve a sentarse en el silloncito con la pelota. Julia se sienta en el sillón.

JULIA.— Mi idea más precisa de final es una mañana... 21 de julio podría ser... una mañana. Una mujer caminaba al sol con frío, embarazada. Parece una cosa simbólica, pero es una coincidencia: Esa mujer estaba embarazada. Estaba embarazada y pensaba que todo terminaba ahí. Y terminó. ¿Se puede pensar así y estar embarazada? No le hizo bien. Pienso que se tuvo que dedicar a otras cosas. Dejar que las cosas pasen. Entretenerse, bah. Con la aceptación de no poder otra cosa. Una suspensión de la realidad, no enfrentarla, apenas una mínima resistencia para estar parada, para sostenerse, y seguir... Como la cucaracha. Un estado de mínima vitalidad, lo mínimo para moverse... y está la esperanza... Ése es un final... Un día que alguien sabe que la van a matar. A ella y a muchos... Y los matan... Aunque un final para mí sería decir: “Yo no voy a moverme más” o “Yo no voy a tocarme más” ¿Eso es una promesa?, ¿una promesa es un final?... Igual lo que no prometo es dejar de hacerme preguntas... Eso no... Por ejemplo, quién de todos los que estamos acá morirá antes... O quién tendrá sexo antes, o se cortará el pelo...

M.V.— Volvamos a la felicidad.

AMELIA.— Volvamos. Estábamos acá.

Llevan el sillón adelante, enfrente del cuerpo muerto de la cucaracha.

AMELIA.— Estábamos en eso. Cómo es la felicidad. (Cómo es la alegría, es un apresuramiento o un retardo de las sensaciones, del cuerpo. ¿Qué es, cómo es una velocidad en suspensión?) Esa es la pregunta dónde estábamos. A ver... Algo sencillo como tener la idea de una alegría, la idea de una gran alegría, una alegría con otros, con uno y para otros. Y eso se perdió. Una alegría real, una alegría sin esperanza.

M.V.— Una cosa sencilla... cantar... algo que interrumpa la suspensión... Nada más...

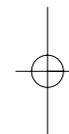
AMELIA.— Sí, y cuando se vive esa alegría, la despreciábamos. No la notábamos. Y ahí, en ese momento la alegría era más exacta. Perdimos o eso se perdió. No sé. No hay más. Bueno, sí, hay frases. Será una tontería pero enferma. Otra cosa que tengo que anotar para el médico.

M.V.— Para mí también. Era feliz. Y no sé cómo era. No sé. Es cierto... no se notaba. Pero era.

AMELIA.— ¿Ven?, ¿ven que no puedo? Yo digo no voy a pensar más así, y sigo pensando. Yo digo, voy a aceptar lo que no es. Y sigo soñando. Yo digo “se acabó la disconformidad para mí”. Y sueño. Y si hoy la felicidad única para mí es aceptar, ¿por qué no acepto que sueño?

MAGDALENA.— En eso sí voy a pensar. Lo anoto: LO PENSARÉ.
(Pausa.)Y seremos felices. Lo anoto también.

*M.V. canta.
Todas lo siguen hasta el final de la canción.*



ARCHIVOS



Cuerpos A banderados

El nuevo lenguaje de Beatriz Catani

*Gabriela Massuh*¹

La escritura dramática de historias se vuelve particularmente clara en las obras de Beatriz Catani. En toda su producción, ella juega dialécticamente con el pasado y el presente. No teme personalizar a la muerte con veracidad, y en ese caso no habla sólo acerca de la fuerte simbología de los cuerpos desaparecidos durante la dictadura militar, sino también de la muerte universal, que marca toda la historia argentina como un pecado original.

Cuerpos A banderados trata sobre dos hermanas y un cadáver, que es restituido a su pueblo natal luego de una ausencia de años. Este cadáver es la prueba de los sucesos ocurridos en el país, pero al mismo tiempo es una ofrenda. Con esta referencia al terrorismo de Estado no se hace mención sólo a la época de la dictadura militar, sino sobre todo al terror, que hace imposible la vida en el seno de las instituciones y asfixia aquel tipo de democracia desde sus comienzos. De este modo, no sólo el lenguaje no es, en el seno de la obra, un medio de acuerdo. Es puesto en cuestión, sobre todo su carácter de medio de comunicación: ¿de qué modo el hombre deberá utilizar el lenguaje, cuando el lenguaje de los medios, que es el discurso que debe ser particularmente abierto, consiste en mentiras y en un tipo de relación ficcional?

Las obras de Catani constituyen una respuesta oportuna a la búsqueda de Diedrich Diederichsens de una demarcación contemporánea entre la comunicación estética y política. En la medida en que ella inventa biografías abstrusas, monstruosas, que podrían surgir de una aguafuerte de Goya, está proyectando la representación de la moderna decadencia de la maldita Babel. Catani se ocupa —como ninguna otra de las escritoras de su generación— con mitologizaciones de la crueldad, que van más allá de las alusiones al régimen militar.

En *Todo crinado* ella construye una figura femenina, que acompaña toda la obra con comentarios casi inentendibles, al modo de los coros de las tragedias griegas. Se trata de una antigua vecina, una mujer india que está siempre embarazada, y es violada por el dueño de casa, un general del siglo XIX. Encerrada para siempre en una especie de jaula para gallinas, gime con florida retórica, que se vuelve crecientemente inteligible: ella cita las palabras de los héroes de la historia argentina, que son impresas en negrita en los libros escolares. Los salvajes sórdidos y gimientes constituyen figuras horribles: gauchos modernos, en quienes se reconocen las estructuras de lo que actualmente ha explotado.

¹ *Theater der Zeit*, mayo 2002.

El trabajo de Catani de la mitología constituye un juego tenebroso con referencias al pasado y al presente. En medio de estas alusiones locales pueden esconderse imperceptiblemente citas de *Ofelia*, *Lady Macbeth* o *Antígona*. En *Ojos de ciervo rumanos* se trata de una relación padre-hija bizarra. El escenario simula una plantación de naranjas, en la cual los frutales están apestados por una extraña enfermedad: la así llamada tristeza de los cítricos. El intento del padre de emprenderla contra esta inexplicable enfermedad, es puesto a prueba en primer lugar en la hija: de este modo no se transgrede tan sólo aquella lógica botánica, sino ante todo las reglas de las relaciones familiares. El padre ejerce un poder cruel sobre la niña, quien deja pasivamente que se realicen todos los experimentos sobre ella. En esta relación surge la perversión perfecta de un infanticidio, una alusión a *Ifigenia en Aulis*, quien se dirige a la muerte voluntaria y alegremente, para salvar la vida del adulto descarriado. En la obra de Catani se trata del padre que ofrenda sus hijos sin futuro, o que hace de sus hijos una ofrenda a la falta de futuro: el destino moderno de los no-productivos, de los ineficientes.

El potencial político de las obras de Catani consiste en el ciframiento de mensajes, que intencionalmente exigen al público demasiado esfuerzo. Paralelamente a la lengua hablada, cada movimiento, cada juego con las manos, cada mínimo gesto significan un aporte para el horror que crece a través del malentendido. El mismo horror que todo el pueblo del país despilfarran diariamente. Una crisis de representación en el teatro de un país cuya vida política se ha vuelto una tragedia.

El teatro más joven de Buenos Aires es un triste y renovado juego sobre el eterno retorno de lo mismo. En esta tierra sacudida por la crisis el teatro gira más que cualquier otro género artístico sobre una “supervivencia en el límite del escándalo”. Del mismo modo que ocurre con la desesperación en *El Dios de las cosas pequeñas*, de Arundathi Roy: “en la tierra de la que ella proviene todo lo que ocurre siempre es peor”.

Algunos comentarios sobre la puesta en escena

Beatriz Catani

Más allá de la comprensión textual de la historia argumental, pienso que el valor del teatro se apoya en la construcción de un mundo vivo, que logre su poder expresivo a través de sus imágenes.

En ese sentido, si bien me atrae el teatro que se conecta con los sentidos del espectador, creo que la palabra, lo textual, también construyen imágenes. No sólo por su referencia temática (en este caso al poder, a los vínculos familiares, al amor y a la idea del amor como sacrificio, a nuestra historia, al arte y a la imagen artística) sino también por la formación de esa textualidad: por los juegos gramaticales, el entrecruzamiento de refranes populares y jingles, junto a citas de textos constitutivos de nuestra cultura occidental (*Ofelia*, *Macbeth*, y fundamentalmente *Antígona*), y por las asociaciones (aun las más subjetivas) que despiertan algunas palabras.

Acerca del espacio

Hay un afuera (Espacio de la vastedad y la catástrofe) y un adentro (Espacio del encierro y del ahogo, La Cooperativa). Primera reducción. Y hay un espacio de fricción y de nexos comunicante a la vez: La canaleta. En ese espacio interior hay a su vez, dos espacios:

- El Espacio de Amina, espacio barroco, recargado de objetos, espacio de control. Espacio de un lenguaje científico. Amina es un texto sin emoción, enunciativo, jerárquico.

- El Espacio del escritorio, despojado, espacio del juego de las hermanas. Le corresponde una textualidad fluida. Ángeles con su lenguaje casi vertiginoso. Aurora, un texto casi afásico, dubitativo, que va construyéndose como un eco del decir de su hermana.

Entre los dos espacios internos no se puede pasar. El espacio a veces fricción, a veces nexos, es el hombre.

En estas reducciones, el último espacio, el gran espacio reducido es la pece-
ra con las dos ratitas (reproducción interna del espacio escritorio).

En este sentido, el pescado funciona también como una reducción escénica del mundo de afuera y de la enunciación de plagas y “animales muertos al costado de la ruta, ahogados”. Esta idea del espacio y de probar lenguaje fue articulante de la puesta. Probar, a riesgo sobre los lenguajes conocidos.

¿Cuánto se puede forzar la ficción sin que se rompan las tramas construidas, con la aparición de elementos y tiempos reales?

Este entrecruzamiento de ficción y un grado de hiper-realidad nos pareció estimulante para plantearnos cuál es la “realidad” propia del teatro. Se trata de querer que una cosa sea lo más real posible y al mismo tiempo profundamente sugestiva o que abra áreas de sensaciones distintas de la simple representación. Esta idea, tomada de Francis Bacon, define nuestra búsqueda. ¿Cómo crear en lo teatral una realidad donde, desde la distorsión y el barrimiento de lo “real-aparente”, se llegue a un registro sensible y propio de lo “real”?; o como expresa Peter Brook, “la vida, en una forma más concentrada”.

Un espacio real: el interior de una cooperativa. Unos pocos elementos: una caja, escritorios, ventiladores. Una boca-agujero sostenido por una viga-canaleta que comunica los dos espacios: el adentro y el afuera. Tres mujeres y la muerte, presente en escena en el cuerpo de un hombre. Una historia que acontece. Confesiones y revelaciones. Una historia de amor trágica. La formación de esa historia es también la formación de una realidad. El renunciamiento, como hecho fundante del amor, se revela en el espacio escénico. Simetría entre el texto y el uso de elementos, que refieren al pasado, pero que significan un “Puro Presente”: las fotos.

La exploración de puntos de vista cambiantes como generadores de densidad y multiplicadores de sentido.

Formas y hechos mínimos, azarosos, insignificantes, pero que reunidos dan la impresión de querer significar algo: el humo, el aire irrespirable, los ventiladores, la botellita de agua de Aurora, sus ataques, la asfixia, la rata colgando de un alambre, la exaltación de las bocas.

Los cuerpos como el lugar donde se inscribe la historia: las señales de la maternidad (el angelito dibujado en el vientre de Aurora) y de la muerte (las mordeduras en la ingle).

El afuera: Ravino, la cooperativa. Agua, lluvia, humo, animales muertos, ahogados, cuerpos atrapados en redes en los arroyos, sequías, calamidades. Un mundo cerrado, donde por entrecruzamiento de relatos se nos va revelando que los muertos desaparecen, y se entregan fotos en vez de sus cuerpos. Hay rumores. Se habla de una mordedura en la ingle. Sospechas. Pocos la vieron. Las fotos que se ven de las personas muertas son de cuerpos vestidos. “La sobrevivencia como cuestión de sistema y no de corazonadas”.

El adentro: el amor fatal de Angeles hacia Aurora. Su sacrificio, un “puro despilfarro de energía”. Todo es en exceso. Inútil. La desmesura del amor. El amor fundado siempre en un hecho sacrificial y casi demente. El amante produce un hecho monstruoso en principio, pero que obliga al otro, lo encadena. (Ángeles se deshace del cuerpo de Oli, cuerpo que encierra la única posibilidad de salvarse, por quedarse con su hermana). Cuanto más espantosos, salvajes y anormales sean esos actos fundantes, cuanto más se traspase la barrera de lo esperable, lo normal, lo aceptable, más poder se obtiene sobre el otro. Cuando se supone que alguien se espantaría por ser objeto destinatario de ese acto, ocurre que ese otro ya no puede resistirse. ¿Es halago y una razón de pura vanidad o una profunda necesidad?

La fricción: Amina, llevada por las circunstancias y la impaciencia, añade a la cadena de hechos inútiles un hecho desleal y perverso (que se visualiza en el ahogo de la rata), pero de una profunda necesidad. Amina es la tercera mujer. Ella, que permanece sentada en el transcurso de toda la obra, es la encargada de enunciar las leyes del lugar y es quien toma las decisiones que determinan el final.

En este entrecruzamiento entre la monstruosidad del amor y la monstruosidad de un sistema, en este precario juego de desequilibrios, de necesidad de creencias y de confrontación con una realidad que las anula sistemáticamente, transcurre la vida en Ravino.

Restos humanos en el sótano.

Un episodio del presente argentino en Künstlerhaus

M. Cerha²

Franz Kafka ha desarrollado una forma literaria con la que por primera vez pudo hablarse de las monstruosidades políticas y sociales del siglo XX. La historia transcurre luego de un plan. El plan ha fracasado hace tiempo. Al estilo de Augusto Pinochet, por ejemplo, ese anciano general sin capacidad de negociación, la historia de tres mujeres pone al descubierto la falta de sentido del

² *Der Standard* (Viena), 16/06/2001. Traducción de Héctor Arrese Igor.

mundo de la política. De todos modos, Pinochet no aparece para nada en el *Cuerpos A banderados* de la autora y directora independiente Beatriz Catani, cuyo inventario posdictatorial de la humanidad se muestra en la Künstlerhaus hasta el domingo inclusive.

La catástrofe política ocurre en el bochornoso y febril aire del sótano de una cooperativa, para lo cual no sirven todos los ventiladores que hay. En su absurdo, todo un aparato estatal. Tres mujeres trabajan aquí de alguna manera contra el sistema. Éste no cede a sus esfuerzos y les envía de vuelta, por una canaleta de acero, el cuerpo del hombre amado (manzana de la discordia y de los celos), muerto y envuelto en banderas y en una red de pescador, cada vez que ellas quieren deshacerse de él. Una pila de periódicos truena cada tanto con altanería, como si debiera archivarse algo que nadie conoce.

Encerradas como las ratas en una pecera de vidrio, Susana Tale, Victoria González Albertalli y Rosaria Berman son afectadas por los residuos de una humanidad casi animalizada, que se sustrae a la manipulación. La vanidad, la envidia, la necesidad de amor, se mezclan repentinamente y de modo rebelde en el discurso, con el que ellas por otro lado se someten a la Cooperativa.

Con una intensidad desacostumbrada para la concepción europea, Catani busca la realidad en el teatro. Las pobres ratas reciben humo de cigarrillos en la pecera, hasta quedar rígidas. Un pez muerto sirve de proyectil. El hombre muerto debe ser fotografiado para documentar sus heridas, que son rechazadas como poco auténticas. La saliva chorrea de las comisuras de los labios de las actrices, una de ellas se abofetea, a otra le pellizcan los pechos desnudos. Al concluir, para poder reproducirse con el semen del hombre muerto, aligeran la presión de su vejiga orinando en frascos de vidrios en pleno escenario.

Poesía y sensibilidad se encuentran en este estilo que recuerda a *La Barraca* de Lorca. Y el intercambio cultural entre Buenos Aires y Viena ha alcanzado un vigor tal que no podrían haberlo garantizado ni otras obras invitadas ni las obras locales del teatro nacional.

Todo acto es político

Anja Durrschmidt³

A la edad en la que un artista suele definirse como tal, Ud. tuvo la experiencia de vivir bajo una dictadura. ¿Qué significa esto para Ud. personalmente y para su trabajo artístico?

Indudablemente son marcas. Marcas notables en lo personal y en mis obras. En primer lugar generadoras de un dolor profundo, difícil de transmitir. Yo tenía veinte años y un hijo pequeño, y era bastante insoportable convivir con la muerte de manera tan cercana. Y también era una sobrecarga sobrevivir a la muerte de los otros. Y esto fue un largo proceso, aun años después que terminara el

³ *Theater der Zeit*, junio 2002.

período de las “desapariciones”. Volver a restablecer algún equilibrio fue muy costoso. Eso es parte de mi experiencia. Y en tanto experiencia, algo casi corporal. Todo lo que pude hacer es ligar mi escritura con mi realidad.

Siento que escribo con el cuerpo, y hablo de las marcas que quedaron en mí. Escribir es para mí volver sobre esa experiencia corporal, es reescribirla. Aunque esto no quiere decir que aparezca de la misma manera en todas mis obras, ni que la única forma de transmisión sea temática.

Lo que no me es posible es pensar en no dar cuenta, de alguna manera, de esa realidad.

Después de haber trabajado como actriz, Ud. comenzó a escribir a mediados de los años 90. Sus textos se adscriben a la generación de jóvenes dramaturgos, que se niega a toda interpretación política. ¿Ud. se considera una dramaturga política?

Es extraño el concepto de una dramaturgia no política. Todo acto es político, en particular el arte y en particular el teatro que requiere de una ceremonia de encuentro.

Creo entender que este intento por tratar de recortarse de lo político, se relaciona con cierta concepción del teatro político en la Argentina, ejercida desde un lugar de supuesto saber, y de manera didáctica.

Tampoco me interesa el teatro como un hecho de militancia. No creo que el teatro y en general el arte tenga poder transformador de la sociedad ni me interesa en ese sentido producir. Respeto el teatro como hecho inútil y me parece pretencioso y superficial demandarle que sea una herramienta que aporte a la construcción de un poder transformador.

Solamente siento que produzco atravesada por la época en que vivo. Que produzco desde mis propias heridas, y ahí es cuando hablo de una época y es posible que pueda hacerse entendible a muchos. En ese sentido soy una dramaturga política.

Dos de los temas principales de Cuerpos A banderados son los cadáveres que se niegan a ser restituidos a sus deudos, y la muerte que no puede ser aceptada por los familiares, ya que no les ha sido posible despedirse de sus muertos. Son temas que nos hacen pensar en un primer momento en los desaparecidos de la dictadura militar. ¿En qué contexto quisiera Ud. que se entienda su obra?

Es cierto que el contexto es el particular de la dictadura argentina pero por extensión podría ser el de cualquier otro sistema totalitario. Pensaba en *Antígona* y en la imposibilidad de dar sepultura a Polinices.

La idea de cómo representar un cuerpo cuando el cuerpo no está es más amplia que la dictadura militar, pero fuera de ese contexto no me hubiese sido posible pensar la obra.

En la obra Ud. usa un lenguaje muy asociativo, un nivel muy experimental dentro del lenguaje. Muchas veces es difícil transferirlo a otro idioma. ¿Cuál es su intención al destacar y separar la sílaba “a” en “Cuerpos A banderados”?

El personaje que distorsiona las leyes del lenguaje (con el prefijo negativo «a») es el de Amina. Ella representa el discurso político dominante, y sus construcciones lingüísticas generan un nuevo sentido, alteran también la lógica.

Así, el concepto de «cuerpos a banderados» refiere a cuerpos que han sido despojados de su bandera, que también es su historia, y juega a la vez con la noción de abanderados, palabra que en castellano existe y que alude al que es elegido para llevar la bandera.

En *Cuerpos...* el lenguaje define espacios. Hay una textualidad en vértigo de Ángeles y un balbuceo, un decir «eco» casi afásico de Aurora. Mientras que Amina es el espacio de control. Amina es casi un personaje sin cuerpo (enraizada al lugar e inmóvil), y sin emoción. Es el espacio del discurso. Amina es un texto enunciativo, regulador y jerárquico.

Usted es dramaturga, actriz y docente. ¿Podría decir algo sobre la situación actual del teatro argentino desde este punto de vista?

Como sociedad estamos atravesando un momento de una enorme fisura. La sensación es que algo se quebró de manera espectacular y no hay posibilidad, a la vista, de reconstitución. No hay estado, ni moneda, ni justicia, que son los componentes básicos de cualquier sistema político democrático.

La inestabilidad se ha instalado como sistema y eso hace muy difícil la posibilidad de pensarnos como sociedad, de reflexionar y decidir artísticamente. La producción en teatro sigue en cierta forma un desarrollo inercial.

La primera pregunta ante un estado de tal conmoción es cómo hacer aparecer esta realidad y la primera sensación en lo personal es que todavía es difícil dar cuenta de esta crisis.

Sin embargo, también veo que en muchas obras hay algunas inscripciones de lo que ahora padecemos como sociedad.

Y que en todo caso si esta crisis nos lleva a replanteos más radicales de modelos de producción y procedimientos, la única certeza es que los encontraremos trabajando.

Todo crinado

Algunas anotaciones sobre Museo Criollo

Luis Cano y Beatriz Catani

En nuestras visitas al Museo Criollo de los Corrales, apareció un primer hecho perturbador: LAS VOCES. Voces que sonaban confusas, inaprensibles. Músicas populares a distancia (chacareras, rancheras), sonido de muchedumbre, aplausos, griteríos, payadas improvisadas en la calle. Voces de Fiesta Popular. Un discurso ininteligible. Mientras que el Museo propiamente dicho era un espacio vacío de sonido. Un silencio.

Primera paradoja que nos lleva a preguntarnos sobre las voces populares. Sobre qué es lo popular y cuál es entonces la VOZ DEL “GAUCHO”. ¿Quién le da Voz al gaucho?

Porque la voz del gaucho es fundamentalmente un uso de su voz, convertido en letra. En poesía gauchesca. En género. Género que a su vez resulta ser el mito fundante de la patria. De allí partimos de la idea de que al gaucho se lo arma de una voz que no le es propia, sino que es necesaria en un proceso histórico determinado. El gaucho es un uso: Uso de su cuerpo en sentido militar y uso de su voz en la poesía. Lo que extrañamente une Poesía y Ejército, como sistemas de dominación sobre lo popular.

Como dato curioso y confirmativo registramos que el espacio físico donde está instalado el Museo Criollo funcionó como cárcel.

Nos interesó la idea del gaucho como un uso, como una construcción históricamente necesaria. Con lo cual tiene una finalidad política y una temporalidad limitada.

Cumplido el objetivo, el gaucho cae en “desuso”. Se lo pone en un Museo. Y se lo pone de una determinada manera. Un objeto obsoleto. Una exhibición vergonzosa y descuidada. La operación de construcción realizada del gaucho es grotesca. Esto nos lleva a indagar en el centro de la literatura gauchesca. En su aparición. En su necesidad política. En definitiva, en una particular construcción de lo popular.

Síntesis argumental

Todo crinado muestra la construcción de ese objeto “gaucho”. Un personaje, Rapisarda, lleva adelante el discurso institucional y, perseguido por las propias voces de su conciencia, decide experimentar con Lana (ser primitivo), para

amaestrarle la Voz, y conseguir comunicar con su Madre. Especie de Madre-Patria que sólo muge. Lo ayuda Metesillas (utilero-celador-policía) con quien encararán con entusiasmo cada uno de los trabajos sobre Lana. Los métodos empleados para la conversión de Lana en Locutor-Gaucho-Patrio-Personaje-Texto serán fallidos.

Se efectiviza un uso de su voz y de su cuerpo. En pago de las lecciones lo envían a realizar trabajos. En estas salidas, Lana conoce a Mujer Estaqueada, con quien tendrá un particular entendimiento.

En un progresivo deterioro, Lana será olvidado. Se convierte en un objeto en “des-uso”.

Artes de la crisis: crisis del arte

Gabriela Massuh⁴

Buenos Aires, diciembre de 1999: en la desvencijada sala de gimnasia de un Centro Cultural de Buenos Aires se representa la segunda de las dos funciones de *Museo Gaucho*, una obra de teatro de Beatriz Catani. Los personajes son esperpentos, se trata de una trinidad familiar que puede interpretarse como símbolo de la malhadada constelación social argentina. El padre es una especie de general destartado del siglo XIX, ampuloso y vacuo supermacho, que destila versos patrióticos leídos en voz alta. Está permanentemente cargado de libros. Dueño, patrón de estancia, rémora de aquella clase dirigente que fundó el Estado Nación, y fue obsoleta y parasitaria desde el origen. Lo que alguna vez se llamó la oligarquía vacuna argentina. A un costado, sentado sobre tablonés, el público percibe a una india encadenada a algo que podría ser el portón de un gallinero. Está embarazada, permanentemente preñada del vociferante varón militar. Ella, imágen viva de la madre doliente, violada desde el comienzo de su estirpe, profiere durante toda la obra una especie de lamento indescifrable. Es la voz de la entraña de la tierra, siempre a punto de parir bastardos, como la pampa basurera y obscena que le dio el origen. De esos padres nació el gaucho, un bastardo analfabeto que extiende sus connotaciones hacia el presente, transformado en un lumpen marginal que tiene las características del descastado urbano contemporáneo: hinchado de fútbol, *homeless*, esclavo de la biopolítica, esa suerte de harapiento militante de la calle usado por el poder de turno para romper vidrieras, comprar votos o iniciar la violencia de una manifestación para que la policía se dé el lujo de reprimir.

Buenos Aires, junio de 2003, la socióloga María Pía López opina en una mesa redonda acerca de un tema candente puesto en debate público, “El arte y la crisis”: Estamos ante una modificación de los criterios de juicio culturales, que no se origina dentro del campo cultural, sino en su vínculo con el contexto político.

⁴ Zehar. *Revista de Arteleku-ko aldizkaria*, 51 (2003), pp. 58-63, y recogido en “Proyecto Venus” (<http://www.proyectovenus.org/discursos/malba.htm>).

Por otro lado, una fuerza proviene del interior del campo cultural: la posible adaptación –oportunistamente, se podría enfatizar– a aquello que hace de la Argentina una marca visible a nivel mundial. No “Maradona” como hace años, sino “cacerolas”. No “primer mundo y arte sofisticado” sino “pobres y realismo”.⁵

Entre diciembre de 1999 y julio de 2003, la Argentina se convirtió en un formidable laboratorio en materia de creación de estrategias de supervivencia a partir de la conformación de nuevos lazos sociales. El movimiento fue espontáneo. Inicialmente marginal, no hubo en él más estrategias políticas que la de concentrarse a partir de reclamos concretos. Estos movimientos negaron cualquier forma de representación política que estuviera dentro del marco del sistema. Buscaron su legitimidad no dentro de las estructuras, sino en esa zona descarnada definida por la acción concreta, que se va articulando por leyes propias ante cada situación concreta. Así nacieron los movimientos de piqueteros, las fábricas recuperadas por sus trabajadores en autogestión (hoy son más de 180 en todo el país), los caceroleros que salían a la calle a vociferar su descontento, ahorristas activos traicionados por sus bancos, en fin, una infinita gama de acciones de protesta que tenía un lema en común: “que se vayan todos”. Esa frase resumía el hartazgo generalizado: basta de políticos.

El argentino suele desconfiar del Estado y esa desconfianza viene de lejos. Pero esta forma de protesta, articulada a través de diferentes células que se entrelazan a la manera de un vasto rizoma social, se originó cuando el país en su conjunto comenzó a sentir en carne propia cuáles habían sido los resultados de la aplicación de las medidas dictadas por el consenso de Washington y llevadas a cabo por una clase política dedicada a enriquecerse a sí misma mediante el consecuente vaciamiento de las arcas del Estado. Al cabo de los años noventa, la Argentina se había convertido en la cristalización de la pérdida: más de la mitad de la población había caído por debajo de los niveles de pobreza mientras que, desde el gobierno, políticos mediáticos se transformaban en parte del elenco estable de la farándula local. El nuevo milenio despuntó para los argentinos a la luz de la crisis económica más importante de toda su historia. En diez años el país había sido objeto de ese saqueo que significó la privatización de más del 80% de su espacio público, la destrucción de su red ferroviaria, la enajenación de sus ondas radioeléctricas, el petróleo, el sistema de radares, los medios de comunicación, el subsuelo con todos sus hidrocarburos, toda la industria minera, gran parte de sus costas y el 60% de sus tierras patagónicas.

¿Cómo se manifestó el despojo en la cultura? Fue diferente ya se tratara de teatro, literatura, cine o artes plásticas. Más que reflejar la hecatombe, el teatro y el cine se adaptaron a ella. No intentaron hablar del colapso, sino que aprendieron a articularse desde él. No sólo el producto, sino su maquinaria creativa fue su más contundente metáfora. Una nueva generación de artistas dio sus primeros pasos durante aquellos años. Respondió no con un arte expresamente político, sino de manera política en sentido lato: adecuó los modos de produc-

⁵ Para tener un ejemplo de los reiterados debates públicos acerca de la definición de un nuevo arte político, véase *Arte light* y *arte Rosa Luxemburgo*, MALBA, 6 de mayo de 2003.

ción a la escasez, se armó en células de autogestión, redujo la escena al mínimo y se dio un lujo sólo pensable en países de altísima subvención: desinteresarse por el éxito entendido como respuesta numérica.

Negándose a la espectacularización del arte, en el momento en el que las candilejas mediáticas sólo iluminaban a políticos e inversionistas, esos artistas hicieron caso omiso del espectáculo adoptando una conducta opuesta al circo de la opulencia político-publicitaria. Constituyeron un fenomenal entramado de células de resistencia estética y política, que no accedió a la visibilidad sino a partir del colapso del 19 y 20 de diciembre de 2001, precisamente cuando salían a la luz los nuevos movimientos sociales de piqueteros, caceroleros, ahorristas, etcétera.

Eso pasó con el cine, el teatro y tal vez la lírica. En esos rubros artísticos hubo una respuesta inmediata, un reacomodamiento de las formas de expresión articulado en consonancia con la historia que se escribía durante aquellos años de plomo. Sin embargo, esa respuesta no tuvo lugar en las artes plásticas. Recién cuando la Bienal de Venecia de este año invitó al Grupo de Arte Callejero (un grupo de acción que jamás había pisado un museo o una galería) se instaló entre los plásticos la actual discusión acerca de las dimensiones de un nuevo arte político. La invitación fue un verdadero detonante, como si la escena despertara súbitamente de un letargo. Durante años, las artes plásticas se habían mantenido al margen de la crisis, indiferentes a las corrientes estéticas que se habían generado a partir de las Documentas X y XI. Detenidas en un universalismo entendido como hegemónico, no habían abandonado una posición de supuesta independencia que aún hoy se justifica a través de la defensa encarnizada de “la autonomía del arte”.⁶ No es materia de estas notas analizar críticamente la postura de los artistas plásticos, sino responder a una pregunta importante a la hora de vincular el arte con la política sin que se ponga en juego su autonomía. ¿Cuál es el motivo de esta dificultad para asumir o representar contenidos políticos precisamente en un género artístico cuya tradición ostenta nombres como Berni o “Tucumán Arde”?

Esta dificultad no es un fenómeno endémico argentino. Los recelos respecto de las curadurías, los criterios de valoración más bien voluntaristas, el farrago de tendencias diferentes y, sobre todo, ese espíritu restaurador que se huele cada vez que despunta el ocaso de un modelo económico, revelan que en todas partes hay un elemento central que está en crisis: la representación artística. En la Argentina esta crisis va de la mano con el descrédito esencial ante la representación política. La conjunción de ambos planos (el político y el estético) no es azarosa. Ambos están unidos por un denominador común del que abrevaron tanto uno como otro: la dinámica de los medios de comunicación. Tanto la política como el arte fueron demasiado lejos en sus estrategias de captación del número (de público, de votantes, de audiencias).

¿Cómo se puede competir con la imagen mediática fuera de los medios?

⁶ Para tener un ejemplo de los reiterados debates públicos acerca de la definición de un nuevo arte político, véase *Arte light* y *arte Rosa Luxemburgo* MALBA, 6 de mayo de 2003.

Serge Daney, en un artículo memorable reproducido por el gran libro de la Documenta X, vislumbró el comienzo de la crisis de la representación comentando azorado la calidad estética y manipuladora del fotógrafo de Benetton.⁷ Allí se preguntaba cuál sería la diferencia entre el creador y el creativo (publicitario). Es decir, se preguntaba por la diferencia entre el arte y el mercado. La diferencia, contestaba Daney, radica en un determinado posicionamiento respecto de la verdad. Al creador le importa la verdad, el creativo la ficcionaliza poniéndola al servicio del producto.

Más allá del socialismo y luego de los estragos del capitalismo mundial integrado, el arte podrá volver a manejar categorías políticas sin caer en el panfleto cuando abandone la postura conciliadora que le ha impuesto el mercado, cuando haga caso omiso del consenso impuesto por los medios y la política.

Ojos de ciervo rumanos

Propuesta estética

Beatriz Catani

¿Cuál es la “realidad” propia del teatro? ¿Cómo crear una realidad (teatral) que no represente ni reproduzca la vida real?

Nos planteamos introducir elementos de naturaleza “real” (plantas de naranjas naturales, jugos) en una construcción argumental ficcionalizada (con rasgos de índole fantástica).

Una “realidad” propia de lo teatral que no se apoye de manera hegemónica en la acción. Narrar por imágenes que se construyen a partir de elementos reales, de la palabra y del tratamiento del tiempo. Creando más que un sentido ilustrativo, un vínculo poético entre los personajes y el contexto.

Obra de miradas diferentes sobre una misma realidad. El suceso real no termina de configurarse con nitidez, por el cruce de puntos de vista diferentes. La mujer-madre es, bajo la mirada idealizadora de la hija, una famosa cantante rumana; una mujer borracha de suburbios para la mirada hostil del hijo; y una mujer terca y esencialmente peligrosa, reforzada por su condición de extranjera, según la mirada del Padre. Obra atravesada por la idea de una permanente reducción de espacios y de sentido.

EL TIEMPO FUTURO conlleva una idea de achicamiento: las plantaciones se han reducido a naranjos en macetas. La madre a un ojo. El parto a una menstruación. La catástrofe del incendio a una plaga natural. La complejidad de las necesidades del hombre (y su realidad) a la obsesión de la nutrición (el jugo). El último espacio: el pecho de una mujer (hija-madre-hermana).

Una condensación de sentidos que presupone también el paso de lo trágico (la historia refiere al mito del nacimiento de Dionisos y las Furias y al mito de Perséfone: raptó y alteración de los procesos y ciclos naturales) a una naturalización. Hay un creciente devenir trágico hasta la Escena V, que en el final (Post-escena) se detiene, reconstruyéndose otro orden (otra naturalidad).

La historia (semejante a la lógica del disco rayado), se repite obsesivamente, con algunas variaciones que generan una perspectiva de reducción. Por lo cual, más que seguir una continuidad lineal del argumento (una causalidad), nos interesa trabajar las escenas como unidades en sí mismas. Las escenas funcionan como categorías transversales en la historia. Lo que ocurre en el presente es una mezcla y especie de síntesis de lo heredado, de algo que se viene construyendo desde el pasado, y de un efecto de innovación. Estas transformaciones permiten pasar de una configuración a otra.

⁷ Serge Daney, “Bébé cherche eau du bain II”, *Libération*, 30/9/1991.

Esta idea de posible simultaneidad de las escenas (o al menos su carácter de casualidad en cuanto al ordenamiento temporal); la indiferenciación de los vínculos y la coexistencia de elementos del pasado y sus alteraciones, nos llevan a plantearnos un tratamiento de injerto como procedimiento de construcción escénica.

Los tres personajes están permanentemente en escena. Se encuentran y se desencuentran en dos ámbitos de paseos: un árbol y un combinado. No hay afuera. El afuera es sólo una referencia. En cierto sentido una irrealidad. El afuera no es más que un relato. Relato de otro tiempo. Corresponde a un TIEMPO PASADO.

A su vez, el TIEMPO PRESENTE es un tiempo pequeño, reducido, lento y deteriorado. De alguna manera también es una irrealidad, un tiempo inexistente, porque básicamente está ocupado por los relatos del pasado.

EL TIEMPO FUTURO es, de todos modos, el más incierto y asfixiante. Supone una reducción al límite de la desintegración, del aniquilamiento, de la nada. La mayor indiferenciación.

La vulnerabilidad atraviesa toda la historia. (Expuestos al pasado-presente; catástrofes-ciclos naturales; casualidad-destino; invariabilidad-innovación; necesidad-libertad; diferenciación-unicidad; conocimiento-misterio; revelación-olvido).

Nos planteamos crear esta sensación de vulnerabilidad y de asfixia de los personajes y su contexto, basándonos en un trabajo de reiteración y modelación sobre el tiempo. Sentir el paso del tiempo. Del vértigo inicial del primer paseo que instala el viaje entre los dos tiempos pasar al aplastamiento. Sentir el “hedor de la peste”.

Más sobre Ojos...

Nos proponemos abordar el texto poniendo un especial énfasis en el espacio y el tiempo. Creemos en la necesidad de transformar en imágenes la textualidad, creando más que un sentido ilustrativo un vínculo poético entre los personajes y el contexto. Trabajar con elementos que suponen una hiperrealidad nos da la posibilidad de generar esas vinculaciones sin caer en la sugestión o expresividad de los elementos usados. A la vez que nos permite seguir indagando en cuál es la realidad propia del teatro. A la manera de Bresson, eliminar las fronteras entre la imagen y la vida real. Es decir que la propia realidad cause su efecto expresivo en imágenes.

Esto al menos en el uso de elementos reales (naranjos en maceteros) que están apoyados en una historia argumental ficcionalizada. Probar lenguaje en este sentido. Probar a riesgo. ¿Hasta dónde se puede introducir la realidad sin interrumpir la ficción, sino creando una nueva realidad poética?

Cómo se entrelazan los elementos sígnicos del teatro para que constituyan, más que símbolos, imágenes. Encontrar interconexiones poéticas que se salgan de la realidad. Sustituir las conexiones del tema por vínculos poéticos.

La propuesta es abordar el texto no como una continuidad lineal de argumento, sino como escenas que sean una unidad en sí mismas. Y que pudieran ocurrir

simultáneamente. El injerto, también como procedimiento de la construcción del objeto. Crear una poética en el espacio del procedimiento del injerto.

Tomamos del texto la idea de la permanente reducción de los espacios. El tiempo futuro conlleva una idea de achicamiento. El espacio de las plantaciones se redujo a unos maceteros con plantas de naranja en la habitación de un departamento. La madre a un ojo. El parto a una menstruación. La catástrofe del incendio a una plaga. La complejidad de las necesidades del hombre a la nutrición. El último espacio: el pecho de una mujer-hija. La historia vuelve a darse con variaciones que remiten a una permanente reducción. Un empastamiento de los vínculos y en esa indiferenciación una simplificación de significantes hasta reducirse a la alimentación. No sólo el espacio se reduce, sino aparentemente el sentido. La tragedia se naturaliza.

La historia, que en un principio remite al sino trágico, y que parece llevarnos a un final de sobrecogimiento y exceso, se detiene y adquiere un tono de naturalidad. De pequeño drama. Base mítica del texto. *Las Bacantes*: el nacimiento de Dioniso y la furia de las Ménades. Y el mito de Perséfone. Rapto y alteración de los procesos y ciclos naturales.

Nos interesa convocar a los sentidos del espectador. Así como mantenerlo emocional e intelectualmente activo. Una imagen que no se construye compartiendo la alegría y el esfuerzo con el espectador carece de poder expresivo.

Confiamos para ello en las asociaciones, aun las más subjetivas a que nos conduzca el texto. Crear el ánimo y las sensaciones de los personajes, basándonos en el trabajo temporal. Cierta quietud, lentitud del tiempo. Sentir el paso del tiempo. El deterioro, el achicamiento, sentir “el hedor de la peste”. La podredumbre y lo seco tienen su olor específico, que se va instalando en la obra a partir de la morosidad, el tratamiento detenido, y el achicamiento del espacio hasta la asfixia.

Los tres personajes están siempre en escena. No hay afuera. El afuera es sólo una referencia. En cierto sentido una irrealidad. Corresponde a otro tiempo, a un tiempo pasado. El tiempo del presente es un tiempo pequeño, lento y deteriorado.

El afuera no es más que un relato. Relato de otro tiempo. El presente no existe porque está ocupado por los relatos del pasado. El futuro es aún más incierto, vago, y reducido.

Un jardín extraordinario

*Hervé Guay*⁸

Como varios de los espectáculos que nos llegaron de la Argentina durante las ediciones anteriores del FTA [Festival des Ameriques], *Ojos de ciervo rumanos* es un objeto extraño. Este cuento cruel de Beatriz Catani no se deja atrapar fácilmente. Sin embargo, arde de una poesía muy abstracta y a la vez profundamente anclada en la tierra.

Y hay que tomar esta última observación lo más literalmente posible, pues la joven mujer, en el centro del relato, es directamente puesta en una maceta por su

⁸ *Le Dévoir* (Montreal), 28/5/2003.

padre. Actúa con ella como un jardinero que trata de llevarla a su madurez de la misma manera en que cuida a otras plantas que lo rodean. En vano. Los cuidados de su padre no impedirán a Dacia buscar alternativamente una relación con Benya, un vecino al que se le ocurre seducirla proponiéndole escuchar discos.

De entrada, la autora y directora nos sumerge en un universo completamente desarreglado. El lenguaje, los lazos familiares e incluso la distinción entre lo vegetal, lo animal y lo humano ya no funcionan como deberían hacerlo. Misteriosas reglas han tomado el relevo. Para nosotros, tienen toda la apariencia del caos mientras que parecen normales a los ojos del trío al que gobiernan. Es difícil no ver en ello una analogía con la situación argentina. Asimismo, la influencia del surrealismo es manifiesta. Tan cierto como que la obra está arraigada en un tiempo mítico que cancela las referencias de todo orden.

Además, esa proeza es realizada con una economía de medios apabullante. Dos paredes, una decena de plantas en maceta, un viejo estéreo sobre rueditas y tres actores de una ingenuidad no convencional. Paula Ituriza, en particular, propone una Dacia vibrante a cuyos impulsos y decepciones nos apegamos, por más caprichosos que puedan parecernos.

Ahora bien, la calidad del juego está sostenida por una sucesión de imágenes fuertes, que suscitan asociaciones múltiples. Por otra parte, esas imágenes sobrevienen tanto en los diálogos deshilvanados como en la acción. Pienso en esas naranjas exprimidas con las que el padre alimenta a su hija, en los cambios de pulóveres, en el amamantamiento y en esa tierra desecada que se desprende incluso de los muebles. Aun pienso en esa lejana Rumania, en los ciervos, en el muslo de Júpiter a los cuales alude el texto. ¿Cómo olvidar fragmentos de frases tan lapidarios como “todo nos abandona”, “un dolor que hace abrir la tierra” o “la tristeza de los cítricos”? Esas pocas palabras bastan para evocar una desesperación sorda, propiamente incomprensible.

Sin embargo, *Ojos de ciervo rumanos* nada tiene de una creación complaciente. Ese jardín extraordinario es un canto del fin del mundo que hace sonreír, perturba, emociona sin que nunca sepamos por qué. Esto parece estar vinculado con la desaparición de la madre. Otras interpretaciones son posibles.

En todo caso, se trata de una descripción terriblemente personal de una situación inextricable cuya amplitud no puede transmitirse sino mediante correspondencias inéditas, audaces. Con el riesgo a veces de ser impenetrables pero cuya belleza obsesiva me persigue.

Macetas ruidosas

Johanna Di Blasi⁹

Uno puede ver cien documentales y permanecer indiferente. Pero uno no puede ver *Ojos de ciervo rumanos*, de Beatriz Catani, sin entender a los argentinos,

⁹ *Allgemeine Zeitung* (Hannover), 14/6/2002.

sin sufrir con la Argentina. Con esta obra inmensamente triste, bella y conmovedora, llegó la autora y directora latinoamericana al Festival TheaterFormen.

Una pequeña plantación con macetas, un sillón de estar desvencijado, y un combinado de hace 50 años, son suficientes para Catani como decorado de su parábola mitológica y realista sobre un país en descomposición. En la obra, está simbolizado por medio de una plantación de naranjas amargas, que están infectadas por un ficcional virus de la tristeza. El agricultor (Ricardo González) —una especie de demiurgo en un Jardín del Edén diabólicamente invertido— trata de contener la epidemia con inútiles procesos de coagulación.

Él trata a Dacia (Paula Ituriza), su hija casi adulta, como a las plantas, él le cuenta insistentemente que ella nació de su muslo. La planta en una gran maceta de terracota y la trasplanta de manera continua. La falta de distancia y la preocupación perversa de su manipulación, trae a la vista imágenes angustiantes y difícilmente soportables, imágenes surgidas de la relación simbiótica que mantienen ambos. Primero, el padre intenta arrancarla cuando ella se enamora del nómada Benya (Blas Arrese Igor). Pero el joven es su hermano y el círculo incestuoso e infecundo se amplía.

Hay alusiones expresivas a errores políticos —y por cierto es claro: Catani ajusta cuentas con una sociedad autoritaria, que destruye los fundamentos de un país y sus hijos—.

Del angustiado aplauso del público, pudo deducirse que ha superado el virus de la tristeza.

Los 8 de julio **(Experiencia sobre registros de paso del tiempo)**

Acerca de lo “real”

*Beatriz Catani*¹⁰

Desde hace ya un tiempo en el teatro, y en el arte en general, se verifica un proceso de acercamiento a lo “real”.

Se trata de querer que una cosa sea lo más real posible y al mismo tiempo profundamente sugestiva o que abra áreas de sensaciones distintas de la simple representación. ¿Cómo crear en lo teatral una realidad donde, desde la distorsión y el barrimiento de lo “real-aparente”, se llegue a un registro sensible y propio de lo “real”?; éste es un pensamiento de Francis Bacon que yo misma tomé como punto de partida, hace ya cinco años. (En ese momento el trabajo se asentaba en el uso de espacios reales, y en la aparición de elementos de la realidad que generaban una suspensión de la ficción fuertemente perturbadora, como la gallina de *ZOOedipus*,¹¹ la madre sumergida de *Jack*¹² o las hermanas de *Cuerpos...* haciendo pis, entre otras propuestas que definieron su estética en esa ficción).

Resulta que este acercamiento a lo real aparece ahora extremado y cobra otros sentidos.

Todo este año he pasado preguntándome sobre la eficacia de los procedimientos teatrales, fundamentalmente sobre la representación, base de la ficción, en un país en medio de una crisis tan notable y contundente; en un país, precisamente, fisurado en su representación política. (No creo que de una manera absoluta se pueda decir que no hay lugar para la ficción. De hecho lo hay, pero me interesa explorar el borde. En todo caso, estoy en crisis con el teatro como obra cerrada en sí misma, como construcción de ficción y sostenimiento de esa ficción).

Todo este año, decía, que ha sido de una gran crisis para mí (y sigo perdida, intentando y perdida), en relación también, a qué decir, de qué hablar hoy. Parece que “hemos probado todo, visto todo, oído todo” (como diría Bernhard), y todo se vuelve escénicamente insoportable, porque parece ser que en todo lo visto hay algo no sólo viejo, sino fisurado, incapaz de dar respuesta (tal vez porque las nuevas preguntas no están definidas).

Mi empeño ahora está en cómo repensar procedimientos (que puedan dar cuenta de una experiencia real), y un vínculo dialéctico entre forma y contenido.

¹⁰ Texto escrito en noviembre de 2002 para una nota en el diario *La Nación* a petición de Carlos Pacheco.

¹¹ *ZOOedipus*, El Periférico de Objetos (1998).

¹² *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack*, Federico León (1999).

Algo de eso está en este último trabajo, que además está inscripto dentro de un ciclo como Biodrama que reclama se experimente sobre estas cuestiones. Hasta donde yo he podido trabajar con lo real, aparece escénicamente sin demasiada construcción, sin agregado de simbolización, porque no es momento todavía para que esto ocurra, pero su aparición ya crea algo que me parece que desestabiliza la escena, la pone en riesgo. Confunde o irrita. Escucho decir por qué tal persona actúa “mal”, por qué imágenes tan “tristes”. Hay confusión e irritabilidad. Es algo.

Tampoco la idea es hacer realismo social, o crónicas, por eso es necesario insistir con los procedimientos que soportan la obra. En el caso de *Los 8 de julio*, obra realizada en conjunto con mi amigo escritor y director, Mariano Pensotti, la propuesta fue recortar un período de tiempo: los seis meses anteriores a la obra y crear allí una “ficción”. El trabajo consistió en la generación de registros y su organización estética, para su exhibición.

Esta idea de experiencias reales o de procesos de investigación que integren lo real, me atrae en este momento; aun corriendo ciertos riesgos, como es que tal vez puedan ser más interesantes en su formulación o en su proceso que al mostrarse.

Por supuesto que estos trabajos nos llevan a replantear todos los lenguajes, y muy especialmente, el de actuación.

En *Los 8 de julio*, hay uso de video, una esposa “en representación” de su marido que trabaja, y de hecho intervenciones de personas reales, es decir, no actores. Esto lleva a tomar su manera de ser, o de entender la actuación, como modelo de trabajo. No se trata de convertirlos en actores, y buscar “estados” o eficacia, sino mostrar su realidad, su modalidad, sus cuerpos y presencias “reales”, es decir, es necesario que estén y que se “presenten” a sí mismos.

Por supuesto que esto se complica mucho cuando se trabaja también con actores. Aunque parezca extraño, el mayor trabajo en este punto fue cómo desarrollar un lenguaje acorde a esta propuesta con un actor.

Elegimos trabajar con un actor (mi compañero de teatro Alfredo Martín), porque el punto de partida es el teatro (un actor se presenta a sí mismo como actor), y después se va abriendo a lugares más documentales, más “reales”. Definir cómo se trabaja una actuación “real” con un actor no fue sencillo. En este caso trabajamos para que lo artificial o construido esté puesto en la forma (muy precisa y ajustada en tiempo, sincronizada con video), y que aparezca un decir propio y recreado en el vínculo diferente y renovado con el público. Se trata de que realmente esté en esa situación, despojándose de su “saber”, de su oficio, si esto es posible. Claro que si es actor uno ya sospecha de todo (y ve su actuación). Pero eso es parte del juego.

Toda esta nueva relación entre realidad-ficción, ligada estrechamente al cuestionamiento de modelos de representación, genera una cantidad de preguntas y replanteos en cadena. Por ejemplo empezar a replantearnos, al menos si no la inutilidad del arte, cuál es el marco ideológico que sustentó un arte autónomo. Y la necesidad tal vez de unir un lugar de producción teatral con lo que le sucede a la gente. La comprensión de que hay otro saber, algo que, por su naturaleza real, creo, necesita ser “presentado” y no “representado”.

Acerca de *Los 8 de julio*

Beatriz Catani y Mariano Pensotti

La propuesta de trabajar sobre vidas de personas reales nos planteó la necesidad de organizar un marco de procedimientos diferentes, de repensar lo ficcional y los puntos de partida de la construcción escénica.

En esta obra lo ficcional se instala en el proceso previo a la representación y la representación se constituye como una exhibición (organizada estéticamente) del material acumulado. No partimos del intento de crear una ficción a través de una vida real, sino de presentar un registro más cercano a lo documental.

Así es como partimos de una convocatoria, y a su vez esa convocatoria pasó a ser el marco ficcional de la obra. Esta convocatoria, que circuló por *mails* y a través de diarios, solicitaba personas nacidas el 8 de julio de 1958.

Esta reunión azarosa y aleatoria de personas con el mismo día de nacimiento dio lugar al encuentro de tres vidas reales, Alfredo Martín (actor y médico psiquiatra), María Rosa Pfeiffer (profesora de Estética) y Silvio Francini (comisario de abordaje y pintor). Esta gente participó de una experiencia real donde se le dieron consignas a cada uno durante seis meses.

Alfredo tenía que filmar a María Rosa (que en ese momento estaba embarazada). María Rosa, hacerse sacar en la calle un rollo de fotos. Silvio, pintar un mismo árbol a lo largo de esos seis meses.

De esta manera, en una especie de combinación de registros (cuadros, video, fotos) se provocan situaciones que dan lugar a que presenten (y no representen) sus vidas.

Aparece así un eje conductor y temático: El paso del Tiempo.

Esto supuso no trabajar una ficción con sus leyes específicas, sino que las líneas se fueron cruzando dentro de este juego de la experiencia de lo que realmente sucedía con ellos en ese tiempo. Y esa realidad (con todas sus posibilidades y limitaciones) es sobre lo que trabajamos.

Así fue que, como Silvio no podía estar presente por su trabajo, es representado en el escenario por su mujer, Alicia Linaldelli de Francini (maestra jardinera).

Y la ida a Santa Fe de María Rosa determinó su participación telefónica. También nos interesaba presentar sin ningún proceso de simbolización la realidad inmediata de este año. Por eso la obra empieza y termina con entrevistas realizadas el 8 de julio de 2002 en Plaza de Mayo. En este momento, el extremo quiebre social y la crisis política obligan también a replantearse los modelos de representación y de construcción ficcional, y esta propuesta de Biodrama es un espacio propicio para esta reformulación experimental.

La máquina del tiempo

Cecilia Sosa¹³

¿Qué tienen en común tres personas nacidas el mismo día y el mismo año, digamos: el 8 de julio de 1958? ¿Algo más que un animal y un signo del zodiaco? Un horóscopo *on line* instruye: perro de cáncer; es decir: “Una persona dotada de gran intuición y facultad para predecir los acontecimientos. Muy susceptible de sufrir la influencia ajena. Llega a sentir y a actuar como aquellos que le impresionan”. *Los 8 de julio (experiencia de registro sobre paso del tiempo)*, la obra de Beatriz Catani y Mariano Pensotti, que cierra la edición 2002 del ciclo Biodrama, busca trasponer el ámbito oracular y poner en acto la presentación de la prueba. Así, con la excusa caprichosa de unir tres biografías que comparten una misma coordenada temporal, la premisa se transforma en el punto de partida de un relato que apuesta a combatir la representación con el presente de la exhibición: la presentación de una experiencia.

“Se busca gente nacida el 8 de julio de 1958.” La convocatoria empezó a circular vía *e-mail* y ahora el texto se exhibe en la pantalla, irrumpiendo en la temporalidad de otra escena. Respondieron más de veinte personas, y de allí surgió el elenco: Alfredo (Martín), María Rosa (Pfeiffer) y Silvio (Francini). Un médico psiquiatra, una maestra embarazada y un comisario de a bordo: no actores, sino personas que logran hacer de su experiencia vivida un relato teatral.

Una vez reunido el elenco, los directores distribuyeron consignas: por ejemplo, seguir a una desconocida, registrar todos sus pasos, sus hábitos, sus modos y, eventualmente, el desarrollo de su embarazo. Durante seis meses. “Mi misión fue filmar a María Rosa, a quien yo no conocía entonces y a quien nunca llegué verdaderamente a conocer”, cuenta Alfredo, el único actor de la obra (*Perspectiva Siberia, El paciente*). “Sólo fuimos presentados una vez. Mi relación con ella siempre se basó en puras hipótesis; siempre fue enfrentarme a una alteridad desconocida. Pero me descubrí pensando en ella en los momentos más inesperados. Cuando desapareció de su casa para tener a su bebé llegué a temer que hubiera sufrido un accidente.” La consigna de Alfredo se entretrejió con la de María Rosa, que consistía en sacarse un rollo entero de fotos en la calle por desconocidos, en cualquier momento y lugar. “La instrucción que ella recibió permitió que yo, en paralelo, pudiera cumplir con la mía”, dice Alfredo.

Los distintos tiempos biográficos se entrecruzan en un juego de persecuciones que recorre soportes diversos: fotos, video, documentos... Así, Alfredo, en el presente de la escena teatral, juega a cruzar el mismo puente que María Rosa atraviesa en la imagen de video que él mismo registró con una cámara manual en algún instante de aquellos seis meses.

El otro “personaje” que sube al escenario es Alicia (Linaldelli de Francini). Pero en realidad lo hace en representación de Silvio, su marido, impedi-

¹³ *Página 12*. Suplemento *Radar* (Buenos Aires), 17/11/2002.

do de presentarse en persona por problemas laborales. El ausente, sin embargo, ha dejado en sus manos los testimonios que prueban la consigna que recibiera (y ejecutara) de los directores: pintar un mismo árbol durante seis meses. Nueva mediación, nueva intervención de “lo real”. “Silvio en este momento está volando a Mar del Plata”, se disculpa Alicia antes de ponerse a reproducir las conversaciones que mantiene a diario con él, entre el jardín de infantes (donde trabaja ella) y el taller de pintura (donde él invierte sus ratos de ocio)”.

Así, tejida con tres historias de vidas reales, la obra de Catani (actriz, dramaturga y directora) y Pensotti (cineasta) construye un extraño ensayo teatral que antepone la experiencia a las artimañas de la representación. Navegando en la frontera del teatro en vivo y el proyecto documental, *Los 8 de julio* describe una extraña parábola que en su borde más áspero lo acerca al *reality show*. En alguna dimensión de esa crítica a la representación, no es difícil incluso imaginar a Solita festejando ese enlace con la vida real, con “la vida misma”. De ese vínculo siempre quebrado, siempre fantasioso, surge el material de imágenes que, proyectado sobre el escenario, ayuda a los directores a “guiionar” la obra. Así, el artificio original de las fechas da pie a la construcción de un relato plagado de paralelos y coincidencias. Como los enamorados construyen su relato de casualidades, Alfredo comienza a transitar la búsqueda de una vida en paralelo. Y, a la vez, es ese mismo material el que obliga a la “obra” a transitar por ribetes cada vez más realistas.

El momento clave de *Los 8 de julio* es aquel en el que las vidas de Alfredo y María Rosa se cruzan en vivo y en directo por única vez. Casi como una parodia sutil del “Cómo están mis valientes” de Solita, Alfredo recibe en medio del escenario la llamada telefónica de María Rosa desde Santa Fe, adonde se mudó luego de tener a su bebé. El confesionario se abre a las preguntas de los espectadores. Y la protagonista, que fue espiada por el público, puede ser libremente interrogada por éste, que finalmente se devela como el principal escribiente de la obra. “¿Cómo se llama la nena?”, quiere saber alguien desde su butaca. “Luisiana”. “¿Por qué esperaste tanto para volver a tener otro hijo?”, inquiera otro espectador, entrenado en fantasearse arriba del panel.

Las preguntas no difieren demasiado de las que abundan en cualquier *talk show*, y no tardan en vacilar. ¿Faltará un Dorio? En otras funciones, al parecer, hubo apuestas más arriesgadas. “¿Qué está pasando ahora en Esperanza, provincia de Santa Fe?” “¿No te molesta la diferencia de edad con tu novio Marcos?” Hubo incluso un indiscreto que preguntó: “¿Quién paga esta llamada telefónica?” Un problema que para los directores no fue fácil de resolver. En tren de amortizar costos, desde el Teatro San Martín, que produce la obra, se sugirió que la llamada fuera grabada. Pero la posición de Viví Tellas, coordinadora del ciclo Biodrama, resultó convincente: si la llamada debía hacerse en vivo era porque “Biodrama se inscribe en lo que se podría llamar el ‘retorno de lo real’ en el campo de la representación. Después de casi dos décadas de simulaciones y simulacros, lo que vuelve es la idea de que *hay* experiencia, y el arte debe inventar alguna forma nueva de entrar en relación con ella”.

Confinada en Santa Fe, María Rosa nunca vio el proyecto concluido. Debe conformarse con el contacto efímero con el público a través de las preguntas que Alfredo renueva cada fin de semana por teléfono. Tampoco escucha los aplausos cuando, agotado el diálogo con el público, Alfredo y Alicia se retiran de escena. Sigue esperando que la producción se digne a enviarle el video prometido de la obra a Santa Fe. Montaje sobre montaje. Cajas chinas.

Como lo delata el subtítulo de la experiencia, sin duda el tiempo y su transcurrir están en el centro de *Los 8 de julio*. Pero hay más. Ese tiempo que se quiebra en los relatos de los tres protagonistas muestra su faceta colectiva cuando, en el video que abre y cierra la obra, un grupo de transeúntes ocasionales que pasan por una gélida Plaza de Mayo son invitados a confesar ante la cámara qué hacen allí un 8 de julio de 2002. “El retorno de la experiencia –lo que en Biodrama se llama ‘vida’– es también el retorno de Lo Personal”, dice Tellas en la declaración de principios del ciclo. “Vuelve el Yo, sí, pero es un Yo inmediatamente cultural, social, incluso político”. Otras caras, otros rostros, otras historias. Es en el vertiginoso entrelazamiento de los dramas personales donde la obra adquiere una dimensión pública y el concepto Biodrama revela su capacidad de apresar el *tempo* de una sociedad descompuesta. Es allí donde este sutil ejemplar de teatro de no ficción arroja, en su extraño engranaje documental, una imagen espejada de lo social. El artificio caprichoso de la fecha se desarma ante la urgencia de los rostros que se confiesan urgidos por el desempleo y la escasez, convirtiendo la pregunta en un drama común.

Así, aquello que sólo el observador más aguerrido podría llegar a detectar en “la casa más famosa del país”, aquí se despliega, caudaloso, en un universo sin nombres propios. Los perros de cáncer se multiplican, misteriosamente enlazados a un destino colectivo.

Félix. María. De 2 a 4

Una obra en movimiento

*María Ana Rago*¹⁴

Durante toda la semana, a las 14 hs, se lleva a cabo la obra *Félix. María. De 2 a 4*, con dirección y dramaturgia de la teatrista platense Beatriz Catani, dentro de la sección Arte Público del IV Festival Internacional de Teatro Mercosur 2003. Catani es dramaturga, directora y docente teatral. Entre los títulos que dirigió se encuentran *Los 8 de julio* (en el ciclo Biodramas del Teatro Sarmiento), *Ojos de ciervo rumanos*, *Perspectiva Siberia*, *La desdicha* y *Las presidentas*. En esta oportunidad propone un espectáculo itinerante, que problematiza el espacio escénico. Se trata de un trabajo realizado en el marco del taller de experimentación escénica auspiciado por la Fundación Antorchas, que se representó dos veces en La Plata en mayo de este año y ahora está en Córdoba. “La premisa era trabajar en los bordes entre la ficción y la realidad”, explicó a *Clarín* la directora, quien siempre apuesta a la renovación de procedimientos y a crear lenguajes nuevos. “Una posibilidad para lograrlo es abandonar la sala”, señala. De eso se trata *Félix. María. De 2 a 4*: un teatro fuera de la sala, que no sucede en un solo espacio físico.

Doce espectadores es el limitadísimo cupo que admite este espectáculo. Cecilia Coleff e Iván Esquerré son los actores que interpretan a los personajes principales, secundados por actores de roles secundarios (un taxista, un médico, entre otros). Actores y público se encuentran en el Centro Cultural Alta Córdoba y juntos comienzan un itinerario que se extiende por dos horas y que obliga a los espectadores a seguirlos, con rumbo incierto, por las calles de la ciudad. El público debe sintonizar la radio (elemento obligatorio para la función) en la frecuencia que se le indica y caminar tras Félix y María.

La pareja transita en tiempo real por lugares cotidianos: una esquina, una peña, un hotel, un hospital y el público escucha los diálogos a través del sistema de audio de frecuencia modulada. El punto de partida del recorrido por distintas locaciones es un locutorio –frente al Centro Cultural–, al que entra Félix, mientras los espectadores observan su conducta. Ingres a una cabina y habla por teléfono. Los doce “intrusos” escuchan absolutamente todo lo que los actores conversan y, primero tímidamente, luego con mayor confianza, van involucrándose en la historia. Félix ve a María y cruza a su encuentro. La pareja decide movilizarse en taxi y hay que seguirlos. Entonces el desconcertado público sube a taxis cómplices del espectáculo y se embarca en la aventura que lo llevará, incluso, hasta la habitación de un hotel alojamiento.

Hay una historia que se cuenta: los encuentros y desencuentros de una pareja de jóvenes. Hay actores espontáneos que se suman involuntariamente a la

propuesta cuando, por ejemplo, Félix le pregunta a un transeúnte la hora.

Entra en juego también lo accidental: en una de las funciones, la policía intervino llamada por vecinos que notaron sonidos muy fuertes. También hay un desenlace para ese relato. Pero la historia es sencilla, porque los procedimientos para contarla concentran la mayor riqueza de esta propuesta.

“Es una producción compleja para llevar a cabo. Hay que establecer contactos con cada locación, organizar los traslados de la gente. Es costosa”, explica Catani. “La gente sigue una historia ficcional, pero además recibe los estímulos de la realidad en cada lugar. Se da una zona confusa o borrosa que es la que más me interesa; pensar qué de lo que sucede es realidad o ficción: es difícil de determinar. Porque hay hechos de la realidad que intervienen en la obra, por una pregunta o un hecho azaroso. O cuando el mismo público es mirado como actor por los que están desprevenidamente afuera”, agrega.

¿Por qué la necesidad de poner en conflicto ficción y realidad? Me interesaba que el espectáculo sucediera en un tiempo real y con desplazamientos reales. Además, a la realidad se la puede percibir a partir de la existencia de un lenguaje. Y lo que no existe en lo real es precisamente un lenguaje. Todo sucede y es, pero sin algo que lo organice. Al recortar una porción de la realidad con un organizador, lo real empieza a poder ser percibido y uno empieza a ponerle un sentido. Pero no soy militante del trabajo realista. Tomo esto como parte de una experiencia para ver cómo se puede generar lenguaje en la realidad.

¿Quién no puso la oreja alguna vez para escuchar una conversación ajena? En *Félix. María. De 2 a 4*, el público es invitado a explorar la ciudad y meterse sin culpas en una historia pequeña. En el recorrido, viaja en taxi y en colectivo, es convidado con una taza de café y hasta con comida regional. Y cuando la función termina, no sabe si su parte fue la de un espectador o la de un actor.

¹⁴ *Clarín* (Buenos Aires), 15/10/2003.

Los muertos
(Ensayo sobre representaciones de muerte en Argentina)

En colaboración con Mariano Pensotti

(Fragmentos)

Un espacio dividido. A la derecha, dos sillones y un televisor. Del otro lado, una escenografía de living: un piano, una alfombra que cubre parte del piso, sillas en los laterales, un sillón. Parrilla baja.

Sobre la derecha. Sentados cercanos a la televisión, un actor y un traductor. Se ven las imágenes de los cementerios en la pantalla del televisor. El actor mira las imágenes del televisor y le dice al traductor. (Se traduce simultáneamente.)

Parte Documental

El Actor le dice al traductor, que traduce en simultáneo:

Durante el proceso de construcción de esta obra, ocho meses, murieron en Buenos Aires cien mil personas.

El cálculo es estimativo. Pero se puede corroborar con el número de muertos en los avisos fúnebres de los diarios.

Entre los que murieron y tuvieron algún tratamiento periodístico están:

Un actor, Narciso Ibáñez Menta.

Un periodista y conductor de televisión, Juan Castro. Se mató tras arrojarse de un primer piso.

Una cantante popular de fama algo envejecida, Gina María Hidalgo. De una voz muy aguda.

Muertos por inundaciones. Aproximadamente cincuenta y nueve.

Treinta y cinco muertos por accidentes de auto en inicio de las vacaciones.

Muertos de frío, cinco en el sur por el fin de semana más frío del año.

Muertos por desnutrición. Aproximadamente treinta y ocho.

Seis mineros muertos en un accidente en Río Turbio.

Un militante social asesinado, un piquetero conocido, de la Boca (Oso...).

Entra otro actor (Alfredo) y se sienta adelante, sobre el espacio de la izquierda.

Parte Documental

Sigue Actor.

Casos policiales, entre ellos, una chica de quince años violada y muerta en Parque Pereyra.

Se acusó a su novio. Pero después quedó en libertad.

Casos de gatillo fácil. Es decir, muertos por la policía. Un promedio de quince por mes, o sea en siete meses: más de cien. Edades de víctimas de gatillo fácil:

4,81% hasta catorce años; 67,38% de quince a veinticinco años; 15,8% de veintiséis a treinta y cinco años; 6,65% de treinta y seis a cuarenta y cinco y sigue bajando.

Ah. Y Maradona. Que casi se muere... Un susto siempre Diego...

El actor Alfredo sentado muy cercano al público. Cuenta un relato personal sobre su última experiencia con la muerte: El accidente de su hermano en una ruta de la provincia de Corrientes.

El traductor se para atrás de Alfredo. Traduce en simultáneo.

Alfredo termina de contar el relato y dice:

"Esto es lo primero que me pidieron que haga". (Se pone de pie. Y detrás suyo la escenografía de Los Muertos se ilumina.)

Alfredo le dice al traductor. El traductor traduce simultáneamente:

Soy Alfredo Martín, soy actor, y me convocaron para que reconstruya una obra de teatro en la que actué hace casi treinta años. Ésta de acá es la escenografía.

La obra era una adaptación de *Los Muertos* de James Joyce y la hicimos en Corrientes, durante tres temporadas, hace casi veinte años. Mi personaje no era muy importante, era un papel secundario dentro de un elenco numeroso.

Para mí sí lo era porque fue una de las primeras obras en las que actué. Me sorprendió cuando me convocaron. Los autores de esta experiencia consiguieron la escenografía original de la obra. Es ésta. Estaba guardada en el depósito del teatro y a lo largo de los años fue reciclada varias veces y usada en otras obras. Éste es el living en la casa de las hermanas Morkan. Una fiesta de Navidad, hay invitados... Afuera llueve y los perros cimarrones aullan bajo la lluvia. Sobre la mesa vasos de sidra van perdiendo lentamente el gas.

Parte Documental

El Actor le dice al traductor, que traduce en simultáneo:

Los cementerios son puestas en escena. Miro estas imágenes y no puedo dejar de ver teatro. Verdadero teatro. El teatro que no depende de la fugacidad de los cuerpos... Fuera de la lógica temporal y perversa de la actuación. El Teatro que es ante todo una totalidad. El cementerio es un espacio de desconcierto, para quienes lo analicen tratando de interpretarlo desde puntos de vista simbólicos o literarios. El verdadero teatro, el teatro como lenguaje artístico, está en la muerte y sus representaciones arquitectónicas.

[...Alfredo explica el proceso en el cual reconstruye la representación de Los muertos...]

Parte Documental

El Actor le dice al traductor, que traduce en simultáneo:

¿Esto qué es? Un cementerio... pero también es una escenografía.

Un cementerio es una puesta en escena que intenta hacer presentes los cuerpos ausentes. Pero, ¿qué ven? ¿Qué vemos? Yo voy a tratar de decirlo. Una escenografía, pero es más que eso... ahí hay un tiempo, un espacio, un relato... La representación de la muerte es teatro. Un teatro particular lógicamente, un teatro de cuerpos ocultos. Y eso es lo que me interesa. Un teatro de cuerpos ocultos. Cuerpos ausentes... Si viera un entierro, o un velorio, no podría imaginar tantas particularidades como si veo ese espacio, vacío de cuerpos. Los cuerpos hacen a la representación, los espacios hacen a la realidad, “son”.

[...Alfredo explica el proceso en el cual reconstruye la representación de Los muertos...]

Parte Documental

El Actor le dice al traductor, que traduce en simultáneo:

(Imagen con Placa de Chacarita. El mapa de Exhumaciones.)

Así como una escenografía describe a un personaje, una tumba describe al muerto. Por supuesto que las puestas en escena que organizan los ricos para sus muertos son diferentes a las que organizan los pobres.

(Se ve travelling de cruces del cementerio de chacarita sin que hable.)

(Se ven tumbas de actores en Chacarita.)

Y después llegamos al caso extremo de las tumbas de actores, el punto máximo de unión de lo teatral y la muerte. El mismo tema. Las tumbas de los actores son abiertamente puestas en escena. Se hacen cargo de eso.

[...Alfredo reconstruye la representación de Los muertos...]

Parte Documental

El Actor le dice al traductor, que traduce en simultáneo:

A los actores argentinos les encanta actuar escenas de muerte.

Se ve una sucesión de actores muriendo en películas argentinas.

Comentarios sobre las estéticas de actuación en la Argentina, pegado a la televisión.

[...Alfredo reconstruye la representación de Los muertos...]

Parte Documental

El Actor le dice al traductor, que traduce en simultáneo:

Jürgen Habermas, un pensador alemán, dijo que un trabajador de un teatro (un técnico) y un trabajador de un cementerio (un sepulturero) se parecen. Ambos sostienen la función esencial de ese espacio (de esa estructura de representación), pero sus cuerpos no están expuestos.

Se ven las entrevistas de un sepulturero y un técnico de teatro. Se traducen en escena.

[...Alfredo continúa con la reconstrucción de la representación de Los muertos...]

Parte Documental

El Actor le dice al traductor, que traduce en simultáneo:

Jürgen Habermas también dice que “el cementerio, el museo y el teatro se parecen: todos son depósitos, espacios poblados de fantasmas...” y “sobre todo son lugares donde los muertos vuelven”. Como si dijéramos que la muerte pide escena. Lo ausente se hace presente. La Muerte como Teatro. Y el Teatro como el espacio donde ya no hay cuerpos.

Es que la Argentina es un país de cuerpos ausentes.

...el cuerpo de Evita robado y escondido por años; el cuerpo de Mariano Moreno arrojado al mar; Borges y su tumba en Ginebra, Gardel pulverizado en el aire...

Sí, la Argentina es un país de cuerpos ausentes.

Última escena de la reconstrucción de Alfredo de Los muertos

ALFREDO.—

— “Greta, ¿qué te pasa?, no dijiste una palabra desde que nos fuimos de la fiesta, ¿te pasa algo?”

— “No, estoy cansada...”

— “¿Estás segura?”

— “Sí”.

— “Decime en qué pensás”.

— “En la canción, pienso en la canción que escuché al final de la fiesta”.

— “¿Qué pasa con esa canción? ¿Te hace llorar?”

— “Me acordé de una persona que cantaba esa canción hace mucho tiempo”.

— “¿Y quién era?”

— “Alguien que conocí cuando vivía en Entre Ríos con mi abuela”.

— “¿Alguien de quien estabas enamorada?”

— “Se llamaba Miguel Furey, cantaba esa canción y era un muchacho muy dulce, muy amable. Es como si lo viera ahora. Sus ojos... grandes y oscuros. ¡Qué expresión!”

— “Entonces, estás enamorada de él”.

— “Íbamos a caminar por la costanera de Entre Ríos...”

— “Estás enamorada, Greta”.

— “Está muerto. Murió a los diecisiete años. Es terrible morir tan joven”.

— “¿Qué pasó?”

— “Creo que murió por mí. Fue cuando empezaba el invierno, yo me estaba yendo de la casa de mi abuela. Él estaba enfermo en su casa y no lo dejaban salir, tenía una enfermedad en los pulmones, algo serio, nunca se supo bien qué. Decía que yo le gustaba. Caminábamos mirando el río...”

— “¿Entonces?”

— “Íba a estudiar canto y tenía muy buena voz. Cada día que pasaba estaba peor. La noche que me iba llovía mucho. Escuché que llamaban, tiraban piedritas a mi ventana. No se podía ver quién era, así que bajé y lo vi, parado temblando de frío al final del jardín”.

- “¿Le dijiste que volviera a su casa?”
 – “Sí, le dije que se iba a morir, que se moriría si seguía debajo de la lluvia. Él me miró a los ojos y me dijo que no quería vivir... puedo ver sus ojos tan claramente...”
 – “¿Y volvió a su casa?”
 – “Sí, volvió. Y una semana después de mi partida se murió. El día que me enteré...”

El actor llora.

El actor se acerca a la ventana. Piensa (o dice):

– “Qué pobre papel me tocó jugar en tu vida, Greta, qué pobre papel. Es como si no fuera tu esposo, como si no hubiéramos vivido juntos. ¿Cómo eras antes? ¿Cómo eras? Para mí tu cara es hermosa todavía pero ya no es la misma por la que Miguel Furey desafió a la muerte. No sé por qué... siento estas emociones confusas, ¿qué las provocó? ¿Fue la fiesta, o tu actitud, Greta? ¿Mis propios comentarios tontos? ¿La música? Pobre tía Julia, con esa mirada tan apagada mientras cantaba en ese salón. Dentro de poco será también una sombra, yo también voy a estar ahí, sentado, vestido de negro, intentando buscar consuelo en las palabras, pero solamente se me ocurrirán palabras vacías, inútiles. Sí, va a ser muy pronto. Los diarios tienen razón, no para de llover. La lluvia cae y cubre Corrientes, cae sobre los montes, los campos, los pantanos, inunda las calles y las ciudades. Uno por uno todos nos convertimos en sombras, apagándonos de a poco, como todo alrededor. Es mejor pasar al otro mundo en medio de la gloria de una pasión que marchitarse de melancolía con los años. Yo nunca sentí algo así por ninguna mujer, ese amor tan fuerte, desde ahora y para siempre. La lluvia cae, sigue cayendo. Llueve a través del universo. Llueve sobre ese solitario cementerio donde están los restos de Miguel Furey. Y llueve sobre todos nosotros, los vivos y también sobre los muertos”.

[... *el Actor le dice al traductor, que traduce en simultáneo, comparaciones de los estilos de tumbas de Recoleta, que se ven en la pantalla, con distintos estilos teatrales...*]

ALFREDO.–

Más o menos acá terminaba. Esto es lo que pudimos reconstruir de la obra. Ahora me doy cuenta que es distinta, que no es igual, que es imposible hacerla como antes.

Igual me parece que algo reconstruimos. Me queda esa idea ahora.

También me doy cuenta que hacerla me pone mal, me duele la cabeza, me sentí tenso.

Me veía a mí mismo joven, a los otros actores... evidentemente el tiempo pasó... Es lo que queda.

Parte Documental

El Actor le dice al traductor, que traduce en simultáneo:

1. Durante el proceso de construcción de esta obra, en uno de los cementerios privados más importantes de Buenos Aires, el Gloriam, en Burzaco, en el sur

del Conurbano, se produjeron incidentes en relación con la posesión de la tierra. Familias que se habían asentado en terrenos privados sin documentación fueron desalojadas, al extenderse los límites del cementerio. Este cementerio pertenece a la SCI (Service Corporation International), empresa multinacional, con base en Houston, Estados Unidos. En la Argentina tiene cinco de los veintiocho cementerios privados.

2. Durante el proceso de construcción de esta obra, estos cinco cementerios facturaron en la Argentina, unos cuarenta millones de dólares.

3. En estos últimos siete meses llamaron por teléfono a casa de mis padres dos veces promotores de cementerios privados. En la primera oportunidad le dije: “Sería penoso que tuviera que llamarme cinco minutos antes de que lo necesite”. Y a mi mamá, la segunda vez: “si juntos no lo deciden, uno de los dos tendrá que hacerlo solo”.

4. También mientras construíamos la obra, se abrió Eternus, una empresa que se encarga, según el deseo del difunto o su familia, de cremar y dispersar las cenizas en agua, viento o en otro ámbito.

Se usa una urna con orificios en su base que se desplaza en la costa sobre una pequeña plataforma. Las cenizas se dispersan lentamente en el mar a través de aquellos orificios. Los familiares observan la ceremonia desde una embarcación. Eternus representa en la Argentina a Celestis, una empresa estadounidense que, en cápsulas plateadas de unos cinco centímetros de longitud, coloca siete gramos de cenizas y los libera en el cosmos a través de misiones espaciales.

5. Durante estos siete meses, escuché estas frases:

En Parque Pereyra, donde vivo, el dueño de una casa de velatorios, dijo: “Desde ya, yo no le deseo la muerte a nadie, pero que a mí, el trabajo no me falte”.

Y en una conferencia comercial a la que asistí el presidente de la cámara de cementerios privados concluyó con una frase de Jorge Luis Borges, “Gracias a dios, morir es una costumbre que sabe tener la gente”.

La muerte y sus representaciones

*Alejandro Cruz*¹⁵

Una obra de teatro, llamada *Los muertos*, se presenta con todos los aspectos formales de lo teatral: sala alternativa pero tradicional, público ubicado frente al espacio escénico, programa de mano, oscuridad, silencio. Para Beatriz Catani y Mariano Pensotti, sus autores y directores, en realidad se trata de un “ensayo sobre representaciones de la muerte en la Argentina”.

¹⁵ *La Nación* (Buenos Aires), 27/7/2006.

En esa obra, hay dos espacios bien delimitados por la escenografía Mariana Tirante. En uno de ellos, un actor hace de él mismo. “Soy Alfredo Martín, soy actor”, dice él. Claro, también actúa esa presentación. Dentro de ese juego permanente entre la realidad y la ficción, alguien le pide que reconstruya con lo que quede en su memoria de la adaptación que un grupo de teatro hizo de *Los muertos*, de James Joyce, en la que él actuó hace treinta años en la ciudad de Corrientes. Puesto en situación, trae a su mente aquella puesta y la reconstruye, la sintetiza, la transforma en una especie de “diálogo monologado”. Así es que en un espectáculo llamado *Los muertos* uno de los actores debe reconstruir una obra llamada también *Los muertos* en la que uno de los personajes de la obra de Joyce, un tal Gabriel, recuerda a los amigos ausentes. “El resultado es extraño. Yo dudo mucho de que algo se entienda pero, bueno, así es la memoria”, dice el actor que hace de Alfredo Martín o dice, sencillamente, Alfredo Martín. Más allá de esta supuesta confusión, cada *zoom*, cada aproximación al foco, cada vuelta de tuerca acentúa el eje (fascinante, por cierto) de este trabajo. Pero hay más que eso.

Mientras Alfredo juega con sus cajas chinas abriendo nuevos significados de un mismo tema, en el otro espacio Matías Vertiz narra el proceso de investigación que da sustento a esta puesta. Para eso, proyecta imágenes de tumbas, contraponen el testimonio de un sepulturero con el de un técnico de una sala o enumera y clasifica las causas de muerte que se produjeron a lo largo de los ocho meses que demandó el proceso de armado de este montaje. “Treinta y cinco muertes por accidente de autos, treinta y ocho, por desnutrición, cincuenta y nueve, por inundación”, dice sobre las cien mil muertes que se produjeron en dicho lapso.

Como puente entre una acción y la otra, Nikolaus Kirstein, un actor germano que vive en nuestro país, traduce esos textos al alemán produciendo un seductor distanciamiento.

Pero hay más. Por ejemplo: Matías, el que desarrolla la línea de la investigación casi periodística, habla como si estuviera *chateando* o como si estuviera hablando con un par sin cuidarse en nada de la elaboración formal de su discurso. Dice las cosas como le salen. Nikolaus es el traductor y, como buen traductor, maneja un tono neutro, sin estridencias. Claro que también opina aunque no debería (o sí, no sé). Por ejemplo, a veces sintetiza un concepto u opta por un silencio cuando se ve superado por una situación (claro, ¿cómo hacerle entender a un alemán el significado de “teatro de revista” o el término “capocómico”?).

El tríptico se completa con Alfredo, el actor (o el actor que hace de actor y de él mismo). Es el que se presenta como tal y el que actúa, el que debe demostrar que sabe hacerlo (y sabe, sabe mucho, como cada uno de los que integran este montaje). Hasta, por momentos, dice textos como lo hacen los “grandes actores” con esa tendencia a la sobreactuación.

De ausentes presentes

Hay más. Cada feta, cada línea, cada recorrido, cada acotación, cada silencio, cada alternancia entre una escena y otra articula eso que el subtítulo del espec-

táculo adelanta (la obra como “un ensayo sobre representaciones de la muerte en la Argentina”). Como ensayo posee una rigurosidad, una inteligencia, una carga emotiva y una ironía que, una vez que se entiende el código, no queda otra que dejarse llevar por un viaje atrapante.

Quizá podría tener mayor síntesis dramática. Quizá algunas escenas de este delicado rompecabezas podrían ser menos extensas. Quizá la inclusión del traductor (rol fundamental cuando se estrenó esta obra en Berlín) aquí sea innecesaria (formalmente, lo es). Aunque también es cierto que ese procedimiento agrega una sensación de extrañamiento muy seductor, como un eco que refuerza y resignifica lo que se dice.

Este nuevo montaje de Beatriz Catani y Mariano Pensotti (los mismos que hicieron *Los 8 de julio* y *Félix. María. De 2 a 4...*) hace honor al nivel que ellos mismos, juntos o por separado, ya demostraron en diversos espectáculos.

Paradojas de la vida (o de los esquemas de producción teatral), parecía ser que esta obra sólo iba a poder ser vista en tierras europeas. Por suerte, reconstruyeron aquella representación que estrenaron hace dos años.

Pero hay más que todo esto. Y lo que hay, lo que se recuerda, lo que se percibe, lo que suena, lo que resuena, lo que se representa, lo que esconden o lo que se intuye es verdaderamente inquietante.

El teatro de *Los muertos* o los espacios de la ausencia

Óscar Cornago (Teatro al Sur – Buenos Aires)¹⁶

En cierto modo, todo teatro es un teatro de los muertos, al menos de los que no están, por eso se los *re-presenta*. La pregunta sería: ¿y quiénes son los que no están?, ¿a quién decide una sociedad poner en sus escenarios?, ¿cuáles son las ausencias que una colectividad evoca –trata de re-vivir– a través de su teatro? Hubo un tiempo de los orígenes, tantas veces reinventado, en que el teatro representó a los dioses, que no estaban, y que era necesario hacer presentes; luego se representó a los hombres poderosos, y más tarde, como explica Maurice Blanchot, a los desheredados, a los que no tenían voz; finalmente, una modernidad descreída, que mira con sospecha toda relación trascendental, ha terminado representando aquello que no se deja representar, lo que más se resiste a volver a ser, lo que ya no puede ser de ninguna manera, ni siquiera como representación; y ahí aparecen una vez más los ausentes, los más ausentes de todos, los muertos.

Beatriz Catani y Mariano Pensotti nos ofrecen nuevos resultados de una búsqueda escénica que quedó bien definida en *Los 8 de julio*: hablar sobre los que no están, tratar de hacer presente durante la representación algo que ya ha terminado, un proceso de creación, una serie de acciones (tareas) que los directores encargan a los que van a ser los futuros actores; el presente de la escena, físico, real e inmediato, confrontado a todo lo ya pasado, que es evocado desde

¹⁶ *Revista Teatro al Sur* N° 31 (Buenos Aires), diciembre 2006 (versión reducida).

ahí, pero no está. Entre estos dos espacios: uno real, otro rememorado, se construye un campo de tensiones sobre el que crece la obra. Desde el comienzo se deja ver que el intento por hacer presente esa otra realidad va a ser en vano; se parte de un sentido de carencia, de imposibilidad, que hace todo más visible, más palpable. Lo desmesurado de la empresa aconseja a los propios actores que acepten las limitaciones que impone todo acto de *re-presentación*; éstos se dirigen al público para explicarle lo que van a mostrar a continuación, que es el resultado de lo que estuvieron *haciendo* durante los meses previos al estreno, durante el *proceso* de construcción de lo que estamos viendo, que es el resultado. En realidad, lo que le están diciendo al público es que, aceptadas las limitaciones del intento, renuncian a la posibilidad de interpretar a esas otras personas o realidades que tratan de volver a levantar en escena. El hecho de la interpretación queda apuntado, citado, como una posibilidad que se mira con recelo (un mal menor, quizá inevitable), y que sólo en algún momento, advirtiéndolo previamente, se va a utilizar.

Todo en la obra deja ver la distancia entre lo que ahí se está haciendo y aquello de lo que se habla, una distancia infranqueable: es imposible ciertamente volver a dar vida por los mismos actores a una representación que se hizo hace más de veinte años (es posible que algunos de ellos estén incluso muertos), en el mejor de los casos nos debemos conformar con recuperarla de modo fragmentario, y esto lo asumimos desde el inicio; al igual que es imposible hacer presente físicamente a alguien que se ha muerto. Los cementerios y los teatros consisten en la puesta en escena de unas ausencias, que únicamente se pueden hacer presentes a través de su no-estar, y de eso nos hablan las escenografías teatrales y las representaciones al pie de las lápidas. El trabajo de Catani y Pensotti, como *Los 8 de julio*, nos hace sentir la emoción de la ausencia, la densidad que puede llegar a tener una carencia o un vacío.

Taller Edificio. La dramaturgia de lo real

Notas para un taller

En una televisión se ve una imagen de un gran espejo donde todos los talleristas se miran a diez centímetros del espejo.

En otra televisión se ven rostros de Person (Bergman); Juana de Arco (Dreyer); Vivir su vida (Godard); Faces (Casavettes); Una nube obstinada (Tsai Ming Lliang).

En otra, campesinos del este de Akerman (D'Est).

Y en otra escena, del edificio del barrio del Lavapiés de Madrid.

Y un espejo donde el público puede mirarse.

¿Se puede a partir de nuestra mirada subjetiva aprehender un corte, un fragmento (un registro), una toma del "otro"?

¿Qué hay en esto de ficción?, ¿qué de realidad?

¿Qué relación hay entre la actualidad de ese "corte" y la historia?

Me preguntaba todo esto cuando preparaba este taller, leía sobre la directora de cine belga, Chantal Akerman, y veía una de sus películas sobre la vida en la ex URSS: los sueños perdidos de campesinos del este, la extraña banalidad de sus días... rostros, en los que se ven los sueños de hombres y mujeres, en busca de una vida mejor...

Y pienso, entonces, en trabajar con los habitantes de un edificio de departamentos del barrio del Lavapiés en Madrid: vidas reales atravesadas por sus sueños y su cotidianeidad banal...

Rostros; calles estrechas (y empedradas) que suben, bajan, se cortan abruptas; sábanas, ropas colgando en los balcones; autos que pasan, y de nuevo caras. Interiores, puertas y ventanas, la preparación de la comida. Mujeres y hombres; jóvenes y viejos que pasan o que se detienen, sentados o de pie, a veces hasta acostados... las escenas comunes de la vida cotidiana en Madrid... algunas coincidentes con la ex URSS.

A los saltos fragmentos que van componiendo un retrato... nuestras vidas y nuestro mundo: el trabajo, la espera, el tiempo...

Rostros impenetrables de campesinos del este, rostros en la ficción de Dreyer, Bergman, Godard, Casavettes, Tsai Ming Lliang; rostros de inmigrantes de Bangladesh, marroquíes, hindúes, a veces rostros vacilantes, a veces rostros expresivos de madrileños... en palabras de Dreyer: "No hay nada en el mundo que pueda ser comparado con un rostro humano. Es una tierra, que cuando se la explora, jamás harta".

Y pienso en nuestros rostros (en el de todos los participantes de esta experiencia). Y en cómo sería al mismo tiempo constituir un autorretrato de todos nosotros: los observadores de esas vidas reales... nuestros cuerpos y rostros reales... sin progresión... sin narración, mostrándose... cada uno mostrando su yo... Vidas reales, cuerpos y rostros reales, atravesados por sus sueños.

De la reseña del Festival Invertebrados

Óscar Cornago¹⁷

El III Festival de Creación Escénica de Casa de América estuvo centrado en los talleres impartidos por Lengua Blanca, Amaranto, y el dirigido por la directora y dramaturga argentina Beatriz Catani. En los tres casos el punto de partida fue la apertura de un diálogo más directo con la realidad, de ahí también la necesidad de sortear las trampas de la representación.

Catani propuso una mirada aparentemente más objetiva sobre las vidas privadas de unas personas reales; sin embargo, esta voluntad documental, hecha presente con la intervención en la obra de los propios vecinos, incluido el perro de uno de ellos, se mezcla con la subjetividad de quien trata de construir unas realidades que son siempre, forzosamente, una reconstrucción desde unas miradas personales, mostradas abiertamente en la serie final de autorretratos que los actores hacían de sí mismos: rostros en primer plano que muestran y esconden al mismo tiempo, enigmática humanidad, recreada en la obra de cineastas como Dreyer, Godard o Akerman, que fueron algunos de los modelos para este taller.

Del programa de mano

¿Qué es un autorretrato?

¿Una porción de vida, una forma, un estado?

¿Cuál es y por qué es su corte?

¿Y qué sería un “autorretrato en sentido literario”...?

Un autorretrato en palabras...

Las palabras como acontecimiento de la autorrepresentación: cómo y desde dónde construir un autorretrato; cuáles son las palabras que se unen con mi propia imagen; cuáles los puntos de cruces en que palabra e imagen, una en el umbral de la otra, terminan por confundirse.

Puntos de cruces...

Martín del Carmen Becerra: mi abuelo español.

Con él pensé, a los cinco años, escribir por primera vez un libro.

Iba a ser su biografía. Un día me desperté sabiendo cuál iba a ser su inicio.

“Había una vez un hombre nacido en Málaga”.

Ahí en esas palabras estaba mi sueño.

Mientras él leía en un sillón a la espera de clientes de su peluquería de hombres. Sus libros preferidos eran las novelas de cowboys y las ediciones baratas de Dostoievski.

¹⁷ “Teatro de la experiencia. Invertebrados 05”, *Cuadernos Escénicos* (Casa de América, Madrid), 6 (2006), pp. 98-108.

Yo iba a la peluquería y cantaba *La violetera* de Sarita Montiel. Yo, con mis cinco años y una excitación enorme, con zapatos de taco alto de mi madre (los más altos que encontraba) y los ojos pintados de verde. Y cantaba para mi abuelo y sus clientes.

Hasta que mi madre aparecía y me sacaba de allí velozmente, entre las risas de todos...

Velozmente...

¿Ese vértigo textual es mi autorretrato?

Esa velocidad, ese instante donde el sueño y la vergüenza se juntan podría ser mi autorretrato.

Puntos de cruces...

Yo leyéndole a mi hijo *Los Hermanos Karamazov*. La lluvia nos dejaba poco tiempo de paseos y entonces en la habitación del hotel de La Habana, Cuba, le leí casi enteramente la extensa novela. Él me pedía que volviera a leerle los capítulos donde participaban niños y los dos terminábamos abrazados en ese cuarto de hotel.

Recuerdo a Ileusha y su padre...

“Papá, no hagas las paces con él. En la escuela dicen que sos un cobarde, que aceptaste 10 rublos para que te calles...”

¿Papá, de verdad los ricos son los más poderosos de la tierra?

Seré rico, papá, seré oficial, y venceré a todo el mundo... Vendré aquí y entonces nadie se atreverá.

¿Qué ciudad más mala la nuestra, papá. Trasladémonos a una ciudad donde no nos conozcan.

Al final del paseo se sientan en una piedra...

Lo mira, y de golpe se pone a llorar convulsivamente, temblando y se estrecha contra el cuerpo de su padre. Los dos juntos, abrazados en esa piedra quedan largo rato, llorando”.

¿El final de un sueño? ¿La puerilidad poética del sueño de Ileusha y su padre es más débil que la realidad de sus dolores, de sus humillaciones?

Todo se une en la vida y en los sueños extrañamente... las caras de los campesinos rusos, las nuestras, los habitantes de Madrid, los actores de Dreyer, los inmigrantes españoles de principios de siglo a la Argentina, los sueños de todos nosotros, la escritura de este taller, la literatura rusa también, de Dostoievski... puntos de cruces...

Gli amori d' Apollo e di Dafne (*Metamorfosis de los sueños y las pasiones*)

Programa de mano

Cuando se insiste en usar los trajes de la Antigüedad, éstos se ven ridículos para ojos de nuestros tiempos. Cada uno abunda en sus propias ideas y yo abundo en las mías. Encuentro que en mí se hace verdad la máxima de nuestro divino Petrarca: "Al parecer cada uno se satisface de su propia sabiduría".
Busenello

Este espíritu es el que nos ha alentado a seguir nuestras propias inspiraciones. Trabajar desde lo contemporáneo significaba para nosotros inscribir en el interior de ese mundo un nuevo acontecimiento, una singularidad, para que irrumpa y se integre a los temas que más nos han seducido (de los muchos y cruzados) en *Gli Amori...*: los sueños, la frágil separación entre realidad y fantasía, artificio-naturaleza, las pasiones atravesando los cuerpos y el paso del tiempo. Por eso a partir de la formulación de *Gli Amori...* en líneas paralelas entrelazadas, hemos cruzado una línea de actores "viejos", por cuyos cuerpos y corazones han quedado huellas.

Sus cuerpos mismos son el registro vital de las metamorfosis que los sueños, las pasiones y el tiempo operan en el hombre, "ese ser tan frágil".

En esos cuerpos transformados (la memoria en [del] tiempo), y en la palabra (sus relatos), nos parece que se hacen visibles de manera poética, las ideas filosóficas sobre la condición del hombre y el tiempo (la eternidad del hombre), expresadas en *Gli amori...* a través de delicadas y elocuentes imágenes.

Cada acto que realizan los hombres puede ser el último, no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso entre los mortales.

"Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo, sólo quedan palabras", dice Jorge Luis Borges. Palabra y recuerdo en el cuerpo.

Tal vez lo inmortal sea la historia de los ecos, de una metáfora revivida. Trabajar un texto de Busenello hoy es volver a escuchar el eco de sus palabras metamorfoseadas a través del tiempo.

Tal vez la escritura sea la eternidad.

Textos de los actores¹⁸

Héctor

Mi amor no me consuela. A los veinticuatro años quise ser actor, en Nuevo Teatro. Hace cincuenta años. Y ahí estaba ella. Fue un flechazo.

¹⁸ Estos textos autobiográficos nacieron de la experiencia personal de los propios intérpretes, según el orden en el que se incluyen: Héctor Magnoli, León Dogodny, Juan José Schiaffino, Rosa Marco.

Era una mujer espectacular, hermosa, inteligente.

Lo primero que vi en ella, fueron sus labios.

Yo todavía siento una pasión por ella. Pienso que la veo, que le rozo los labios, que la beso.

Con esa mujer no tuvimos prácticamente nada. Era la mujer de un director.

Pero yo todavía sigo pensando en sus labios. Sus labios dentro de mis besos.

Eso pienso.

El tiempo pasa y no consuela.

Ahora ni siquiera puedo recordarla con la nitidez que quisiera. Me cuesta.

Duele. No me consuela.

León

Mi amor, mi novia, mi única mujer. Yo era muy corto. Así que no tengo grandes recuerdos.

La acompañaba a la casa. Hasta la esquina, porque llegar a la puerta era comprometedor.

Una vez me decidí y le di un beso. Ella se enojó y me dijo: "no me beses así".

La había besado con la boca abierta.

Estuvimos treinta y cinco años juntos y se me fue en un minuto, frente a mis ojos. El asma. No pude hacer nada. No atiné a hacer nada. No tengo consuelo.

Juan José

Mi amor fue un flechazo.

La conocí en un estudio jurídico. Ella era la secretaria. Alta, cabello largo, rubia, bonita, tal vez algo gordita.

Pero sobre todo muy inteligente. Teníamos los mismos gustos. Nos gustaba el mismo cine, el mismo teatro, los mismos paseos.

Todo. Compartíamos todo.

Un par de veces por semana cenábamos juntos y después nos pasábamos la noche. Eso era verdaderamente hacer el amor.

Una noche que yo actuaba en una obra de teatro: *Tu cuna fue un conventillo...*, en un momento digo:

"Vos cuando termina el bailongo cazás el bagallito y te espero en la esquina Triunvirato".

Y siento un intento de aplauso. Era ella, pobrecita, que había ido sin que yo lo supiera. Era amorosa.

A veces me insistía un poco, "por qué no nos vamos a vivir juntos", me decía. Y yo fui flojo, fui cobarde, no tuve la valentía de dejar una mujer, una buena mujer, hijos adolescentes, una familia.

Los fines de semana eran de tristes. Porque no nos veíamos.

Un fin de semana largo, pasó malísimo, el martes la voy a buscar al trabajo y no estaba... ¿Qué habrá pasado?... Llamé a la casa, me atendió la mamá...

"Hola, señora... Susana no vino a trabajar hoy" y escucho un llanto del otro

lado, me dice: “Susana murió el sábado”. “¡Cómo!... No puede ser, no puede ser”.

Y sí era. Tenía treinta y cinco años. Murió súbitamente.

El tiempo borra toda pintura. Destruye todo.

Pero yo todavía no tengo consuelo.

Rosa

Mi amor lo conocí en la playa de Guaruyá.

Desde mi cuarto veía a las negras hundiéndose sus pies en la arena, arrojando flores y frutos al mar. Era la fiesta del Imanjá.

Fui hasta la playa y lo encontré. Me pareció fuerte, poderoso.

De la mano de él volví a mi cuarto.

Tenía un cuarto todo blanco con una cama alta, grande, blanca también. Allí hicimos el amor por primera vez.

Me acuerdo me gustaba mucho besarle las manos, los ojos, la cara, todo el cuerpo. Besarle todo...

Nuestras pieles cerca parecían arder.

Yo fui su mujer, su querida, su amante.

Él fue mi dueño.

Juntos bailábamos, reíamos, desayunábamos en la cama.

Un día llegó y su mirada tan seria me asustó. Tuve miedo.

Me dijo: “Yo quiero estar con vos todo el tiempo y sé que vos querés lo mismo conmigo... Mi mamá quedó viuda... y tengo que elegir... no puedo dividirme”.

Y nunca más lo ví. Nunca más.

Una confrontación... con el paso del tiempo

Huib Ramaer¹⁹

Los días de la ópera en Róterdam: *Gli Amori d'Apollò e di Dafne* de Francesco Cavalli, interpretado por el conjunto Elyma y solistas, bajo la dirección de Beatriz Catani. Producción de Muziektheater Transparant, 9 de junio, Teatro de Róterdam.

¿Cómo despertar emociones? En los primeros días de la ópera esa pregunta era igual de importante que hoy en día en Hollywood. Para manejar el público, los poetas y los compositores utilizaban trucos retóricos y musicales, con los cuales las más importantes emociones –“affetti”– se exprimían.

Monteverdi fue el mayor creador de la fascinante “dramma per música”, su estudiante y su sucesor Cavalli era también un genio. En los años 1638-1648

Cavalli representaba una ópera casi cada año por el Teatro San Casiano de Venecia, un teatro que era muy accesible para el público cívico.

El jueves pasado, una calurosa e interesante representación de la ópera barroca de Cavalli de 1640, *Gli Amori d'Apollò e di Dafne*, fue el disparo de salida de los días de la ópera en Róterdam. La primera edición de ese acontecimiento, que quiere eliminar la imagen elitista de la ópera, continúa ese fin de semana con horas y horas de piano en transcripciones de Franz Liszt y la premièere mundial de la ópera Montezuma de Vivaldi.

La directora Beatriz Catani ha trasladado con éxito las emociones del barroco a nuestro tiempo. Catani concede a la ópera de Cavalli una urgencia con elementos del teatro moderno. No hay *balletes* alegres que interrumpen la acción, sino confidencias de unos ancianos actores.

Esos actores se filman a sí mismos y a los jóvenes cantantes con una cámara. Las historias reales de amor en la preciosa dirección de los encantadores actores argentinos forman un verdadero contrapunto con los cuerpos jóvenes y el amor mitológico de dioses y mortales al lado de ellos en el podio.

El escritor del libreto, Busenello, ha vinculado de una manera ingeniosa las historias de Ovidio sobre amor, deseo e infidelidad con escenas de *Gli Amori...* La ninfa Dafne rechaza el amor de Apollò hasta que es demasiado tarde. Cuando el padre de Dafne transforma a su hija en un laurel, ella recién expresa su arrepentimiento.

La escapada de Aurora, por tanto, llevará la miseria para Procris, a quien Cavalli dio el más precioso lamento de la ópera. Catani añade intervenciones de los ancianos.

El grito espeluznante de Aurora al adiós de Cephalus es más emocionante porque es precedido por un relato real de la intervención de un actor. Al comienzo el podio parece un césped en un parco, con cuerpos jóvenes y perezosos. Al fin son los ancianos que evocan memorias de su juventud con movimientos sutiles de las caderas.

El alter ego de Dafne, que corre alrededor del podio, da forma a los pies alados de Dafne. Catani crea esa imagen antes de que Dafne hable de sus pies, lo que muestra una investigación exhaustiva del libreto.

Bajo la dirección del dirigente argentino, Gabriel Garrido, los músicos respiran con fluidez con los solistas. La erótica llega cada vez más calurosa, pero nunca llega a ser vulgar, gracias al estilo de los cantantes y actores argentinos.

Sueño y realidad son vinculados de una manera muy ingeniosa. Durante el lamento de Apollò cerca del laurel, los actores retratan unos a otros con fotos del pasado, cuando fueron jóvenes. Así la confrontación con la realidad es también interpretada en la escena.

¹⁹ Rotterdam, 11/6/2005.

Finales

Entrevista

Guillermina Mongan

(Cátedra de Arte Contemporáneo. Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata)

*El registro a través de entrevistas durante el proceso de producción de la obra
Finales parte de la idea de acortar la distancia entre críticos/investigadores y
productores de teatro.*

*Presenciar algunos ensayos de esta obra me dio la posibilidad no sólo de
acortar aún más la distancia que buscaba sino también de percibir esa especie
de “tensión flotante” que construyen los actores con un fuerte trabajo interno
y sobre el cual Catani juega con la poética de sus textos.*

*Esta primera entrevista forma parte de un trabajo de registro más amplio, el
cual aún se encuentra en proceso al igual que la obra a la que hace referencia.
Febrero de 2007*

G. M.: ¿Cómo fue el origen del proyecto?

B.C.: El origen de este proyecto fue textual. Escribí unos textos a partir de una situación afectiva crítica que tomé como una etapa final en mi vida. No sabía qué era lo que terminaba con ese dolor, pero sabía que algo lo hacía. Eran textos sin ninguna disposición teatral. Y por ahí empecé.

En principio eran mujeres que hablaban. Aunque, no sé por qué, tenían una enorme indefinición (incluso de su género). Les había puesto a cada uno un número (1,2,3,4). Exactamente, Uno, Dos, Tres y bailarina, porque sí tenía claro (casi la única “cuestión” escénica) que uno de los personajes estaría todo el tiempo posible en movimiento.

G.M.: ¿Julieta Ranno?

B.C.: Sí, Julieta había estado haciendo talleres de actuación conmigo, tiene formación en danza, y sus posibilidades físicas me entusiasmaron... le comenté que quería experimentar a partir de unos textos que había escrito... le dije: “No sé qué va a pasar, si van a devenir en obra o qué”. “¿Tenés ganas de probarlos conmigo?” Y empezamos a trabajar.

Contrariamente a otros materiales que se me presentan con una definición más clara de la situación escénica, con ésta no me pasaba lo mismo. Eran apenas unos textos, y esta única cuestión escénica. (La de alguien en movimiento físico casi permanente).

G.M.: Contame un poco sobre los textos originarios...

B.C.: Los escribí a fines de 2003... empecé a escribir y a escribir y se fue armando este texto. Primero como una necesidad personal. No podía no escri-

bir. Fue un proceso muy doloroso. Personal y teatral. Escribir me acompañó. Después lo objetivé y podía escribir ya claramente como tarea, con alguna proyección hacia fuera.

G.M.: ¿No tenías ni idea de qué ibas a hacer con esto?

B.C.: No, no tenía idea si iba a terminar siendo un material teatral, poético o qué. Era una escritura que empezaba a tener un mecanismo... un funcionamiento propio... y que aludía reiteradamente a la idea de “final”... pero no me daba cuenta si eso podía desembocar en una obra de teatro, porque no estaba para nada establecido, como te decía, una cuestión de situaciones escénicas. Era palabra y pocas ideas teatrales, muy pocas. Una de las ideas era que haya alguien en movimiento y también una idea algo extraña en la definición (o mejor dicho indefinición) de los géneros... es contradictorio porque por otro lado el pensamiento de todo lo que ocurría era muy femenino... curiosamente, me llamaron un grupo de actores amigos de Buenos Aires, tres hombres, Alejandro, Horacio y Rubén... querían que yo los dirigiera en algo... Les dije: “Estoy escribiendo algo... de un pensamiento femenino, aunque no sé por qué nunca los definí como mujeres sino con números... si quieren podemos ponernos a trabajar en base a esto”.

Trabajamos un par de meses... después hubo inconvenientes de dinero para solventar los gastos de pasajes a La Plata. Así que se cortó por un tiempo... yo en ese momento estaba con otros trabajos... Pero siempre seguía pensando en que quería hacer algo con esos textos. No era sencillo conformar un grupo de actores en La Plata que me gustaran para este trabajo. Entonces en medio de algunos viajes de trabajo se me ocurrió pensar ¿por qué no probar con mujeres?

Y armamos un grupo de cuatro mujeres. Lo curioso es que reiteradamente tuvimos problemas para trabajar y encontrar a uno de los personajes. Pasaron varias actrices y no funcionaba o dejaban por motivos diferentes. Una, Ximena, con quien trabajé también en *Ojos...*, que en lo poco que trabajamos, me gustaba mucho, estaba embarazada y no pudo llevarlo adelante. Una maldición... algo así. El grupo volvía siempre a ser de tres.

Y finalmente decidimos que vuelva la idea de un actor. Sin renunciar todavía a la idea de que eran mujeres...

Me quedé pensando en términos de la ficción, de la realidad... en términos del teatro y la mentira. Releí las tragedias de Pasolini, sobre todo *Orgía* y *Fabulaciones*.

Me interesaba pensar en lo que plantea Pasolini sobre el Teatro de la Palabra, (la tesis que él organiza a partir de estas seis tragedias)...

El Teatro de la Palabra como planteo de que las cosas en teatro son por lo que se dice y no por lo que se ve, por ejemplo... es desde ya un teatro concebido en términos literarios, donde repudia la representación. Pide al actor que fundamentalmente comprenda los textos, que no sea portador del mensaje del teatro sino vehículo viviente del texto. Hasta hacerse transparente en el pensamiento para que el espectador comprenda lo que esos actores han comprendido.

Orgía comienza con un actor que dice: “He muerto hace poco. Mi cuerpo pende de una soga extrañamente vestido”.

Jugar con el tema de la mentira y la teatralidad, jugar con el tema del quiebre de algunas convenciones... O, más aún, poner por delante las convenciones teatrales –que son la “realidad” teatral– a la “realidad” de la vida... fue un punto de partida. Después, por supuesto, lo que se va encontrando es muchas veces muy diferente... va en otro sentido... no se verifica lo que uno quiere que se verifique.

De hecho me pasa en este trabajo con “el hombre que hace de mujer vestida de hombre, es algo que me gustaría que pase y no algo que se verifica. Pero ahí hay un juego de ambigüedades que me interesa... hay algo que es lo que queda de lo que uno se plantea. Eso que queda del planteo (y no su exacta verificación), es lo que me interesa. (Y no ya el hecho de pensar si se conecta o revela algo sobre la ficción y la realidad... o sobre el uso de las convenciones teatrales).

Esto son puntos de partida, ideas que movilizan los inicios. Después la obra se aleja de eso, o eso no interesa centralmente... El teatro para mí no es un lugar sólo para conceptuar. Aunque claro que siempre hay un interés en reflexionar sobre el teatro, en pensar el teatro desde el teatro. Pero sin que se pierdan las emociones. Me gusta trabajar sobre las emociones... me gusta el teatro directo... Sucede que habrá algunos espectadores que se engancharán con estos planteos (todos nosotros que hacemos teatro) aunque tal vez no sea lo más interesante de una obra...

Yo pensaba en el primer teatro, en las primeras representaciones... El teatro primitivo de las tragedias griegas. En esa época las mujeres no actuaban (actuaban hombres por mujeres). Y como muchas veces, además, las mujeres se disfrazaban de hombres (las diosas en la ficción solían presentarse a los mortales con vestimentas masculinas), entonces finalmente pasaba que había... un hombre que actuaba de mujer disfrazada de hombre. Ésa es la idea que nos interesaba para trabajar con este personaje: un hombre que actúa de mujer disfrazada de hombre.

No sé si había muchos otros pre-supuestos conscientes... lo que sí fue consciente es que yo no quería escribir otra obra bajo las formas de las obras que había dirigido hasta ahora (*Cuerpos...* y *Ojos...*).

Es más, escribí una obra, que desde lo textual completa algo así como una trilogía con las anteriores: *Borrascas* (historia de una abuela, madre e hija viviendo sobre un techo al costado de una laguna de sal). Y no quise ponerme a dirigirla.

Tuve un proceso de crisis interno... de alguna manera el esquema de representación para mí está presente cuando escribo un texto –y si bien yo tuve reconocimiento con esa forma de representación– no quería seguir por el mismo camino.

Es algo muy conflictivo... de alguna manera... la pregunta es: ¿Ésa es mi estética y entonces me convalido y sigo trabajando en el mismo o parecido formato o ése es un mecanismo de representación teatral que fue efectivo pero ahora tengo ganas de investigar en otro que tendrá necesariamente puntos en común (eso tal vez que quede sea la estética próxima a mí), y que no sabemos todavía de su efectividad?

La cuestión es que yo quería salir de esa construcción. Ya lo hice con otras obras (trabajando en experiencias con otros directores, o en *Félix. María...*, por

ejemplo, pero ahora quería volver a algo más “teatral” por decirlo de algún modo). Por lo que no sé si me los impuse de manera consciente o fue sucediendo, pero, como te decía, los textos no tenían una teatralidad clara. Los textos eran palabras nada más... faltaba descubrir su situación teatral... yo, como escritora, no me determinaba las claves escénicas con el texto. Más, me dejaba a mí misma, totalmente sola.

G.M.: ¿Improvvisaban sobre esos textos?

B.C.: Más que improvisar sobre los textos, empezamos a trabajar sobre ellos tratando de crear momento a momento “algo” que tuviese intensidad... digamos... ¿Cómo construir “teatro” momento a momento?

Un proceso diferente para mí. En esta obra (estoy tentada a decirte “ellas” –hombres o mujeres– pero digamos personas o mejor aún “actores” hombres o mujeres), están en un espacio y en un tiempo y les van sucediendo cosas, algunas textuales, o físicas, emocionales... una construcción primaria de lo teatral...

Y en los ensayos empezaba a aparecer algo... no sé bien qué... no lo podía “definir” exactamente... Lo que empezó a aparecer de algún modo es que algunas de esas ideas (que son teóricas y no hacen más que a una cosa abstracta), finalmente estaban disueltas en un mecanismo muy teatral... y continuamos por ese lado...

G.M.: Yo tenía la idea de que el trabajo estaba basado en la novela de Clarice Lispector: La pasión según G. H....

B.C.: No, basado no... Hay muchas cosas presentes de *La pasión según G.H.:* por ejemplo la idea de sentirse mutilada (una idea metafísica de la mutilación ¿no?) que de alguna manera también se relacionaba con la mutilación “real” de *Tito Andrónico*...

Pero lo fundamental es que nos permitió darle una estructuración temporal al material. En realidad, había, como te decía, un mecanismo de teatralidad. Pero todavía no tenía esa idea sencilla que lo pudiese contener. Es decir: “Esto sucede en este marco”, “Esto sucede en este espacio por tal cosa”... Y ese relato más sencillo, y a mi modo de ver, necesario, se organizó a partir de *Lispector*. Su novela sucede durante la agonía de una cucaracha.

Entonces ya sabemos que no podían dormir, que eran insomnes, y que estaban allí, en ese espacio (el pasillo o sala de paso de un teatro), el tiempo que tarda en morir una cucaracha. ¡Y fue bárbaro! Ese tiempo era muy valioso, casi como un personaje más. Así que se me empezó a organizar todo en función del tiempo... De un tiempo extenso...

Además porque el tiempo que tarda en morir una cucaracha es arbitrario. También está en juego la cuestión de la supervivencia de un animal que es pura materia (materia orgánica), instinto... primario... animal... Está destruida pero mientras tenga un pequeño órgano que la mantenga sigue viviendo... Leí que en realidad muere de hambre... aunque esté casi aplastada, muere porque no puede comer, nada más: ¡esa lógica es fascinante! La vida en su mayor sencillez... y puede durar horas...

Es así que a partir de esta idea empezamos a pensar que la obra podría transcurrir durante toda la noche.

G.M.: La verdad que durante el ensayo abierto tuve la sensación de que podía pasarme ahí toda la noche con el mismo insomnio que los actores... es más, no sabía si quería un final...

B.C.: Yo te escucho y pienso... me cuesta mucho hablar con tanta distancia y sintetizar demasiado un proceso que todavía no ha concluido... Un proceso en el cual estoy metida de una manera aún, de a ratos al menos, más intuitiva... no del todo consciente de lo que pasa...

Hay cosas que por supuesto están más conscientes... (Pero siento que no quiero hacer todavía ese esfuerzo de poner todo consciente... es una frontera que aún no quiero cruzar).

G.M.: De eso se trata, ¿no?... de la intuición... de cómo y qué vas sintiendo y viviendo en el proceso de producción.

B.C.: Yo me puedo orientar más en lo que fue el primer proceso... eso pasó hace tiempo entonces puedo decir "pasó tal y cual cosa"... Pero en el material actual, la verdad... si lo hablásemos después de estrenado...

G.M.: No te preocupes que después vamos a hablar de eso en una segunda entrevista una vez estrenada la obra...

B.C.: Con el tema de la recepción... a mí me pasa que cuando lo ve el público... (con el ensayo abierto algo pasó también)... veo la obra de otra manera... no la puedo ver como antes... veo otras cosas... como si fuese público.

Siempre se sigue estando involucrada... Pero puedo tener una mirada más de afuera también... Ahí comprendo más ciertos procesos y qué cosas se hubiesen podido hacer distintas; y de hecho... modifico mucho las obras una vez estrenadas... siempre necesito modificar... es teatro y eso es lo "vivo" de la materia.

G.M.: Decime una cosa... fuiste sumando textos desde los primeros y lo seguís haciendo... seguís...

B.C.: Sí, ahora sigo bajando ideas para continuar escribiendo escenas. En verdad creo que se creó cierto mecanismo en el cual uno podría hacerlo de una hora como de veinticuatro. Es una obra que permite hacerlo.

En esta obra lo que se da es un transcurrir en el tiempo y un estar en el espacio (y podría decirlo a la inversa, transcurrir en el espacio y estar en el tiempo), en cierta forma porque éstos son los dos elementos primarios de la construcción teatral. Para mí al menos son espacio, tiempo y los cuerpos (que en última instancia podrían reducirse también a espacio y tiempo). Y con esa combinación (y ningún otro recurso), con la investigación sobre esas coordenadas quisimos organizar este trabajo.

Lo que me deja sin otra alternativa que seguir escribiendo...

G.M.: Contame sobre tu escritura ¿Escribís y probás en los ensayos o... de los ensayos te llevás cosas y después escribís?

B.C.: Generalmente, como te dije, con los primeros textos que eran como veinte, veintidós páginas, fui probando y después corrigiendo. Muchos desechamos. Se fue haciendo un trabajo en simultáneo entre los ensayos y la escritura en casa.

Después hubo un largo tiempo en que no escribí y ensayábamos más que nunca. Era un armado rarísimo. Yo decía por ejemplo: "acá los textos de la hoja tres". Y después los cambiaba. Era tanto el caos que no hubiese podido escribir para cada ensayo. Los textos iban y venían. Cambiábamos el orden de los textos todo el tiempo. Y también textos. Ya no sabía nada... ni el texto que se tenía que decir... todo como una especie de *Rayuela* en vivo (creo que más caótico).

Después de dos o tres meses de trabajar así empecé a bajar todos los textos. A organizar la textualidad y a pasárselas organizadamente. Esa organización vino después del caos. En realidad con este grupo empezamos a principio de 2005 y... con esta intensidad a partir de julio... (a mi regreso) hasta el ensayo abierto de diciembre...

...La verdad que trabajamos muy intensamente... los sábados nos juntábamos al mediodía y terminábamos a las ocho de la noche... ¡y es difícil ensayar tantas horas! Fue muy fuerte el nivel de trabajo que tuvimos, había mucha interacción. A mí me gusta mucho meterme... entonces iba moldeándose el trabajo sobre los cuerpos de ellas. Yo veía lo que hacían, y también hacia dónde podría derivarse eso que hacían, más o menos tenía todos los textos en la cabeza; entonces imaginaba situaciones con ese hacer de los actores y los textos. Todo en vivo, en interacción, una escritura sobre los cuerpos... y a pura intuición o respiración teatral. Quedábamos agotadas. Y siempre pidiendo un poco más de la actuación.

Éste es un gran punto. Yo me meto absolutamente con el actor. Confío en que me puede dar todo y entonces sencillamente le pido todo. Es una relación muy cargada de afectividades (a veces positivas y a veces no)...

Un día, en ensayos, surgió el tema del amor por el actor. Yo creo que es muy importante. Tal vez usaría el tema de afectividades. Yo tengo una enorme afectividad hacia los actores. Parto de esa confianza y avanzo. A veces después de estrenar lo he padecido un poco. Tal vez por no tener el mecanismo de disociación comprendido. En todo caso es un déficit personal que tendré que pensar. Pero que desde el punto de vista del trabajo, me da enormes resultados. Los actores que han trabajado conmigo siempre dan a su máximo. Están brillantes. Vos lo viste en el ensayo.

Por eso, y por el mecanismo de trabajo que te conté, creo también que sucede que... parece muy de ellas... ¿no? Surge de su naturaleza... de su forma de ser. Hay mucho tomado de ahí, no es que del papel va al cuerpo sino que parte... de los actores; los actores son el centro desde donde se irradia.

G.M.: Sí, eso se notaba en el ensayo abierto... después de eso ¿cuándo y cómo comenzaron?

B.C.: Recién tuvimos la primera reunión ayer después de un mes y medio sin vernos...

G.M.: (Entre risas). Quedaron todos “movilizados”...

B.C.: Sí, y ahora tenemos que afrontar la búsqueda de un actor. Estamos buscando a este hombre-mujer porque no vamos a trabajar más con el actor que estaba. No es volver a empezar... pero tampoco es claramente un reemplazo lo que buscamos.

De lo que se mostró en diciembre a mí me quedaron dos o tres trabajos: Uno tiene que ver con “rastrillar”, repasar algunas escenas, conseguir un mayor asentamiento... la situación de los ritmos, de la actuación...

Otro es que quedé convencida (me interesó mucho) la extensión en el tiempo... entonces tengo que agregar escenas. Acordate que con lo que teníamos duró tres horas y media, cuatro, no sé bien... hace falta agregar más... unas cuantas escenas más como para llegar a las cinco, cinco horas y media. Esto ya constituiría casi toda la noche más el intervalo...

Y la tercera que me quedó como saldo es revisar la situación del personaje J.M. (más allá de falta de acuerdos para seguir con el actor que lo hacía), no funcionaba del todo... en el sentido de la actuación y conceptualmente. Por eso te digo que no es un reemplazo, porque todavía no sé exactamente qué es lo que tiene que hacer ese actor. Tengo que seguir investigando para que realmente se verifique teatralmente algo de lo conceptual que te decía al principio sobre la mentira, la convención, el teatro y la representación de hombres con mujeres... Todavía falta un trecho para que aparezca algo que me termine de interesar o habrá que tirarlo a la basura... pero antes de tirarlo a la basura voy a probar un poco más. Por ahora seguimos con Magdalena, Rosario y Julieta, nuevamente en busca de ese cuarto personaje...

G.M.: Además se te empieza a modificar la obra, digo, lo que estaba encadenado.

B.C.: No, no, simplemente puedo decidir que lo haga una mujer. Pero... me interesaba que hubiera una energía masculina... Agregar un hombre fue bueno. Quizá, como tuve la idea en un primer momento, que esté mirando ese mundo... más pasivamente... menos presente... más como un testigo... no lo sé todavía...

Por el momento esos textos no están resueltos, no aparece la forma por la cual la convención teatral sea más evidente que el peso de la sexualidad de mujer-varón... veré...

G.M.: Bueno, entonces seguiremos trabajando... y esperando el estreno...

ENSAYO

Entre historia y naturaleza: la búsqueda de lo real

Óscar Cornago

(Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Madrid)

Por momentos podría parecer que el teatro, con su pesada *naturaleza* de cuerpos y espacios, ocupa un lugar extraño en una historia de la Modernidad acelerada al ritmo de las *tele*-comunicaciones y aligerada por las tecnologías de la imagen. Quizá una de las cosas que hace que siga teniendo interés escribir un ensayo sobre teatro es la posibilidad de cuestionar incluso la existencia de este espacio milenario de imitación –o quizá dicho en un tono menos aristotélico, menos idealista: espacio de actuación–. No sorprende que en esta época de defunciones también aceleradas de Dios, el Hombre y la Historia, se haya planteado la *supervivencia* –empleando ya un término cercano al mundo poético de Beatriz Catani– del teatro, como también de la propia naturaleza, amenazada por la historia del progreso. Desde este planteamiento competitivo una de las ventajas de la naturaleza del teatro frente al paisaje virtual de las artes visuales puede ser justamente la posibilidad de cuestionar incluso la legitimidad de un arte tan antiguo en una sociedad en la que ser moderno, o en otras palabras: ser actual se convierte en una suerte de imperativo.

Si se puede afirmar que la cultura actual es sobre todo una cultura de la imagen, sería más arriesgado decir que es una cultura del teatro, como parece que fue en otros tiempos, aunque nunca se hayan hecho tantas representaciones como ahora y aunque los cuerpos parezcan tener tanta visibilidad. En esa confrontación entre la modernidad última y el teatro, entre la historia de la primera, envuelta en luces de neón, y la naturaleza ajada del segundo, parece que hubiera algo disonante, como un mecanismo que chirría, tomando la imagen con la que Jean-François Lyotard caracteriza aquellas representaciones que quieren llegar más allá de su condición de tales, llegar a hacer visible que hay algo que escapa a lo visible, algo que está más allá de la representación, quizá tan antiguo como la naturaleza, acaso lo real de una historia (de la naturaleza) difícil de entender.

A pesar de todo, parece coherente enfrentarse desde un medio artístico que se ha declarado en continuo estado de crisis y necesidad de cambio, a un mundo que ha asumido igualmente el estado de crisis como una cualidad intrínseca.

En el ensayo “Acerca de lo real” Beatriz Catani reflexiona sobre la realidad y la crisis; habla de una situación histórica precisa, la de la Argentina en 2001, atravesada por una profunda crisis económica, fracturada, y al mismo tiempo se

refiere, como reflejo de ésta, a la crisis de unas formas de representación (teatrales) que parecen obsoletas, que han dejado de comunicar; la crisis de las ficciones como síntoma de la crisis de la realidad, o dicho de otro modo: las ficciones, y con ellas las representaciones, cuestionadas porque no llegan a atrapar esa realidad que también parece estar en crisis. Lo que habría motivado el movimiento de las representaciones, que en otros tiempos quizá funcionaron, es el *desplazamiento* de lo que se entiende por “lo real”. Dando la vuelta a la ecuación diríamos que no está en crisis en primer lugar la representación, y más concretamente la representación teatral, sino la propia realidad, continuamente desplazada. Esta realidad fisurada, de la que habla Catani, afecta de modo especial a la escena, porque en la escena hay mucha realidad, quizá demasiada para una sociedad que ha sabido reducir casi todo a palabras e imágenes que vehiculan abstracciones carentes de cuerpos, ideas que no se dejan tocar, y por ende más fáciles de manipular; por ahí asoman tal vez las fracturas de la escena, reflejo de las fisuras de lo real, en los hiatos abiertos entre lo real de la naturaleza y la historia.

No es extraño, por tanto, que la autora termine relacionando una y otra crisis, la de lo real y la del teatro, la de la historia y la de sus formas de representación, la de los discursos, de escasa credibilidad, y la de los cuerpos, invisibles en su aparente proliferación, la del pensamiento (de la historia) y la de la naturaleza (de la actuación). Esta reflexión acompaña la obra de la dramaturga y directora afincada en la ciudad de La Plata, una reflexión que trasladada a un nivel más visceral llegaría a conformar una de esas obsesiones capaces de dar vida a un proyecto artístico: aprehender lo real a toda costa, aun a riesgo —o mejor dicho: a condición— de poner en peligro la propia representación (de la historia).

¿Qué teatro para qué realidad? Quizá una pregunta reenvíe a la otra; el teatro, entendido como el arte de la imitación, debe saber primero qué imitar, a dónde mirar para construir su actuación. Las páginas que siguen no intentan contestar preguntas de calado tan hondo; tienen un objetivo más concreto en su historiografía y menos abstracto filosóficamente como el de hacer algunas reflexiones que ayuden a pensar una obra que no ha dejado de girar en torno a estos interrogantes, el teatro y lo real. La confrontación con el teatro de Beatriz Catani obliga a plantearse estas cuestiones —y por esto las adoptamos como punto de partida—, pero con el objetivo no de encontrarles una respuesta, sino más bien para que el propio discurso, reflejando el mundo escénico al que se dirige, se construya sobre ellas, sobre ese vacío final al que remiten estos interrogantes. Sin tratar de contestarlos, sí discutiremos diversos acercamientos, desvíos y atajos que su producción dramática y escénica ha recorrido en torno al hecho teatral y su realidad como un modo de pensar la historia y el yo.

En tanto que punto de partida “lo real” aparece en el horizonte de este estudio como un fracaso, un fracaso metodológico por excesivamente general y un fracaso teórico porque no conducirá a una solución final; consideraremos lo real como un estado que se puede atravesar, pero difícilmente poseer, ni para mostrarlo, ni para explicarlo, sin desistir por ello en el intento de avanzar hacia

ese punto en fuga, hacia ese imposible. De esta realidad también habla el arte y especialmente el teatro, de una realidad inaprensible por fugaz, que tan pronto como se crea desaparece, continuamente *desplazada*.

Cada proyecto de Catani ha estado movido por una búsqueda de lo real, una búsqueda de lo imposible, aunque esto no le resta eficacia a este proceso articulado por estrategias siempre diversas, como diversos han sido los tipos de realidad a los que se ha querido aproximar. De esta diversidad quiere dar muestra este libro recuperando textos y escenarios tan diferentes. Su teatro parece estar ligado a una cierta idea de *fracaso*, rótulo que hemos adoptado para una Trilogía que se cierra tanto sobre un pasado de cuerpos muertos, desapariciones y utopías frustradas, como se proyecta hacia otros espacios históricos y personales que no dejan de abrirse hacia un difuso horizonte.

Adoptando el modelo teatral “en negativo” que la autora propone en la conversación inicial, podemos definir este enfoque también como una metodología en negativo, que no estaría lejos de aquella *Dialéctica negativa* de Adorno. Esta metodología —o Teoría Crítica en términos del filósofo alemán— parte de la aceptación de lo desmesurado de su ambición, como la propia obra teatral, de la imposibilidad de llegar a alcanzar, ni siquiera (o sobre todo no) teóricamente, esa realidad a la que apunta, pero sin que ello lleve a la renuncia de esta búsqueda. Lo real quedaría finalmente, en paralelo con el pensamiento posestructuralista desarrollado en aquellos años sesenta y setenta, que son también los años de formación de Beatriz Catani, como un acercamiento (a lo real), un estar buscando sin llegar a encontrar; lo real sería el vacío que se abre por el desajuste entre donde *yo* estoy, el escenario en el que me encuentro, teórico o teatral, y el sitio al que miro, una verdad imposible a la que no se puede renunciar, o en términos lacanianos, lo que escapa al símbolo, pero impone su simbolización.

Tratándose aquí de teatro, empecemos por esa búsqueda en el plano más físico e inmediato de lo real material que ocupa el escenario; descendamos desde las heladas aguas de la abstracción a las que se refería Benjamin, desde la jovialidad del hombre teórico al que acusa Nietzsche, a la *naturaleza* física del actor en escena. Ya sea en tanto que directora o actriz, Beatriz Catani comienza acercándose al teatro desde ese lado material, como comunicación física desde un escenario, desde la dramaturgia de la actuación, que llega a traducirse en su propio *yo soy*, en el sentido corporal, puesto en escena, transformado en un *yo actúo*. Esto no es un azar, sino que determina la concepción que entonces va a tener del teatro y que va a acompañar toda su trayectoria, como ella explica en la conversación cuando se refiere a su descubrimiento a finales de los años ochenta de esa energía colectiva y física que anima el hecho teatral, y que le devuelve un sentido grupal, y por ello acaso *político*, de la vida. Esta mirada performativa, la focalización de la *actuación* en el sentido no de imitación sino de acción, va a atravesar su mundo creativo, tanto en el plano material de la realización escénica como en el de su imaginario poético.

En lo que al paisaje teatral argentino se refiere, este recorrido no es exclusivo de la autora de *Cuerpos A banderados*, sino que fue transitado de manera comparable por otros creadores, como continúa diciendo Beatriz Catani, que

comienzan igualmente en estos últimos años ochenta y primeros noventa a plantearse el hecho de la creación desde un enfoque radicalmente escénico, distanciándose así de los acercamientos contenidistas que primaron en el teatro de compromiso social hasta entonces. Los recorridos más inquietos del teatro argentino en la última década pasan en gran medida por un replanteamiento del hecho de la actuación y el espacio del actor; un proceso de reflexión que a su vez ha sido alentado por la sólida tradición interpretativa que llega hasta los años ochenta. En este camino el paso por los talleres de Ricardo Bartís a comienzo de los noventa, compartido por no pocos creadores de la escena argentina contemporánea, ya se trate de actores, autores dramáticos o directores, supone una estación fundamental. Más allá de su poética específica, el pensamiento teatral de Bartís ha impulsado una concepción de la actuación como *materia prima* de la creación escénica; una empresa cuyo motor principal ha sido la necesidad—algo en lo que no ha dejado de insistir el director del Sportivo Teatral— de construir un relato de actuación autónomo; aunque esta huella dará lugar a lenguajes escénicos muy distintos. La última palabra la tienen ahora, al menos en teoría, los actores, como ha sido en buena parte de la historia universal del teatro, a pesar de que esto siga suscitando fuertes resistencias en el ámbito cultural y académico, reflejo tal vez de las resistencias a lo real.

En esos talleres Catani coincide con Federico León y Alfredo Martín, con los que forma el Grupo de Teatro Doméstico. Su primera obra, *Del chiflete que se filtra*, se construye ya a partir de improvisaciones, sobre las que se escribe el texto. Interesado por los resultados, Daniel Veronese les propone un nuevo trabajo, que terminará siendo *El líquido táctil*. Este encuentro tampoco es un dato baladí; por estos años el autor de *Mujeres soñaron caballos* está planteándose un modo de trabajo para desarrollar un lenguaje de actuación nacido desde dentro de la obra y no impuesto desde afuera, que le permita llevar a escena sus propios textos. En estos primeros años noventa inicia una trayectoria singular como director, en paralelo a lo que venía haciendo con El Periférico de Objetos. La evolución desde el oscuro universo mudo de los muñecos de este colectivo, donde los cuerpos empezaron estando al servicio de éstos, hasta el nuevo teatro de los actores resulta significativa de este momento en el que el teatro argentino busca transformar la interpretación en una acción creadora, en *materia* de la construcción teatral. Es entonces cuando la actuación adquiere la mayoría de edad en cuanto a un lenguaje específico de creación artística.

Pensar el teatro desde el actor, desde un cuerpo físico, y por ello histórico, la historia de alguien que se encuentra aquí y ahora, frente al público, hablando desde su yo personal y político inaugura uno de los capítulos más específicos de la historia del teatro a finales del siglo XX, y no sólo en la Argentina.

Ahora bien, las concreciones de este revolucionario giro van a ser muy distintas, dependiendo de cada creador. Dentro de este amplio abanico se encuentran lenguajes que tienen ya poco en común, más allá del hecho de levantarse a partir de la realidad física, en proceso e inmediata de la actuación.

Pero volvamos con lo concreto, si no del ahora de la escena teatral, sí de la escena de la historia. Estamos a finales de los años ochenta en un país que trata

de mirar hacia delante, de abrir una página nueva tras un Proceso de Reorganización Nacional (1976-1982) que puso fin de manera traumática a los movimientos de izquierda que se habían gestado a lo largo de los años sesenta y setenta, de los que Beatriz Catani llegó a participar a través de la Juventud Peronista. Una década después del Proceso, a comienzos de los noventa, la situación política de la Argentina y en términos generales de todo el panorama internacional, era muy diferente, pero la asimilación de un trauma histórico que hunde sus raíces mucho antes del golpe de Estado de 1976 no es una tarea fácil. Este pasado de muerte, miedo y frustraciones se convierte en una presencia amenazante en la Trilogía y todavía en *Finales* se oyen distintas versiones de la marcha peronista, sin que los personajes lleguen a hacer ninguna alusión directa a esta música tan cargada de historia.

El encuentro con el teatro diez años después de aquel tiempo de activismo político y pensamiento colectivo supone la recuperación de una dimensión grupal que había quedado interrumpida de raíz con el fin de aquella época, aunque esta recuperación se haga desde el lado más personal, y por ello también poético. La experiencia teatral, la dimensión de proceso comunitario y físico que implica llevar adelante un proyecto escénico, canaliza un sentido colectivo, pero también *político*, en la acepción amplia de este término, que ya marcó no sólo los círculos teatrales más renovadores de los años sesenta y setenta, sino una manera de entender la sociedad en función de una utopía de futuro. No es un azar que la entrevista inicial comience con el recuerdo de estos años, en los que se hunden los *orígenes* de su teatro. Esta dimensión temporal, reflejo de una mirada histórica, se concreta de una u otra manera en cada obra de Beatriz Catani.

A la altura de los años noventa el modo de vivir la política y la historia ha cambiado radicalmente con respecto a aquellos años setenta. Siguiendo las tesis desarrolladas ya en estas décadas por pensadores de izquierda y activistas políticos como Michel Foucault o Antonio Negri, la política ha pasado a convertirse en algo más amplio, lo que el filósofo francés denomina *biopolítica*; de un sentido restringido de este término como actividad ligada al campo fundamentalmente de lo económico y el trabajo se pasa a una concepción de lo político que integra todos los niveles de la realidad, desde lo más interior y natural, como la biología, a lo más colectivo y exterior, como el ámbito de lo público y el espacio del *trabajo* en su sentido clásico. Estos desplazamientos vienen unidos a una concepción del poder que tampoco se reduce ya al espacio de la fábrica. Estas páginas no son el lugar para discutir el porqué de ese complejo desbordamiento de las instancias que articularon el discurso político moderno, como el sindicato y el Estado, el patrón y el obrero; en todo caso, podemos acordar que a partir de los años setenta el sentido de lo político y del poder conoce una transformación que pone al descubierto al ser humano en todas sus facetas, comenzando por el propio cuerpo como destinatario físico y real del poder. El cuerpo se hace visible como la superficie natural sobre la que la Historia deja sus huellas, una superficie de inscripción, como lo serán los *Cuerpos...* de Beatriz Catani, puesta ahora en escena. De este modo, la escritura del

poder ya no se hará visible únicamente en los escenarios clásicos de la política, arropados con sus vestiduras más espectaculares, sino también en lo más íntimo de la persona, en su naturaleza muda, sobre su propio cuerpo.

La latencia de un pasado de violencia que, como se pone de manifiesto en *Todo crinado*, tampoco puede reducirse, ni siquiera en la Argentina, a esos años setenta, termina cruzándose con la crisis económica que lleva a la devaluación del peso argentino frente al dólar a partir de 2001. El quiebre del sistema monetario produce un estallido de inestabilidad que agudiza el sentimiento de crisis, que Beatriz Catani relaciona con el cuestionamiento de las formas de representación teatrales. La fractura económica termina de sacar a la luz una situación de empobrecimiento agravada tras décadas de liberalismo económico. Esto deja al descubierto una fisura que hace difícil incluir en un mismo escenario, de forma unitaria y con un sentido de totalidad, todas las historias, la política y la natural, la social y la personal; una representación homogénea que deje ver de manera lógica la relación entre el pasado y el presente, entre el yo y los otros, en función de un único sentido. De esta imposibilidad de reducir lo heterogéneo a un único plano crece un sentido de lo complejo, de lo que no se pliega a una lectura unívoca, que está en el centro del pensamiento poético de Beatriz Catani.

Su obra nace, por tanto, desde un profundo sentido de lo histórico, del momento social y personal que le ha ido tocando vivir; ésa es también, como ella misma señala en más de una ocasión, la fundamental dimensión política de su trabajo, el hecho de estar motivado desde un sentimiento de formar parte de una historia y una comunidad, a la que está ligado su yo enfrentado a la historia —especialmente a los orígenes de esa historia— y en última instancia a la propia naturaleza de ese teatro al que se terminará dedicando, extrañamente vinculado, incluso en la era de las telecomunicaciones, a la oscuridad del pasado y la indefinición del presente, a lo más local, el ámbito de lo inmediato como fuente de lo más complejo, a esa *materia prima* redescubierta en el cuerpo del actor.

Como otros proyectos artísticos desarrollados con especial intensidad en la Argentina de los años noventa, la obra de Beatriz Catani supone un enfrentamiento personal con una crisis histórica que abre un vacío desde el que se trata de reencontrar lo real, una fisura puesta en acto en cada uno de sus mundos poéticos, como repeticiones imposibles de un origen del que nace una historia, personal y colectiva. Retomando la tesis de Julia Kristeva sobre la materialidad de la escritura, en este caso no sólo de las palabras, sino sobre todo y en primer lugar de los propios cuerpos, la escritura escénica alcanza una función sustitutoria —más evidente quizá tratándose de teatro— de un pasado que forzosamente hay que (re)presentar para poner en marcha esa historia (de lo real), sobre la que trata de sostenerse el propio yo. Desde aquellos *pequeños escenarios* de sus primeras obras, que significativamente se han ido haciendo más íntimos, más subjetivos, también por eso más poéticos, hasta llegar a trabajos recientes como *Finales*, que transcurre en la intimidad de una noche, la poesía escénica de Beatriz Catani ha ido brotando desde una confrontación, como explica Leonor Arfuch (2005: 266) en su estudio sobre los espacios de la intimidad, con “esa

brecha trágica que la desaparición dejó en las subjetividades, la historia y las memorias públicas”, aunque en este caso la construcción en clave poética de estos escenarios permite proyectarlos también hacia otros universos menos concretos históricamente.

Lo histórico se cruza así con lo personal hasta hacerse difícilmente separable, pero sin dejar de expresar un campo de tensiones entre lo construido (de la historia) y lo natural de esta construcción del yo y las historias; entre lo que parece que está ahí desde siempre, desde antes de la historia, como lo desconocido de la naturaleza que habita el cuerpo, y su devenir como sujeto/objeto de la historia. Estos dos polos tan dispares y tan cercanos al mismo tiempo, tan extrañamente familiares, forman un espacio de tensiones en el que se mueve la obra de Beatriz Catani, nacida de esta rara confluencia que le confiere esa extraña complejidad característica de su teatro.

Esta combinación se convierte, en última instancia, en el capítulo central de esa búsqueda de lo real a la que nos referíamos más arriba. Lo real parece esconderse tras una difícil conjugación de lo social a través de lo más íntimo del yo, o al revés: de lo más natural, como el cuerpo o un paisaje, visto como algo extrañamente histórico, es decir, con un grado de construcción artificial que lo denuncia como algo forzado, lo innatural de la naturaleza, un debate que se termina retomando en *Finales* como una obsesión de los propios personajes. Ambos polos, lo histórico y lo natural, se potencian en un juego de tensiones recíprocas. Si lo natural es aquello que no es producido por la mano del hombre, la historia es justamente lo contrario: todo lo que existe como resultado de la industria humana. Lo real no puede ser más que *político*, en la medida en que sucede en un escenario histórico determinado, en un aquí y un ahora concretos; incluso un paisaje natural se ve inevitablemente rodeado por una historia política, implícita en la mirada de quien se sitúa, como espectador, frente a ese teatro infinito de la naturaleza con el que soñó Mallarmé.

Bajo esta perspectiva de cruce, el cuerpo se revela como la unidad mínima de confluencia de elementos aparentemente contradictorios, lo histórico y lo natural. Buscar en lo más natural las trazas de la historia, encontrar en el cuerpo las inscripciones del paso del tiempo (político), se convierten en una obsesión que moviliza las acciones escénicas, el teatro (de la historia) y la obra poética que nos ocupa.

La paradoja de esta *historia natural*, o invirtiendo los términos: de lo natural de la historia, puede entenderse también como un capítulo más de un debate sobre lo político abierto en las últimas décadas en respuesta a su aparente desaparición. Se trata de un enfoque que trata de salvar una cualidad material e inmediata de lo real, que podríamos calificar de *escénica*, sin renunciar a una aproximación política; un sentido de lo político que no quiere ya dejar de contar con aquello que tradicionalmente parecía excluido del ámbito de la política, el factor humano, la biología, la naturaleza, los instintos, los miedos y los deseos que mueven a las personas y a las comunidades, lo que Roberto Expósito agrupa como *Categorías de lo impolítico*, aludiendo a los límites necesarios para vislumbrar los márgenes exteriores de este campo más difuso que nunca,

el perímetro de una actividad definida ahora por lo que queda afuera. En los dos últimos siglos la filosofía materialista ha intentado corregir los excesos del idealismo trascendental mediante una mirada estética que salvase el sentido escénico (material) de una realidad que quería ser recuperada como un continuo acontecer. Tratando de responder a esta búsqueda, el pensamiento moderno, consolidado a lo largo del siglo XIX desde una radical toma de conciencia de la condición histórica, no ha dejado de reflexionar en torno a estos dos polos, historia y naturaleza, hasta llegar a cruzarlos en esta paradójica *historia natural*.

Una de las últimas formulaciones de este debate la desarrolla Paolo Virno; el filósofo italiano abre su libro *Cuando la palabra se hace carne* aludiendo a las prácticas culturales que no dejan una obra como resultado final –las que Hannah Arendt califica como las más políticas–, aquéllas que sólo acontecen como realización inmediata de una potencia, y termina destacando la lengua, el lenguaje puesto en escena –convertido en acto físico– a través de su realización verbal, como metáfora de esta condición esencial de lo social que constituye al ser humano en primer lugar como ser político. *Yo hablo* se revela como el enunciado performativo absoluto, una acción que remite a sí misma, que se crea y se agota en el acto de su pronunciación. A través de esa acción la lengua deja de ser potencia para ser acto físico, escénico y material. Detrás de cualquier otro enunciado verbal se esconde éste; lo primero que alguien dice / hace cuando habla es afirmarse a sí mismo, en un sentido físico, pero también político, por medio de ese *yo hablo*, o sea, *yo puedo* hablar. No es casualidad que la búsqueda de lo real en el teatro de Beatriz Catani venga de la mano de una inquietante conciencia lingüística que se ha ido proyectando de manera cada vez más compleja en su obra.

Por su cualidad espacial y física este acercamiento a la historia natural desde su dimensión performativa primera –*yo hablo*– se deja trasladar fácilmente al teatro: el resultado es una concepción del hecho escénico como síntoma de una potencia, de una posibilidad consistente en llevar a cabo una acción, un proceso de producción de realidad que comienza con una actuación. Si la lengua, como reducción última de lo humano histórico, remite a la realización física de una facultad, la de hablar; el teatro apunta de modo comparable a esa otra facultad que es la de actuar, íntimamente ligada a la del habla. Lo primero y lo último que un actor dice a través de su trabajo es un *yo actúo*, una afirmación de la condición física del hecho que está ocurriendo en ese momento, de la puesta en acto de una capacidad, de un poder (de actuación) que en el teatro tiende a configurar un horizonte de representación, es decir, una *historia*.

Una mirada tan cargada de teatralidad como la de Gombrowicz, por ejemplo, remite significativamente a una concepción de la realidad y de su propia escritura como una continua realización, una potencia que en el mundo del autor polaco se hace más patente en la adolescencia, cuando los cuerpos y las mentes están todavía sin formar del todo, cuando las acciones todavía no están suficientemente ensayadas, y cada actuación conserva ese sentido –escénico– de *tentativa*, como lo usó Benjamin, o de prueba, de experimentación de una

facultad (de vida) que aún no se conoce lo suficiente, habitada por una fuerza informe no reducida en función de unos resultados previamente concebidos.

Volviendo al plano de lo colectivo, Virno se pregunta en qué momentos de la historia queda más patente esta condición del ser humano como capacidad, es decir, en qué momentos se pone de manifiesto con mayor claridad el componente biológico, invariante y prehistórico del ser humano; para responder acude al antropólogo y filósofo italiano Ernesto de Martino. Ya en los años setenta De Martino afirma que es en las situaciones de inestabilidad histórica o cultural –y siguiendo a Gombrowicz podríamos añadir biológicas–, cuando es más necesario recurrir –poner en escena– esa potencia de actuación que define el ser humano. Cuando un sistema cultural queda en ruinas, en ese momento de transición, de máxima inestabilidad, cuando nada está ya garantizado por un sistema que salve a los individuos, que los respalde y complete en sus insuficiencias, es entonces cuando se pone de manifiesto esa cualidad natural del hombre, su ser como potencia y *dinamis*, como posibilidad de ser o proceso de construcción / actuación. Su mayor potencia escénica, es decir, histórica, nace de la necesidad de actuación aquí y ahora.

De Martino explica que estos momentos de “Apocalipsis cultural” están marcados por un exceso de semanticidad que no se agota en unos pocos significados consensuados socialmente. Ante la necesidad de salvarse empiezan a proliferar signos cuyo significado no queda claro, iniciativas personales no previstas por un sistema cultural que ya no funciona; entonces, continúa Virno (2003: 178): “el discurso, desvinculado de referencias unívocas, se carga de una ‘oscura alusividad’, entreteniéndose en el ámbito caótico del poder-decir (un poder-decir que supera a cualquier palabra dicha)”. Esta lengua, en tanto que metáfora del ser social, deja ver su cualidad como pura potencia, como un poder (decir) impelido a hacerse acto sin la apoyatura de una gramática cultural, social o económica preestablecida. En estas situaciones la historia natural, la condición invariante –biológica– del ser humano, atravesada por su más profunda determinación histórica, se hace visible –se pone en escena– por detrás de unos convencionalismos, de unas representaciones históricas e individuales que han dejado de funcionar.

Virno concluye que en la sociedad posindustrial es el sistema económico, que recubre ya toda la realidad, el que ha adoptado las cualidades naturales del hombre en beneficio del propio sistema. Se entra así en una etapa cuyo modo de producción, siguiendo la característica con las que Negri define el nuevo Imperio mundial, obliga al individuo a mantenerse en un continuo estado de inestabilidad, potencia y flexibilidad, en palabras de Virno (2003: 179): “La naturaleza humana retorna al centro de la atención ya no por ocuparse de biología más que de historia, sino porque las prerrogativas biológicas del animal humano han adquirido un inesperado relieve histórico en el actual proceso productivo”. Desde los años setenta se han levantado sobre el tablero de la historia unas reglas de juego instaladas en un permanente cambio, que afectan a unas condiciones laborales y modos de producción sujetos a una infinidad de variables. Al individuo se le exige ajustarse a esta situación de no permanencia,

adaptarse a un proceso de formación ininterrumpida, en el que no se da nunca por cerrado su aprendizaje, lo que le obliga a reconstruirse una y otra vez sobre ese sustrato natural que hace visible al hombre, y al lenguaje, como una pura potencia (histórica). Los niveles de precariedad y nomadismo impuestos por los sistemas de producción obligan a sacar lo más permanente del ser humano, su condición natural última, que es también, como afirma Adorno desarrollando los presupuestos de Benjamin, su determinación histórica extrema. De este modo, lo más natural, el cuerpo, pasa a ser también lo más histórico.

La crisis económica que inaugura el siglo XXI en la Argentina puede ser tomada como metáfora de esta situación de inestabilidad a la que se refiere De Martino, aunque este sentimiento de crisis se ha instalado en el orden internacional desde que en los años ochenta acabara un orden de fuerzas político-económico que marcó gran parte del siglo XX. La obra de Catani está movida también por esta sensación de inestabilidad, que explica sus distintas aproximaciones al hecho escénico. Su teatro queda así bajo un signo de interrogación —de inestabilidad—, ligado a ese clima apocalíptico analizado por De Martino, que explica ese proceso dinámico y constante de reconsideración de los modos de abordar la escena y construir la representación, que ha caracterizado su producción. Esta aproximación se traduce en una pregunta sobre los fundamentos del hecho escénico y remite al mismo tiempo a una conciencia histórica, que en su caso se encuentra arraigada en el mapa político y social de la Argentina. Esta sensación de *Apocalipsis cultural* no es únicamente resultado, por tanto, de una situación concreta, como la argentina, sino que al mismo tiempo es producto de una sensación constituyente y compartida por el nuevo (des)orden mundial. De este modo, la universalidad última que alcanza la obra de Beatriz Catani se explica en función de unas condiciones histórico-culturales concretas, traducidas en un localismo característico de la mayor parte de sus procesos de trabajo, pero que enlazan significativamente con un paisaje humano y político más amplio.

* * *

Quizá sea por esta actitud de duda que el camino descrito a través de sus trabajos no responda tanto a una evolución lineal, sino más bien a un modelo orgánico que deja ver un mapa de recorridos entre unas y otras formas de hacer teatro. A pesar de las apariencias, posiciones tan distantes como su dramaturgia de ficción, desarrollada sobre todo a través de la Trilogía, pero también en *Todo crinado* o *Finales*, y el teatro documental de *Los 8 de julio* o *Los muertos*, ambas en colaboración con Mariano Pensotti, un modo teatral al que está ligado también *Félix. María. De 2 a 4* o *Taller Edificio...*, así como su puesta en escena de *Gli amori d' Apollo e di Dafne...*, pueden ser explicadas como reacciones artísticas a un mismo planteamiento de interrogantes y necesidades creativas.

Dividir su obra en teatro de ficción frente a teatro de no ficción sería caer en una simplificación que sólo a nivel metodológico, y en contra de la evolución general de las artes escénicas hacia los espacios de indefinición, podría estar

justificada; pero más allá de criterios didácticos, en el mundo teatral de Beatriz Catani todo está extrañamente ligado. Se trata de modelos teatrales y líneas de creación ciertamente diversas, pero que a la luz del conjunto, de trabajos iniciales como los realizados con el Grupo de Teatro Doméstico, o recientes, como sus últimas piezas, *Llanos de desgracia* y *Finales*, así como de los diversos proyectos que ha ido realizando en paralelo, tan diferentes como *Todo crinado* o *Gli amori...*, ofrecen un panorama en el que todo está más relacionado de lo que parece y en el que a menudo proyectos heterogéneos pueden verse como reacción o continuación de unos planteamientos comparables.

Este complejo mapa de ramificaciones no impide pensar la *Trilogía del Fracaso* como un bloque unitario que gira en torno a una serie de imágenes trabajadas con unos procedimientos dramáticos y escénicos comunes, pero también se puede entender como una condensación de motivos y necesidades creativas que han conocido nuevos desarrollos en obras posteriores, conformando un espacio en el que no es fácil establecer límites precisos.

El imaginario topográfico con el que tratamos de esbozar este mapa alimenta en realidad todo su mundo creativo, ligado a un sentido de lo espacial muy concreto. Sobre estos espacios dramáticos se desarrollan acciones que adquieren una precisa materialidad, de un tipo casi artesanal, con un componente físico que rechaza cualquier estilización, justamente en la búsqueda de esa naturalidad que paradójicamente es también y sobre todo escénica. No es por tanto azaroso que estos microcosmos poéticos hayan buscado su expresión a través del medio teatral, de la concreción de los cuerpos en un espacio determinado, en un aquí y un ahora, que posteriormente ha conocido formulaciones en estilos diversos. En unos casos este imaginario ha buscado la ficción dramática y en otros la presentación documental; aunque uno y otro nivel puedan quedar estrechamente ligados. Ya sea en el plano de la ficción o en el de la materialidad escénica o en el cruce de ambos, su obra puede ser enfocada como la construcción de un sistema de tensiones entre estos frentes fundamentales, lo natural y lo histórico. La traducción artística de estos dos polos y la relación entre ambos varían según las obras y el nivel de expresión, ficcional o documental. En todo caso, el análisis de esta difícil confluencia, del modo como se expresan, se cruzan y chocan ambos frentes, resulta interesante como instrumento de estudio del complejo centro, nunca del todo definido, sobre el que se levanta el conflicto formal que da tensión a la obra, el punto ciego que pone la representación en movimiento.

La referencia a una naturaleza oscura y amenazante, dominada por el signo de la muerte, ocupa el espacio referencial de los textos de la Trilogía, *Cuerpos A banderados*, *Ojos de ciervo rumanos* y *Borrascas*,²⁰ construidos sobre un

²⁰ Las dos primeras, *Cuerpos A banderados* y *Ojos de ciervo rumanos*, han sido llevadas a la escena por la propia autora, desarrollando así materialmente el imaginario escénico y físico del que nacen estos textos. La tercera, *Borrascas*, quizá por responder a unos procedimientos dramáticos y escénicos ya experimentados en estos dos primeros textos, permanece sin estrenar.

plano imaginario que contrasta con la concreción escénica que todo adquiere en el interior. En el afuera se despliega el paisaje misterioso donde tuvo lugar en algún momento impreciso la *historia*, sobre la que gira el presente escénico; suele ser un ambiente húmedo y nocturno, sofocante por el calor o la sequedad, invadido por la niebla, y a menudo habitado por actitudes enfermizas, como la tendencia al suicidio de los animales. Esta naturaleza escapa a los comportamientos lógicos, en ella abundan imágenes de muertes extrañas que parecen tener una causa telúrica más que política, como el hombre que se ata al cuerpo de su caballo muerto, “un zaino de pelo alazán, portentoso, sólido” y se tira al estanque en *Cuerpos...*, una imagen recuperada en *Finales* como tantas otras de muertes violentas que habitan de forma intertextual todo el universo poético de la autora. Las muertes, sobre todo por ahogo –que según explica Amina es lo más natural en Ravino–, suelen ocurrir en medios húmedos que benefician los procesos de descomposición, descritos a menudo de manera directa y con detalle.

En este sentido se podría hablar de un paisaje mítico en el que historia y naturaleza quedan ligadas a un tiempo de los orígenes, en los que se hacen patentes los signos de *Finales*. Esta historia originaria remite a los comienzos de algo, a un acontecimiento primero que determina lo que se va a hacer en escena, un presente ahogado por el peso de ese pasado que los personajes, quizá como la propia autora, tratan de conjurar. Los orígenes y la Historia guardan una extraña proximidad con lo real, si pensamos que en los comienzos, convertidos en mitos, queda cifrada una verdad cuya revelación tratan de alcanzar los personajes a través de sus acciones (teatrales). Acudir a los principios de la historia, de una historia tejida inextricablemente con la naturaleza, supone un intento de desvelamiento del presente. Encontrar la revelación de ese origen (histórico) desde la conciencia de finitud que preside la época moderna, como los propios escenarios de la Trilogía, es el impulso fundamental que hace de motor de la Trilogía. Las tramas escénicas, construidas de modo artificial, están movidas por un deseo casi instintivo –natural–, pero al mismo tiempo profundamente histórico, de comprender el presente a partir de sus orígenes. Como afirma Rosset (2004: 162), la actualización del pasado es “la vía de acceso más frecuente que conduce de lo real a la conciencia de lo real”, y es a partir de la diferencia entre el pasado y el presente por donde se llega a captar lo real. Este acercamiento al pasado y lo real será tematizado de forma explícita ya en *Finales*.

En el mismo título de *Cuerpos A banderados* se pone de manifiesto la yuxtaposición de lo natural de los cuerpos con lo forzado de la historia, a la que aluden las banderas. Éstas, rodeando el cuerpo muerto de Oli, son la marca de lo político sobre los cuerpos; la historia natural adopta la forma de una extraña alegoría. Toda la obra gira en torno a estas marcas, aunque nadie las haya podido ver directamente, porque en este lugar perdido los cadáveres desaparecen. En esta alegoría de otros lugares históricos más reales, como la propia Argentina, no se agota sin embargo el sentido de una obra que reflexiona sobre la voluntad de seguir adelante en contra de ese extraño impulso a la detención que preside todo el escenario.

Los emprendimientos de las dos hermanas son observados atentamente por Amina. El tono con el que ésta habla y la distancia desde la que observa lo que está ocurriendo la sitúan en otro nivel: por un lado, pertenece a la historia, erigiéndose en una suerte de maestra de ceremonias, pero, por otro, su “enraizamiento” –como se dice en la acotación inicial– en el lugar, su escasa movilidad, sus continuas reflexiones sobre temas de la naturaleza, incluido el funcionamiento del lenguaje, que se trata de naturalizar, sus juegos de palabras y, ligado a todo esto, su mirada desde fuera de la trama, pero por ello todavía más dentro de ésta, como una parte *natural* de esa misma historia, tan delirante por otro lado, le confiere un componente instintivo y lúdico a la vez, que hace pensar en esa paradójica *naturaleza de la historia*, guiada por un perverso instinto de crueldad, que le lleva a torturar a las ratas hasta ahogarlas en una pecera. Ya al comienzo de la obra Amina insiste en la conveniencia de que las cosas sean naturales, aunque su insistencia en lo natural no deja de subrayar un inquietante artefacto, lo inhumano de esa *otra* naturaleza –de la historia–: Cuidas los dientes para conservarlos naturales. Se debe poner el esfuerzo en las cosas duraderas. Eso trae beneficios... rinde. El pelo, los dientes, las uñas no mueren. Ley de sobrevivencia celular. Creo que el semen tampoco. Naturalidad. (p. 36)

Amina se refiere a una naturalidad que está unida a lo duradero, lo que no cambia, lo que es siempre igual, pero también, como dirá a menudo, a una Ley de Rendimiento, una ley que aplica al propio lenguaje, dando prioridad a los nombres bíblicos que parecen estar en la historia desde siempre, como Ravino, Mateo o Poncio. La Cooperativa donde se desarrolla la acción de *Cuerpos...* es un espacio gobernado por esta idea de la rentabilidad, presentada también como una siniestra tendencia *natural* de la historia.

Al final de *Cuerpos...* Ángeles defiende a toda costa su intención de hacer *algo* con su hermana, “hacer algo juntas”, algo que las perpetúe, que deje rastro de ellas, de su amor recién descubierto, y para ello alude a la Ley de sobrevivencia expuesta por Amina. En contraste con lo efímero de lo histórico, que afecta necesariamente a la realidad escénica en su continuo *estar-transcurriendo*, lo natural es lo que siempre vuelve a repetirse, lo que siempre está muriendo, pero también naciendo, volviendo a ser. Frente a la arbitrariedad de la historia, la naturaleza apunta a una suerte de orden ciego que gobierna todas las cosas, las humanas y las que están más allá de lo humano, un orden que se proyecta sobre esta historia naturalizada.

Como ocurre con la representación (de la historia), la naturaleza se hace más visible al ser llevada al límite; entonces se hace presente en toda su potencia, una potencia extraña que atraviesa al ser humano, pero también amenaza con disolverle; le constituye al tiempo que le destruye. La naturaleza se convierte en imagen paradójica de una historia teñida de igual modo por lo inhumano. A menudo esta naturaleza es rescatada desde los espacios de lo abyecto, aquello que ha sido excluido del campo cultural más visible, justamente como un requisito que permite la construcción de los sujetos y los discursos sobre los que se van a levantar las estrategias de poder que articulan la historia. Proyectando ese oscuro plano interior del sujeto hacia el plano colectivo, las numerosas referen-

cias a elementos escatológicos iluminan un espacio marginal, con un enorme efecto de realidad, desde el cual arrojar una mirada transversal a la Historia.

Aurora encarece el sacrificio hecho por su hermana al desprenderse del cuerpo de Oli, que era la prueba, la verdad de una historia, el centro (real) que da sentido a una trama, la de su propia vida. Los términos que utiliza para explicar la importancia que este cuerpo debía tener para ella, un hecho necesariamente histórico resultado de un asesinato, resultan muy significativos, porque apuntan a un imaginario profundamente natural, vinculado a la posesión de un origen, no ya sólo histórico: el cuerpo de Oli sería “el elemento unitivo, asociativo, lo más intrínseco a tu ser; el fondo de la trama; el secreto de tu telaraña; la baba hilante y espesa que va tejiendo la crisálida delicada de tu espiral; el festón tegumentoso del embrión...”. Más adelante la misma Aurora califica las proposiciones de su hermana como una “carrera de degradación, de decreciente descascaramiento”, lo que permite pensar la trama en términos de descomposición natural, como si no fuera solamente la materia orgánica de los cuerpos la que inevitablemente termina pudriéndose, sino también la misma Historia (de la Argentina) como terrible maquinaria de represión y representación.

Ángeles apela a su condición natural de mujer para llevar a cabo sus planes de seducción de víctimas. Éstas deben prestar sus cuerpos con el fin de hacerles las correspondientes marcas y fotografiarlas, de modo que quede constancia de la realidad; pero finalmente es la propia Amina la que dirige, según el estricto ordenamiento (escénico) con el que debe funcionar todo en la Cooperativa, la escena final en la que Ángeles y Aurora orinan cada una en un tarro a fin de descomprimir la uretra y preparar el óvulo para recibir el semen extraído del cuerpo muerto de Oli; en otras palabras, el intento desesperado de hacer *algo* juntas, un gesto de amor del que quede huella, termina siendo guiado con inquietante precisión por Amina, encarnación de una pasión natural por la historia como ejercicio de ordenación, es decir, de poder, pero en un sentido también biológico que se va acentuando hasta llegar a esta escena final.

La utilización de los cuerpos femeninos de Ángeles y Aurora como contenedores pasivos de recepción del semen masculino se prestaría a una lectura desde las teorías del género ligadas al pensamiento posestructuralista por autores como Jacques Lacan, Julia Kristeva, Luce Irigaray o Judith Butler. En *Cuerpos que importan* Butler (1993) retoma la identificación que la cultura occidental hace entre la materia y lo femenino. Bajo esta perspectiva la materialidad es aquello que está unido a la posibilidad de la génesis y la procreación (*mater, matriz*), a los orígenes, a una potencia creadora y una capacidad de significación que, sin embargo, no llega a realizarse sin la intervención del falo masculino. “Este vínculo entre la materia, el origen y la significación sugiere la indisolubilidad de las nociones griegas clásicas de materialidad y significación”, afirma Butler (1993: 59), para concluir a continuación: “Lo que importa de un objeto es su materia”. Las situaciones de *carencia masculina* ocupan el centro de cada una de las piezas de la Trilogía, aunque en *Ojos...* esto se exprese a través del desvalimiento del Padre ante la tarea de ser madre y padre a la vez. En *El poder del discurso* Irigaray propone ciertas estrategias, desde las que podría

leerse la escritura escénica de Beatriz Catani, para articular una resistencia frente a un poder masculino que sitúa la naturaleza de la mujer en un espacio de exclusión no significante: Para una mujer, jugar con la mimesis es, pues, tratar de recuperar el lugar de su explotación mediante el discurso, sin permitir que se la reduzca simplemente a él. Significa volver a someterse –puesto que está del lado de lo “perceptible” de la “materia”– a las “ideas”, en particular a las ideas sobre sí mismas que están elaboradas en una lógica masculina y por esa lógica, pero para poder hacer “visible”, mediante un efecto de repetición lúdica, lo que se supone que debe permanecer invisible: el encubrimiento de una posible operación de lo femenino en el lenguaje. (Cit. en Butler 1993: 84.)

Sin embargo, si bien la obra de Beatriz Catani nace desde un pensamiento del cuerpo, subrayado por su encarnación en personajes femeninos, esta crítica del poder adquiere su mayor eficacia cuando la proyectamos del campo psicoanalítico del sujeto femenino, donde sin duda también opera, al espacio colectivo de la Historia. Frente a esta última, la reflexión escénica sobre el cuerpo hace posible un *espacio* de cuestionamiento de esa otra (naturaleza) de la historia y sus formas de poder, de las que el cuerpo guarda memoria. El cuerpo *femenino* –y ahora ya no sólo, siguiendo a Irigaray, en sentido de género– deja de ser esa materia informe previa a la significación, a la que lo redujo la cultura occidental desde Platón, para convertirse en una *materialidad* necesariamente ligada a la historia y la significación, desde donde denunciar los lugares de violencia sobre los que se articula el poder, sacando a la luz unos cuerpos y haciendo invisibles otros, los cadáveres mudos de la historia que pueblan el universo de Beatriz Catani. La naturaleza del cuerpo femenino puede entenderse también como metáfora de esos otros cuerpos silenciados, igualmente constituidos a través de una operación de violencia, o en palabras de Butler (1993: 65): “La materialidad es el efecto disimulado del poder”. También *Ojos de ciervo rumanos* gira en torno a un comienzo, un accidente, el instante de un *alumbramiento*, el nacimiento de Dacia o los inicios de la representación, es decir, del discurso, que tuvo lugar una noche de lluvia; dos elementos constantes, la noche y la lluvia, en una obra presidida por el signo de la tierra, la tierra en sentido material de los maceteros en los que se encuentra plantada Dacia, pero también la tierra que condujo al Padre hacia esa cantante rumana con la esperanza de que un país con buena tierra diera también buenos frutos. Ahora, sin embargo, la tierra está enferma, enferma de tristeza, afirma el Padre, y las plantas no crecen: “La tristeza arruinó todas las plantas. Se perdió el futuro. Otra vez”. A la tierra, como uno de los elementos básicos de la naturaleza, se le une la voz, el canto en una lengua incomprensible, una sonoridad surgida de un umbral de indefinición, de misterio, entre lo que tiene sentido y lo que no se puede entender porque está en una lengua extraña, participa de otra naturaleza. Curiosamente, también la palabra es identificada en la obra de Catani como algo de género femenino, como se dice en *Patos hembras*: “La palabra es hembra. Y así será”. La voz, como la tierra, aparecen como sustancias informes sobre las que se (des)dibuja la posibilidad de la historia, es decir, de la representación, y también sus orígenes.

La lengua trae la voz del espacio de lo informe, de la matriz y los orígenes. Queda enfrentada con un límite más allá del cual se convierte en una sonoridad ininteligible. La sonoridad del rumano, presente físicamente en la obra a través de los cantos intercalados, se convierte en una imagen sonora de ese mundo misterioso de los orígenes que los personajes tratan de reconstruir. Con su telúrica sonoridad esta lengua se sitúa al mismo nivel poético que la tierra, un ámbito insondable del que viene la vida, pero también la muerte. Cuando Benya le pregunta a Dacia si tiene algún “movimiento-pensamiento” preferido, ésta le responde que “el sonorismo realista rumano o sensitivo realista”, mientras le pide insistentemente que le chupe la teta. La sonoridad del lenguaje remite a algo cercano al cuerpo, a lo físico, algo que sale desde dentro y que esconde algún misterio, como la acción de chupar la teta, cercana igualmente a algún nacimiento, con algún origen (desconocido).

La obra de Beatriz Catani ha ido desarrollando una creciente reflexión sobre el lenguaje: lo que en *Cuerpos...* parecía un mero juego de palabras se convierte en el germen de un plano de construcción en torno a la lengua, como un elemento natural que forma parte de lo interior, de lo más subjetivo, y al mismo tiempo es radicalmente histórico. Entre las reflexiones gramaticales de Amina y la sonoridad informe de *Todo crinado* o la confusión de voces en *Borrascas* o *Patos hembras*, sumidas ya en un territorio mítico, se abre un misterioso paisaje humano que se va a ir reformulando en cada obra.

Como proyección de esa naturaleza misteriosa el escenario se deja sentir a través de acciones que empujan todo hacia una suerte de límite, hasta rozar lo incomprensible, lo enfermizo, fatalmente emparentado con esa naturaleza de la historia. Lo que Benya afirma de Rumania se podría decir del escenario, un espacio de “una sobrevivencia al límite del escándalo, una arborescencia pampa que crece deformada, exagerada, extrañada, extranjera. Un dolor que hace abrir la tierra”, tanto al escenario teatral, como también al escenario histórico de la Argentina. En el plano de la acción hay igualmente un fuerte componente natural, aunque ya no necesita ser explicitado a nivel referencial, porque se hace presente con una tremenda fuerza sensorial a través de los materiales, objetos y cuerpos que habitan la escena desde una sensación de pertenencia telúrica a ese lugar. Este componente natural se potencia por medio de las acciones, que en todos los casos insisten en cruzar la trama de la historia con los elementos naturales, de modo que unos y otros terminan siendo confrontados en una inquietante cercanía: dos cosas distintas, pero extrañamente ligadas. Esta enigmática interferencia entre la naturaleza en su estado más instintivo y la historia, produce un raro contraste, potenciado por el componente físico de estas acciones (históricas) y de la impresión de realidad (natural) de los objetos, entre los que se incluyen los propios cuerpos convertidos en materiales pasivos, como instrumentos para la construcción de las acciones.

Naturaleza, cuerpo y lenguaje, sobre el paisaje de fondo de la historia argentina, son los tres pies sobre los que se construye también *Todo crinado*, realizado en colaboración con Luis Cano para el ciclo Museos, coordinado por Vivi Tellas. El ciclo consistía en hacer teatro en distintos museos temáticos de la ciu-

dad de Buenos Aires. *Todo crinado* se hizo para el Museo Criollo de los Corrales, en el barrio de Mataderos, dedicado a la figura del gaucho, un personaje central en el imaginario social argentino, recreación poética del hombre del campo, cuerpo-objeto al servicio del sistema. El proyecto se volvió a retomar como base para un segundo trabajo, del que resultó un monólogo, *La desdicha*, que se presentó dentro del Festival Internacional de Teatro Buenos Aires.

Como una especie de alegoría de la Argentina rural, *Todo crinado* toma como base de creación física y poética la imagen del cuerpo del gaucho, un cuerpo víctima de violaciones al que le ha sido negada una voz propia. La trama central de la obra consiste en el proceso de adoctrinamiento de este cuerpo analfabeto, al que hay que enseñar a hablar. La lengua inarticulada del gaucho corre en paralelo con su cuerpo reducido a un monigote, víctima de la violencia social. Pero al mismo tiempo el habla informe de Lana es la posibilidad para Rapisarda de llegar a comunicarse con la Madre, personaje representado por una cola de caballo que sólo emite ruidos animales. La animalización de estos personajes construye un universo sonoro en el que la palabra queda próxima a los mugidos indiferenciados de las bestias. Este acercamiento físico al lenguaje se traduce también en un tipo de escritura en el que se resalta entre paréntesis las sílabas *tan* y *son*, incluso cuando están en medio de una palabra. El cuerpo sin voz de Lana es un cuerpo desarmado—como las palabras fragmentadas—y su educación verbal pasa por darle un arma a través de la cual adquiere una voz. El aprendizaje de la lengua está, por tanto, unido a un aprendizaje de la violencia. Pero Lana da cuerpo también a un territorio primitivo del que nace un lenguaje poético, un lenguaje que no se ajusta todavía a la rigidez gramatical, a la violencia de las reglas, un lenguaje cuerpo a mitad de camino entre la naturaleza y la historia.

Este diálogo entre naturaleza e historia alcanza, por tanto, una dimensión estética, desarrollada por Benjamin desde principios del siglo XX como respuesta a la necesidad de cruzar ambos planos aparentemente opuestos, tanto para escapar a las trampas de la Historia, de un relato construido en función de unas estrategias de poder, como para salvar el peligro de la negación del tiempo histórico con el que se podría asociar lo natural. El resultado, expresado a modo de estrategia tanto formal como política, fue primero su lectura de la alegoría barroca, y más tarde la actualización de ésta en el concepto de *imagen dialéctica*, piedra angular de la historiografía materialista expuesta en *El libro de los pasajes*.

La Trilogía podría ser entendida a modo de retablo alegórico en clave poética, un retablo suspendido en el altar barroco de la historia argentina vista desde los estertores de un siglo XX cuya historia parece no querer acabar, repitiéndose una y otra vez. Aunque la referencia a ese paisaje de muertos que dejaron los años setenta es sólo una posibilidad interpretativa, quizá la que históricamente le corresponde, lo universal de estos referentes permiten la proyección de estas obras hacia horizontes culturales, poéticos y políticos muy diversos. El mundo poético de la Trilogía posee cierta afinidad con aquellos espacios oscuros donde el tiempo parece haberse quedado detenido en un constante repetir-

se, característicos de las alegorías barrocas, donde conviven elementos heterogéneos extraídos de realidades de procedencia distinta. Las alegorías se presentan como mundos codificados, jeroglíficos que esconden un sentido sólo accesible para el iniciado. Como analiza De Man en la explicación que da del sospechoso rechazo de la Modernidad a las alegorías, el espectador se encuentra frente a una representación que no le permite proyectar su yo, identificarse plenamente con lo que ve, sin dejar de reconocerlo como algo terriblemente cercano. Antes bien, este mundo se alza extraño y *otro* ante quien lo mira; le atrae al mismo tiempo que le rechaza, le seduce a la vez que le reta a descubrir lo que se esconde tras él; no se muestra como una prolongación ilusionista de su entorno, sino que se crea desde un espacio y un tiempo *otros*, perfectamente acotados por los límites espaciales de ese escenario en el que parecen atrapados los personajes por algún imperativo conceptual, por esa necesidad de significar que cohesionan la alegoría, pero al mismo tiempo de preservar el secreto que oculta, el sentido último de lo que allí se está diciendo / haciendo, la raíz oscura de la naturaleza humana o el sentido último de la historia.

Benjamin rescata la alegoría barroca como modelo para pensar la imagen dialéctica–contradictoria– de una sociedad averiada, que va dejando tras de sí escombros sobre escombros, las huellas de un proceso interminable de destrucción, como señaló en aquella renombrada lectura del Ángel de la Historia que descubrió en el dibujo de Paul Klee, incluida en su *Tesis de filosofía de la historia*. La alegoría nos habla de una representación que no conduce hacia delante, sino que gira sobre sí misma, condenada a repetirse, como las escenas entre el Padre y la Hija o los encuentros entre ésta y Benya en *Ojos...* Todo ocurre en un tiempo del *después de*; no hay futuro, sólo un pasado que vuelve de nuevo sobre el presente de la escena: pasado y presente, historia y naturaleza, ligadas en un campo de fuerzas que impide llegar a una unidad que termine resolviendo el antagonismo, calmando esa tensión que mantiene a los personajes enfrentados a su pasado con la esperanza de encontrar un sentido, una salida cuya posibilidad parece tan remota como la de llegar a tener descendencia fertilizando un óvulo con el semen de un muerto o ser madre y padre al mismo tiempo.

Lo fantástico de estas empresas no resta credibilidad a lo real de estas voluntades, siempre al borde de la desesperación. La puesta en escena de estos intentos constituye el centro de estas alegorías escénicas; hacia ese punto conduce el desarrollo de la obra y sobre esas acciones giran los personajes tratando de encontrar una salida al laberinto de esta larga noche de la historia (argentina) a la que parecen estar sujetos de manera natural. Estas escenas centrales son cuidadosamente preparadas por los personajes. En *Cuerpos...* es Amina quien dirige la operación y en *Ojos...* será el Padre quien insista en seguir con el *cultivo* de su Dacia, tratando en vano de llevar adelante la historia. Al mismo tiempo estas construcciones se convierten en expresión física y material de imágenes temporales que giran en torno al núcleo poético de la obra, a ese centro oscuro del que emana la representación (de la historia). Frente a la abstracción de las imágenes referidas, las alegorías *presentan*, antes incluso de lo que *re-presentan*, un escenario físico y material. Esta cualidad física es el campo de bata-

lla fundamental donde se libra la creación teatral. Es importante que estas acciones lleguen a tener el máximo grado de realidad, de lo contrario la alegoría dejaría de funcionar, al menos como alegoría teatral, y se convertiría en una construcción conceptual carente de cuerpo, es decir, de sentido como tal alegoría. Al igual que las alegorías plásticas o las literarias subrayan a través de la pintura o la escritura su carácter material, su condición de paisajes artificiales, detenidos en el tiempo, las alegorías teatrales se levantan también sobre su propia materialidad en tanto que objetos y cuerpos. En la medida en que esta percepción física de la escena no llegue a comunicarse, dejaría de proyectarse como un interrogante frente al espectador, que lo único que vería sería una abstracción teórica, cuando es precisamente desde su materia prima que debe levantarse la interrogación última acerca del sentido de lo que allí está ocurriendo, de esa historia (natural) convertida en un viaje imposible hacia lo real.

La obsesión de Dacia es conocer *su* historia, el relato de sus orígenes, una historia que está en poder del Padre, pues es el único testigo, el único que la puede contar. El acto de relatar esta trama viene unido a una precisa escenificación que vehicula –pone en escena– este acto de revelación (de la historia); la historia queda ritualizada de un extraño modo, tan preciso en su concreción como críptico en su abstracción: el Padre ha de subirse a un árbol y Dacia, abajo, debe usar un pulóver verde. Como corresponde a la construcción críptica de la alegoría, también aquí el acto de relatar está ligado a un paseo que no lleva a ningún sitio, un relato sin final, o peor aún, que ya ha acabado. El cajón-confesionario-invernadero de donde sale y entra el Padre, maestro de ceremonias de estos ceremoniales, carga de connotaciones este ritual, que como todos los ritos tiene que ver con la actualización de un tiempo pasado, un misterio que sólo puede revelarse de modo confesional y a cambio de un sacrificio. Esta imagen recurrente, junto con la del Padre regando a la Hija con zumo de naranja, sintetizan el deseo de que ésta crezca, como la propia cosecha de naranjas, cuyos árboles plantados en macetas ocupan el fondo del escenario, una presencia de algo natural que termina adquiriendo, como corresponde a las alegorías, una proyección simbólica, pero sin agotarse en ésta, como lo real en Lacan. Este plano se cruza con la historia de los orígenes, el punto ciego sobre el que avanza la representación: la naturaleza enferma de la historia y la historia de esa naturaleza parecen superponerse.

De este modo, por ejemplo, Dacia le cuenta a Benya ya en su primer encuentro (aunque se trata de un encuentro más, de los muchos que han tenido y seguirán teniendo, siempre uno más, como se dice en la acotación inicial) sus extrañas visiones, que se cruzan con los recuerdos que tiene éste de su nacimiento. Benya le pide insistentemente a Dacia que le cuente más, y ésta, como un oráculo, le va revelando pedazos de un escenario que ni ella misma consigue recomponer: “Un árbol, un tronco añoso y medio hueco, hay un ciervo muerto adentro, con media cabeza afuera... parece que está por nacer. Del árbol?”; pero ante las explicaciones científicas de por qué Dacia puede llegar a tener visiones, ésta vuelve una y otra vez con un pedido cuya naturaleza física, real e inmediata contrasta radicalmente con lo borroso de estas imágenes: “Dale, chupame un poquito, frotate

acá...”. Lo incomprendible de las visiones se complementa en otro nivel con lo irracional de las acciones físicas; estas últimas consiguen ponerse a la altura de las primeras, de modo que la abstracción no ahogue la realidad –escénica– de la obra, su única verdad (natural). Por eso cuando Benya insiste en entender de manera lógica esta capacidad visionaria de Dacia, ésta contraponen al racionalismo cientificista el poder de la música, del jugo o del pulóver, objetos en los que su *presencia* material está en relación inversa a su función lógica dentro de un posible discurso que llegara a revelar el sentido de la historia. Del mismo modo, las acciones físicas, como cuadros recurrentes de una alegoría suspendida en el tiempo, imponen su opacidad material, tan enigmática como aparentemente arbitraria, a la posibilidad de un sentido único, de una salida, de una totalidad. Las imágenes funcionan como puntos de referencia, brújulas para guiarse en este laberinto oscuro de la historia personal y colectiva en la que se encuentran encerrados los personajes; de ahí que en un momento de desesperación insista Dacia refiriéndose a una Madre inexistente: “Su voz no me dice nada, papá, no me dice nada. Me siento como si flotara dolorosamente, sin existencia. Sin aproximación, sin recuerdo, sin imagen amorosa... qué desolación...”, y más adelante el Padre se hunda en la misma frustración al vincular el futuro, algo de naturaleza tan poco real, con un objeto tan concreto como las naranjas: “Las naranjas me anuncian, nos anuncian el futuro. Antes creía en eso. Podía confiar. ¿Pero ahora? ¿Cuál es el futuro ahora?... No hay más naranjas: ¿No hay más padre?”.

A la naturaleza secundaria de la historia se le opone la otra naturaleza, la más instintiva y biológica, en la que se confía para contrarrestar el poder de la primera: “Ya sabemos que tienen todo controlado. Pero rebelate un poco... Vamos a ver si pueden controlar las fuerzas naturales. Inundaciones, sequías, y el humo, el humo que hay”, le explica Ángeles a Aurora en *Cuerpos...* intentando subvertir el orden sofocante que lo controla todo en Ravino, incluso a los muertos. Ambas naturalezas comparten esa condición común de lo que está sujeto a un funcionamiento que supera lo humano, un funcionamiento ciego que responde a un imperativo de orden superior. La naturaleza se hace visible en la medida en que se hace inhumana, en que va más allá de lo lógico, de lo comprensible.

La clave cifrada de estas alegorías queda inscrita en una extraña sucesión de acciones, sintetizadas en uno o varios cuadros. Esto crea un paisaje fragmentario característico del relato alegórico. Elementos de procedencia diversa se congregan en torno a un espacio único, que es el marco escénico que contiene la alegoría, donde naturaleza y artificio quedan entrelazados de un modo extraño. Atrapada en este fragmentarismo Dacia protesta por la imposibilidad de llegar a algún tipo de coherencia: “Yo quiero ser coherente, pero no tengo una visión. Una sola visión. Una visión simultánea. Veo como cuadros, discontinuo, sin sincronización [...] Como una repetición. Eso puede ser coherente. Me esfuerzo por racionalizar”. Este modo de construcción confiere a este teatro una rara capacidad de conjugar concreción y abstracción, poesía y realidad.

En *Borrascas* se hace evidente una evolución que se podía percibir en *Ojos...* con respecto a *Cuerpos...*: las imágenes difusas, a modo de ensoñaciones o

recuerdos vagos, van ocupando mayor espacio. El espacio exterior al escenario donde se encuentran las tres Borrascas, madre, hija y abuela, está situado ya en el terreno de lo visionario, a mitad de camino entre el pasado, los sueños y el deseo. Ya en *Ojos...* cualquier referencia a un antes de ese presente escénico remite a un episodio de los inicios, cuando tuvo lugar el accidente, tanto de coche como del nacimiento, pero aún ese momento posee cierta consistencia como un pasado real, a pesar de vivir en una continua reinvencción. En comparación con *Ojos...*, el reducido espacio de la Cooperativa de Ravino se construye en contraposición a un exterior dominado por una extraña naturaleza, pero con el que aún parece haber una comunicación real, sobre todo a través de los cuerpos que llegan de ese afuera, de donde también regresa Ángeles. Como en estas dos obras, *Borrascas* transcurre también en un espacio pequeño y sofocante, más aún por el hecho de que la mayor parte de la acción tiene lugar encima de un techo real de paja agujereado, lo que dificulta aún más los movimientos.

Este espacio se presenta nuevamente como una defensa frente al espacio exterior, la laguna, un paisaje natural desecado, dominado por la sal, los recuerdos y las personas que viven únicamente en la memoria, los que murieron o los que todavía no han nacido. La realidad de este espacio se hace más difusa que en las obras anteriores, y a ello se le suman las continuas visiones de Clama, la hija, que como Dacia, diluye la realidad entre el deseo (de futuro) y el recuerdo borroso del pasado. El espacio de lo poético, de la introspección intimista, contaminado nuevamente por los elementos naturales, como la tierra, la noche, las pajas, el esparto, la sal o el viento, deja menos lugar a la realidad material, defendida por los objetos y cuerpos que ocupan la escena, pero sobre todo por las acciones de estos cuerpos en su intento por aclarar o encontrar una salida a este piélago de brumas del que tratan de escapar aferrándose a alguna certeza que permita describir un movimiento a la representación (de la historia) hacia delante. La pasividad de Carda, la abuela, y de la Madre, deja a Clama sola en su búsqueda desesperada de un hijo –de una esperanza– que no se sabe si realmente vivió y las abandonó, como todos los varones de la familia, si se lo robaron o solamente fue un sueño de Clama, o incluso lo mató ella misma, porque según insiste su Madre, “FALLÓ TU NATURALEZA DE MAMÁ”; aunque ella trata de afirmarse en su convicción de que no fue así: “Sé que le di teta, Madre, le di teta y después... es todo borroso. Se lo llevan y me lo traen cada tanto... No puedo ubicarme. ¿Qué pasó? ¿Lo maté, dijiste?”. Al igual que las pajas que las tres mujeres, como personajes de un relato mítico, entrelazan afanosamente para sostener el frágil techo sobre el que viven, las imágenes se cruzan hasta llegar a alcanzar más consistencia que la propia realidad. En dos ocasiones Clama sale al exterior y llega hasta la laguna, pero allí no quedan más que voces y fantasmas.

La imagen central de las tres mujeres, pero especialmente de Carda, la abuela, y la Madre, como pájaros encaramados en su nido, unidos a él por una suerte de destino (natural), enraizados a ese espacio, como ocurría también con Amina a la Cooperativa o Dacia a su macetero, llega a transformar la realidad, hasta el punto de que éstas terminan moviéndose a saltos, dejando ver garras en

lugar de manos, como resultado de una progresiva metamorfosis que dinamita la realidad material de la escena y hunde el conjunto en la atmósfera surreal de un paisaje onírico. De este afuera consigue Clama traer una vara como todo testimonio de una realidad cada vez menos real. Al igual que Amina, Carda exalta las virtudes naturales de ese reducido espacio para disuadir a Clama de seguir buscando afuera: “Las aves viven así. Y son familias armónicas. Se cuidan y se picotean con gusto. Hacele caso a tu madre. Y date por bienvenida”.

El escenario ya no es el lugar de unas acciones que se van a realizar cuidadosamente a lo largo de la obra, orquestadas por Amina o el Padre de Dacia, en las que el propio cuerpo de los actores / personajes constituye la materia prima; en *Borrascas* estas acciones, más reiterativas y mecánicas, quedan reducidas al infatigable trenzado diario del techo de pajas, Clama excavando agujeros en la tierra o la Madre subiendo una y otra vez al techo a la hija semiatada a una silla. Estas acciones, que empezaron a realizarse ya antes del comienzo de la obra y que continuarán después, como en *Ojos...*, pero con un grado mayor de abandono, de fatal automatismo, terminan asimilándose a un ámbito de ensoñación donde la posibilidad de una potencia transformadora, de una capacidad de llegar a ser, de una facultad de actuar que ponga en marcha la historia, queda ahogada por un ambiente de sofocante pasividad. El espacio de los sueños, que es también el espacio de los muertos, se adueña del escenario, y no queda posibilidad para el futuro, como explica Clama: “Cuando vine embarazada yo también pensé: Papá. Pensé Papá y pensé Futuro. En la laguna no se puede pensar más. Si vieras. Quemados. Todo...” Si la trama de *Cuerpos...* comienza con el regreso de Ángeles, en el caso de *Borrascas* nadie va a regresar, ni siquiera se sabe si hay alguien que pueda hacerlo; tan sólo una vez volvió la propia Clama engañada por el señuelo de la muerte de la madre, pero incluso este regreso queda envuelto en lo confuso de los sueños que han engullido el pasado: “Vine y estoy contenta. Esto no es un sueño, ¿no? ¿Y mi ‘Hijo’?, ¿vendrá?”. La imagen recurrente de una persona amantando a otra, que en *Ojos...* se llega a poner en escena, físicamente y con variaciones, ahora queda referida por Clama entre dudas de si realmente ocurrió. La trama (de la historia) se hace difícilmente aprehensible, rodeada de sueños y voces que la disuelven, mientras que todo está gobernado por una naturaleza onírica, desolada por un destino (natural) que trajo pestes y enfermedades; abrumada por tantas huellas de muertes que terminó quedando suspendida, sin historia que llevar adelante, en la quietud circular del tiempo, como explica Clama tras su vuelta de la laguna: “Está todo cambiado. Muchas cañas en cruz. Arrumbadas. Casi no hay agua. La laguna es sal, una capa gorda de sal... dura, sólida”.

En relación a lo natural podemos entender el desarrollo de un plano sonoro que va ganando también espacio, mientras que las reflexiones explícitas sobre la gramática del lenguaje, que tanto abundan en *Cuerpos...*, es decir, sobre la dimensión construida del lenguaje, de alguna manera menos natural, desaparecen. El espacio escénico, el espacio de la construcción hecha visible, queda ocupado por una historia ya naturalizada, saturada de pasados, sueños y recuerdos, que llega del exterior. Esta naturalización del lenguaje implica también la naturalización de la historia. La apelación a esos nombres bíblicos, nombres

eternos, que en *Cuerpos...* es una referencia tangencial, en *Borrascas* se convierte en un punto de partida, el destino (histórico) queda contenido en el nombre de cada uno, donde se cifra, como en una alegoría, su segunda naturaleza; o como explica la Madre: “nunca me hubiese ocurrido quejarme por mi nombre (Madre), a mi madre. Si fue confuso para mí, sobrellevé ese peso para convertirlo en algo bueno. Miro al futuro pensando que Madre Borrasca es el destino que Carda Borrasca pensó para mí. Sólo puedo tratar de enaltecerlo”.

“Los nombres no son más importantes que los ruidos de las cosas”, afirma Carda, al tiempo que sus charlas, encaramadas al techo de paja de la habitación, se terminan asimilando al ruido ininteligible del canto de los pájaros. Paralelamente Clama repite que en ese paisaje desecado por la sal que es la laguna, no se oyen más que voces –“Las voces. Muchas voces. Parecían un coro implorando”–, voces como cuchillos que terminan convirtiéndose en onomatopeyas, con las que se comunican Carda y la Madre, mientras que la hija no deja de quejarse de ese farfalleo insoportable. Ruidos, sonidos, cantos y voces sustituyen a las palabras como expresión de la sonoridad humana. El lenguaje se hace informe, como un magma sonoro del que salen y al que vuelven las palabras, un estado pre-expresivo sobre el que se desdibuja una historia imposible.

Esta evolución se terminaría de completar en *Patos hembras*, un texto breve donde la acumulación de imágenes se desborda y las acciones pierden la dimensión performativa que aún tenían en *Cuerpos...* u *Ojos...*, tan cuidadosamente organizadas por los mismos personajes en cada detalle físico. La propia escritura dramática, participando de la condición liminal de este texto, diluye las convenciones del género: nombres de personajes, acotaciones y diálogos se confunden en un espacio único donde fluye la escritura sin diferenciar los diálogos de las acotaciones, lo dicho de lo pensado, intervenciones a menudo narradas por uno o varios personajes cuyos nombres se van acortando a lo largo de la obra, como el de “La Mujer Madre del cuello como mordido”, que en su proceso de reducción llega al extremo de violentar la gramática: “La Mujer Madre del”. Al igual que el resto de la naturaleza, ésta, la naturaleza del lenguaje, parece también enferma, extrañamente dislocada, como, por ejemplo, cuando más adelante “La Mujer Madre del” afirma que Avezota decía “Tu pequeñez quede claro”, y “así todos los días”, en un acto de reafirmación de lo que ya no funciona, del fracaso del propio lenguaje en su función de llegar a expresar algo con claridad: “la pequeñez. / Claro”, y más adelante, una vez más: “Claro / La Pequeñez”. Como si la conciencia de esa imposibilidad, que es también la conciencia de una realidad (histórica), tendente inevitablemente al fracaso, se hubiera apoderado de las convenciones del texto dramático, y la misma escritura, conociendo quizá el fracaso de su deseo imposible de llegar a ser puesta en escena, apuntara más bien a otro medio de expresión menos físico y material, como la pantalla, que pudiera dar salida a ese mundo saturado que ya no puede ser contenido en los cuerpos escénicos (vivos), porque ya están muertos.

El punto de llegada es ese paisaje fragmentario del que se quejaba Dacia, pero llevado ahora al extremo. Las imágenes formadas por estas situaciones familiares podrían confundirse con las que aparecen pintadas en un cuadro o

talladas en una madera, y lo que piensan los personajes o lo que recuerdan, que ocupa una gran parte del texto, pudiera intercambiarse con lo que realmente ocurre, sin que haya un adentro y un afuera –tan claramente delimitado todavía en la Trilogía– que separe lo real de lo irreal; de este modo, la cabeza de una mujer tallada en una hebilla, un objeto central en la obra, presenta un cuello “que está por quebrarse en el próximo instante. Un cuello que avanza sobre la madera”. Este juego de cajas chinas se complica cuando estos pensamientos, que en un momento se enumeran del uno al tres, son a su vez parte de un sueño: “Ambos sueñan que piensan”, en un juego de multiplicación que convierte el espacio poético en algo cada vez más denso, también por ello más teatral, resultado de una progresiva reducción que había comenzado con *Cuerpos...* y *Ojos...* Todo lo que ocurre es dudoso, como en un sueño que apenas se consigue recordar, por ejemplo, cuando se afirma que “El Hijo, en baba rompe el plato y saltan pedazos de astillas blancas que parecen incrustarse en la cabeza del Hijo”, para repetir a continuación la misma acción en condicional perfecto –“Que se hubieran incrustado”–, es decir, como algo que habría ocurrido si hubiera sucedido alguna otra cosa que ya no conocemos; todo sucede de una determinada manera, pero podría ser de otro modo, podrían darse otras posibilidades en el infinito juego de repeticiones en el que están atrapados los personajes: “El Hijo no va al sofá. Tal vez esté mirando la bragueta de su pantalón mal abrochada. En ese caso, desviaría la vista hacia la ventana”.

En ese ámbito de sombras el lenguaje, convertido en acción, vuelve a adquirir ese extraño protagonismo con el que a menudo se pone en escena. Los cuerpos de estos personajes ausentes se hacen visibles en el acto de decir esas palabras, enmarcadas por las comillas, como los lemas que se despliegan enigmáticos al pie de las alegorías. Al explotar en el espacio, las palabras dejan ver los rostros huecos de donde vienen, las máscaras de quienes las pronuncian. El acto de decir se convierte en una acción proyectada en el plano poético, al mismo nivel que el pensar, el recordar o el soñar; lo que se dice, se piensa, se recuerda o se sueña, queda no sólo necesariamente ligado al cuerpo de la persona donde se produce ese hecho, sino que este acto de dicción / de pensamiento revela su mayor realidad en el momento fugaz –escénico– de su ejecución. El hecho en sí no es solamente el contenido de ese sueño, o de esas palabras, sino sobre todo el proceso físico de su acontecimiento, el instante puesto en escena de una enunciación. De este modo se enumeran los pensamientos, pero también los actos de dicción:

Y dicen,
 “La mujer lo mira y mira las cosas.
 Tres veces”.
 Yo pienso:
 Lo mira y mira las cosas.
 [...]

 Y dicen
 “Ni hizo falta tres veces”.

Dicen
 “Ella sólo dijo: la palabra es hembra. Y así será”.
 Dicen las tres
 “Así será”.

Aparentemente en las antípodas de estos abigarrados mundos poéticos, el teatro de lo real de *Los 8 de julio* o *Los muertos*, construido con un explícito tono documental, plantea otras formas de relación entre lo natural y la historia, dos polos que sin embargo no dejan de estar presentes, aunque retomados desde otros espacios. La dimensión natural de la condición humana queda iluminada ahora bajo una mirada que se pretende objetiva, que se pone en escena a sí misma como un instrumento de análisis empírico –y aparentemente no ya poético– de la realidad.

En *Los 8 de julio* se focaliza la *naturalidad*, paradójicamente escénica, con la que se muestran las vidas de tres personas, cuyo único nexo, aparte del azar de haber nacido el mismo día, es el de ser argentinas. La obra consiste en documentar sus vidas a través de tres estrategias distintas. A estos tres retratos se suman los que aparecen en la filmación de la Plaza de Mayo al comienzo y al final de la obra, personas hablando de ellas mismas, de lo que están haciendo en esa Plaza ese día de diciembre de 2001, casualmente con el ruido de los disturbios entre policía y piqueteros de fondo, y de lo que creen que estarán haciendo un día tal como ése dentro de cinco años. *Los 8 de julio* muestra la naturaleza humana, pero no en abstracto, sino en el aquí y ahora de situaciones concretas, de espacios y tiempos determinados histórica y políticamente. Nuevamente la naturaleza por un lado y la historia por otro, cruzándose de manera inextricable, como dos polos entre los que se abre un extraño campo de fuerzas: ¿dónde acaba la naturaleza y empieza la historia?, o en los términos más teatrales en los que se planteó el ciclo Biodramas, coordinado por Vivi Tellas, para el que se hizo esta obra: ¿dónde empieza lo real y acaba la ficción?, ¿es posible separar ambos espacios? Personas todas iguales y todas distintas que comparten tanto como les distancia. Ahí radica su primera comprensión del teatro, confiesa Alfredo Martín al comienzo de su intervención hablando de cara al público frente a un micrófono, en aquello que a él como observador le separa del *otro*, de aquel a quien está mirando; lo extraño de un rostro que tenemos ahí enfrente, justo delante nuestro, con el que compartimos tanto y al mismo tiempo tan poco, tan cercano y tan lejano a la vez, tan cotidiano en su realidad, en su naturaleza humana, y tan ajeno como ficción, como pedazo de realidad forzado a convertirse en una historia, como la de las personas que protagonizan este relato (escénico).

Con un título tan afín al tema central de la Trilogía, en *Los muertos* se despliega una reflexión sobre otro de los aspectos definitorios de la naturaleza humana; un modo distinto de hablar del otro, de un *otro* todavía más lejano, el *otro* por excelencia, el que ya no está. Igual que en *Los 8 de julio*, no se trata ahora de pensar sobre la muerte en abstracto, sino sobre muertes muy concretas, las de aquellos que murieron en la provincia de Buenos Aires durante los

seis meses que duró el proceso de creación de esta obra, la de muertos célebres argentinos, la representación de las muertes en los cementerios o en películas argentinas. Se ofrecen estadísticas y datos precisos del modo en que murieron, mientras que se proyectan imágenes de distintos tipos de tumbas del cementerio de La Recoleta, en Buenos Aires. En una palabra, se trata de la *puesta en escena* que una sociedad hace para sí misma de la muerte. La muerte, lo más natural, cruzado con la historia, o dicho de otro modo: la historia de los muertos en Buenos Aires a comienzos del siglo XXI, sus modos de representación, la manera de recordar a los ausentes, o en términos más económicos, de administrar la muerte, ese teatro de los muertos que nos conduciría hasta los orígenes rituales de la representación, pero también de la historia. Historiar la muerte, mostrar la historia del ser humano, sin dejar de pensar en el lado natural que hace que todas las muertes, como todos los seres humanos, tengan algo en común, a pesar de sus diferencias históricas; pensar el tiempo que lo muda todo y al mismo tiempo aquello que parece ahistórico, que permanece más allá del tiempo, porque está en la naturaleza esencial del hombre, su condición fundamentalmente histórica, es decir, también política.

Entremedias de las intervenciones de Matías Vertiz, en las que se ofrecen estos datos precisos, Alfredo Martín refiere una representación del cuento de James Joyce, *Los muertos*, que supuestamente tuvo lugar en la provincia de Corrientes hace treinta años. Tras describir la escenografía y los problemas que surgieron para montarla, se dedica a la reconstrucción de las escenas centrales, pasando con rapidez de un personaje a otro. Representar una representación hace visible el lado más artificial de este acto de imitación, pero al mismo tiempo deja ver el componente profundamente humano que esconde este ejercicio tan artístico como social de la imitación del otro, hacer presente al que está ausente, un fenómeno que está en la raíz de los rituales religiosos. El artificio de la verdad termina mostrando la verdad del artificio, del juego de la representación, que es también la representación de esa historia teatral. Este momento de revelación ocurre con mayor intensidad en la medida en que consigue expresar al mismo tiempo el artificio de una historia, fundamentalmente escénica, la historia de una reconstrucción, y la verdad “natural” que oculta ese mecanismo de representación, doblemente artificioso. En la representación que hace Alfredo Martín del monólogo final, tal y como él recuerda que debió de ser aquella escena, se alcanza el clímax de la obra; en esa escena la actuación alcanza una intensidad que termina por imponer una verdad, una emoción desbordada en mitad de ese espacio donde todo suena a experimento escénico o conferencia teatral, en la que todo parece estar perfectamente medido. En mitad de la medida *algo* se desborda, no la emoción del personaje representado por Alfredo Martín, sino la del propio actor en ese acto de interpretación, en ese viaje al pasado de los ausentes desde un presente real, que es el presente de la actuación y desde un cuerpo también real. Una vez más, en ese punto de máxima intensidad (física), el artificio de una historia, el truco de una trama, se cruza con la naturaleza (humana) de quien finge esa historia, del actor como metáfora universal del ser humano.

Además de las historias naturales a las que remiten estas obras, historias de

vidas y muertes, están las otras historias, las tramas escénicas articuladas a través del modo de (re)representación. Esas tramas son las que apuntan, por la forma como están construidas, a la máxima transparencia, a un efecto de objetividad que se apoya en una puesta en escena minimalista que trata de evitar convenciones o efectos de estilo. Ahora bien, esa depuración escénica, que reduce la obra a su esqueleto visible, se convierte en la trama de la misma obra, la historia de un proceso de construcción escénico.

El resultado de una serie de reglas precisas y no pocos azares se *presenta* —más que *re-presenta*— en *Los 8 de julio*. Esta historia de una presentación tiene, por tanto, un alto nivel de artificio, pero al mismo tiempo está formada, como toda historia, por un componente temporal esencial, que la sitúa en relación con un plano natural que no deja de tener algo de escénico, de ahí el subtítulo, “Experiencia sobre registros de paso del tiempo”. Desde esa complejidad histórica o estrategia escénica se llega a atrapar la naturaleza humana en todo lo que tiene de sencillo y extraño al mismo tiempo, de transparente y opaco.

La historia escénica de *Los muertos* puede parecer menos compleja, pero no deja de estar presente ahí, en escena: por un lado, una investigación sobre la muerte en Buenos Aires y, por otro, una reconstrucción de una representación. Ambas investigaciones articulan una trama casi detectivesca de búsqueda de datos, entrevistas, interrogaciones, que llevan el proceso por un camino u otro. Este proceso es la trama construida desde dentro de la misma obra, una trama que, al igual que en *Los 8 de julio*, se hace pasar por verdadera. Aunque no todo lo que se dice en *Los muertos* es cierto, como esa supuesta representación de *Los muertos* en Corrientes, la transparencia con la que se presenta le exige al espectador que crea en la verdad objetiva, y no únicamente teatral, de lo que allí se está contando. Cuando la escena se impone con una potencia propia, con su verdad específica, lo de menos es si es ficción o verdad. Frente al paisaje de fondo de ambas obras, vidas cotidianas y escenografías de la muerte, se levanta un entramado que es el proceso (de construcción), un proceso temporal minuciosamente desarrollado en el que todo está pensando para tener su preciso lugar en la obra, incluso la figura del intérprete, realizado por Nikolaus Kirshtein, con una presencia tan visible como serena, que desde un segundo plano y en un sugerente tono de neutralidad va traduciendo lo que dicen uno y otro.

Como afirma Amina insistentemente, “cada cosa en su cucheta”; aunque ahora se trate de un espacio aparentemente de no ficción, todo queda cuidadosamente dispuesto para mostrar el resultado de esta especie de experimento teatral o conferencia escénica. Una vez más, frente al elemento natural, los azares de la vida y sus incertidumbres, lo incomprendible de la muerte, el exceso de la emoción, se alza una historia, cuidadosamente puesta en escena, cuidadosamente pensada en un esfuerzo imposible para llegar a desvelar lo que se oculta detrás de estas vidas. Ese exceso escénico es lo que fisura la representación, el quiebre de la representatividad política argentina al que se refiere Beatriz Catani, que motiva su evolución hacia este teatro documental; y este componente excesivo es también el que forma parte de esa naturaleza (de la historia), que se hace más visible, como explica De Martino, en los momentos de desorden histórico/escénico.

En el *Taller Edificio...*, realizado en la Casa de América de Madrid, con el significativo subtítulo de “Dramaturgias de lo real”, se vuelve a traer a escena el complejo campo de tensiones entre una verdad humana y social a la que se quiere llegar, en este caso la de los vecinos de un edificio del madrileño barrio de Lavapiés, y la mediación artificial (escénica) puesta en juego para llegar a atrapar algo de esa esquiva naturaleza. Entre un plano y otro se dejan ver las figuras de quienes llevan a cabo estas reconstrucciones, la de los propios actores-autores que acuden a este edificio para entrevistar a sus vecinos y luego, en muchos casos con la participación de los propios vecinos, poner en escena las vidas cotidianas de éstos, dramatizar sus miedos, los azares que atravesaron sus existencias, sueños y fracasos. Entre la realidad observada y lo que se representa se encuentra la mirada de quien documenta esto y lo traslada al espacio artificial de la escena, la de los propios actores, participantes en este taller. Entre la espontaneidad de unas vidas, que se resisten a ser reducidas a un escenario, y el artificio de un teatro, se encuentra una mirada subjetiva, que también se está escapando, escindida entre su yo más profundo y la necesidad de poner en escena de manera objetiva a otra persona. Nuevamente asistimos a una historia de búsqueda, de documentación, de preguntas y posibles estrategias de representación, posibles historias escénicas, y frente a ellas una realidad que parece estar escapándose, en virtud justamente de su componente más natural, que paradójicamente es también el más histórico, las vidas de estas personas, las (re)presentadas y las de éstos que están poniendo en escena estas representaciones, las de los que son mirados y las de los que miran, finalmente, también las de los propios espectadores.

En este campo de experimentación con lo real, a mitad de camino entre lo natural y lo histórico, se sitúa también *Félix. María. De 2 a 4*, una obra que se realizó a modo de recorrido por diferentes espacios públicos de la ciudad, primero en La Plata y luego en Córdoba, por los que se desplaza la pareja protagonista, Félix y María, seguidos por los espectadores, que escuchan los diálogos de los personajes a través de auriculares. La impresión de realidad que se obtiene por la utilización de un espacio real choca con la trama folletinesca, que a modo de telenovela es desarrollada por los dos personajes. Este componente ficcional, apoyado sobre convenciones fácilmente identificables, contrasta con la realidad objetiva de estos escenarios. La naturalidad de estos últimos se opone al artificio de la historia, poniendo de manifiesto la distancia entre una y otra, y al mismo tiempo su extraña cercanía.

A pesar de la radical transparencia con la que se exhiben estas obras, el espectador termina chocando con una realidad en bruto que ya no puede atravesar; en el centro de ese escenario documental late —y ahí radica el reto artístico de este teatro de lo real— algo tan opaco como esas imágenes recurrentes sobre las que se levantan las alegorías, aunque ahora parezcan recordadas directamente de la realidad. La vida tan normal de esas personas, sus rutinas cotidianas, sus miedos e ilusiones, tan fácilmente reconocibles, terminan teniendo algo de extraño; lo más natural se hace enigmático. El rostro de una persona, visto de cerca, que ya aparecía en esta obra, sobre todo en las filmaciones de las per-

sonas que pasaban ese día por la Plaza de Mayo, se presenta como algo tan familiar como lejano. Ya Lévinas pensó en el rostro como la cara insondable del otro, de aquél que me exige una infinita responsabilidad, previa incluso a todo conocimiento, es decir, a toda representación. Ese rostro nos mira desde ese otro lado que nunca se agota. Al final del *Taller Edificio...*, cada actor, sentado en línea al fondo de un amplio espacio, iluminado por focos y hablando a un micrófono frente a un público situado en el otro fondo de la sala, hace un retrato de sí mismo, de cada uno de ellos como objeto de investigación (escénica), que también va a ser puesto en escena, su yo más íntimo convertido en una historia, en un interrogante. En la entrada al espacio donde se representa la obra hay varios monitores donde se proyectan películas de directores que han trabajado intensamente con el rostro, como Bergman, Godard, Casavettes, Akerman o Dreyer, y en el programa de mano aparece una cita de este último: “No hay nada en el mundo que pueda ser comparado con un rostro humano. Es una tierra, que cuando se la explora, jamás harta”. Estos autorretratos son comparables a los que hacen de sí mismos los actores que Beatriz Catani introduce en la puesta en escena de la ópera de Francesco Cavalli, *Gli amori d'Apollonia e di Dafne. Metamorfosis de los sueños y las pasiones*. Estos actores, de edad avanzada, cuentan sus primeras historias de amor, al tiempo que reflexionan, desde su propio cuerpo envejecido, desde el aquí y ahora del escenario donde se encuentran, sobre el paso del tiempo y la transformación de las pasiones, sobre sus historias personales y la naturaleza (del tiempo) a la que sus cuerpos se encuentran visiblemente sujetos. Los cuerpos, los rostros, las voces, lo más natural de uno mismo, convertido en relato de la historia, en textos vitales (físicos) que esconden siempre más de lo que muestran. A través de esta irrupción de lo real, se consigue proyectar el alegorismo barroco del siglo XVII al presente actual al que remiten esas vidas y esos cuerpos. El escenario barroco, diría Benjamin, queda ahora transformado en una imagen dialéctica construida sobre un eje de contrarios llevados al extremo. Sobre este eje se organiza extrañamente la vida: el contraste entre lo natural y lo histórico, entre la tierra, un árbol y los propios cuerpos desnudos, que llenan el escenario, y el artificio del universo barroco, de un libreto de Giovanni Francesco Busenello, algunos de cuyos fragmentos son escritos en una pantalla gigante por los propios intérpretes, subrayando lo enigmático que en el fondo tiene toda escritura, o de las fotografías que muestran los actores de sí mismos de jóvenes; un mundo de textos e imágenes, de representaciones humanas que hablan de lo inexplicable del paso del tiempo, de la naturaleza y las pasiones, de ese complejo tejido natural sujeto a una continua transformación (histórica).

En *Finales* se retoma el mundo de ficción que había quedado interrumpido tras *Cuerpos...*, *Ojos...* y *Borrascas*, sin embargo, el paso por el tono de documental de estos últimos trabajos había de dejar una huella en este regreso a lo poético en el que lo real del mundo escénico va a adquirir mayor presencia hasta llegar a una suerte de poesía física. *Finales* nos devuelve a aquellos reducidos espacios donde los personajes parecían estar atrapados, pero desde un planteamiento dramático en el que la ficción se adelgaza en favor del aquí y

ahora físicos de la escena. De este modo se potencia un efecto de presente que se alarga de manera informe, un presente suspendido, como también ocurría en *Ojos...*, pero ahora la relación con ese pasado que regulaba el mundo de Dacia, Benya y el Padre, va a ser distinta.

A diferencia de los textos de la Trilogía, que ya estaban más o menos acabados al comienzo de los ensayos, *Finales* fue creciendo desde el trabajo directo con los actores, lo que hace que, también a nivel escénico, la historia dramática tenga un peso distinto. Esta nueva relación texto-escena afecta a la vinculación entre el presente (escénico) y el pasado (textual), entre la naturaleza y la historia del proceso escénico. La naturaleza dominante ya no tiene como referencia central ese afuera de la escena, convertido en un paisaje natural de signo apocalíptico, sino que se genera de manera orgánica a partir del ritmo físico de las actuaciones.

La primera escena se abre con una extraña acción que llega a convertirse en metáfora de toda la obra: “Amelia sigue con la vista una cucaracha y la aplasta y la observa”, un episodio que remite, como se dice en la conversación entre Beatriz Catani y Guillermina Mongan, a una de las fuentes que inspiró la obra, *La pasión según G.H.*, de Clarice Lispector. Esta cucaracha seguirá muriéndose durante todo el transcurso de la acción, mientras que de tiempo en tiempo es observada por alguno de los personajes, que la describen como “bicho emblema de la resistencia pasiva”, del seguir estando ahí, en ese continuo presente, a pesar del tiempo, de la historia y las catástrofes naturales que ha sufrido el mundo: “Su único sentimiento es la atención de vivir. La atención puesta solamente en vivir...”, sobrevivientes, como esos personajes enraizados a la tierra de la Trilogía, habitantes de un mundo del *después de* un antes del que en *Finales* parece que se quiere escapar tratando de cerrar en vano un capítulo de la historia, de poner un final a algo que, como la propia obra, se resiste a terminar, llenándose de ese vacío en el que parece encerrarse algo de lo real, como dice Lispector (1978: 111) de cierta páginas de la literatura, que ahora podríamos sustituir por escenarios, que vacíos de acontecimientos, “dan la sensación de estar tocando la cosa en sí, y es la mayor sinceridad”.

Como en la Trilogía, se suceden imágenes obsesivas traídas del pasado, recuerdos que llegan hasta el presente; aunque desde el comienzo insiste Julia, después de preguntar si se nota que se está moviendo, mientras rebota cada vez más fuerte contra el sillón, que se acabó la densidad. Magdalena se deja contagiar por los movimientos de Julia y le da las gracias porque esto la ayuda a pensar, quizá por esta falta de densidad, esta reconquistada sensación de ligereza, de aquí y ahora, que le permite volver a pensar en el futuro y en tiempo futuro, como ella afirma después de que Amelia les confiese que ella también se siente bien, porque oyó por los auriculares, que llevan puestos cada una y por los que se oyen distintas versiones de la marcha peronista, que “Si hasta hoy fui mutilada. Ya no”, consigna que repiten las tres, en lo que es la primera alusión a otro de los intertextos de *Finales*, el *Tito Andrónico* de Shakespeare, cuyo imaginario de mutilaciones y muertes violentas llenan una vez más el mundo poético de Beatriz Catani.

En términos estéticos esa densidad, que es también física, se traduce en una densidad poética que convierte este espacio, aparentemente familiar, en un escenario que desde la inmediatez de sus cuerpos se proyecta hacia ámbitos tan difusos como la imposibilidad del presente, los límites de lo natural o el peso de la historia. El universo femenino de Beatriz Catani, en diálogo directo con esa materialidad informe que nos habla de lo interior, del origen (de la historia) y el sentido presente de los cuerpos, es ahora potenciado a través de acciones que una vez más se adentran en esa “zona de inhabitabilidad” de lo abyecto, como lo define Butler (1993: 20), en aquellos espacios que por excluidos ponen en peligro la integridad del yo: “Esta zona de inhabitabilidad constituirá el límite que define el terreno del sujeto; constituirá ese sitio de identificaciones temidas contra las cuales –y en virtud de las cuales– el terreno del sujeto circunscribirá su propia pretensión a la autonomía y a la vida”; aunque aquí esa defensa habrá de jugarse contra un espacio psíquico y natural profundamente atravesado por lo histórico.

Las acciones que articulan la obra insisten en esa sensación de presente amorfo, de inmediatez que se agota en sí misma, como la repetición compulsiva de un movimiento sin finalidad aparente más que el hecho de moverse, de sentir uno mismo que se está moviendo, repetir una y otra vez lo mismo, la misma afirmación, la misma pregunta, insistentemente –“¿Soy fea? ¿Soy fea? ¿Soy fea? ¿Soy fea? ¿Soy fea? ¿Soy fea?”–, listados interminables de enfermedades que Magdalena se pregunta si tendrá o no tendrá en el futuro, a las que M.V. va añadiendo “Yo también”, catálogos de finales, juegos triviales que se agotan en sí mismos, como jugar con la pelota o hacer pompas de jabón, el tirarse una a otra de los elásticos del corpiño y la bombacha, mientras dicen: “Pasividad del género”, hasta llegar al daño físico, o el acto de masturbarse, metáfora por excelencia de la gratuidad de lo excesivo del placer que define la naturaleza, pero también la diluye más allá de los márgenes de lo culturalmente establecido.

El carácter excesivo de estas acciones, desbordadas de realidad, como la propia agonía de la cucaracha, en permanente diálogo con la muerte, la violencia, el placer o lo inútil, abre una fisura, un vacío sobre el que se termina levantando una pregunta acerca de lo real inmediato, un interrogante sobre la mera posibilidad de un sentido –“¿Qué pasa? ¿Alguien sabe qué está pasando?”–, se pregunta Julia–. Esta reflexión teatral, girando de manera errática en torno a ese presente físico y real de los actores, pero también de los espectadores, va dando vida a una trama escénica, como también se terminaba generando en el teatro documental, historias que crecen desde dentro y que hablan por omisión de todo aquello que se apunta pero no se acierta a decir, el punto ciego sobre el que se construyen, una y otra vez, en torno al mismo pasado que no deja de brotar desde dentro de uno mismo. Esa actitud de pasividad, como de cierta indolencia, que se respira en algunas obras de Beatriz Catani y que ahora se acentúa, hace visible un estadio de lo real anterior a las apariencias, una *pasividad inasumible*, el “psiquismo previo que es la significación por excelencia”, que Lévinas (1974: 127), en *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, adopta como base última del pensamiento ético, y que Beatriz Catani señala como la naturaleza última desde la que seguir resistiendo.

Liviandad, movimiento, posibilidad de cambiar, futuro y placer del presente, del puro presente como reducto último de la felicidad, son las consignas con las que se inicia *Finales*. Resulta significativo de esta nueva actitud ante el pasado el propio título del primer capítulo “Nuevos propósitos”, aunque nuevamente la empresa esté seriamente amenazada por el fracaso: “Ahora no puedo. Me provocaron hasta acá. El pasado es así, no lo podés nombrar tanto. / Vuelve. / Estoy fracasando, ¿se nota?... no puedo hablar en futuro, no me sirvió nada, ni entrenar, ni perfeccionarme, nada”.

El exceso físico que caracteriza las acciones se convierte en la puerta de atrás por la que estos cuerpos atraviesan el tiempo. La ordenación lineal que gobierna la historia queda interrumpida por estas formas de exceso, como la violencia física, la masturbación, el llanto, los juegos y las representaciones teatrales, o incluso los diálogos triviales. Todo ello hace que la actuación crezca desde dentro, de forma aparentemente inmotivada o al margen de una causalidad lógica, abriéndose hacia una indeterminación acerca de lo que allí está pasando, de algo que podría acabar en cualquier momento o que incluso podría haber acabado ya, mientras todo se va cargando de esa confusa insignificancia con la que Clément Rosset define lo real en su *Tratado de la idiotez*. Estas historias físicas, como intentos desesperados por salvarse una vez más de la Historia, se entrelazan con las numerosas historias referidas, historias de accidentes o finales, de muertes violentas o extraños acontecimientos que cuestionan una y otra vez los límites de la naturaleza, las fronteras entre el cuerpo y la historia. Como se explica acudiendo a la imagen de la cucaracha agonizante, la materia inmunda que sale de su cuerpo sería como ese pasado que se expulsa desde el presente del propio cuerpo, la historia –igualmente inmunda– que vuelve una y otra vez sobre el escenario del presente. Materia e historia, cuerpo y pasado, son convocados en la inmediatez de un mismo espacio construido a modo de accidentes, de finales que no consiguen cerrar la representación (de la historia), como afirma Magdalena: “EL PASADO ES ASÍ. Historias, historias... materia que se expulsa para afuera”.

Desde ese tiempo de reflexión, carente de una ordenación fija, como el abismo de una noche de insomnio a la que hace referencia la obra, se acumulan disquisiciones, comentarios o polémicas sobre el tiempo, el pasado y el futuro, los hijos y la figura de la madre, la oposición entre naturaleza y accidente, la felicidad y las cosas antiguas, los sueños y la realidad, temas que en obras anteriores aparecían de forma implícita, integrados dentro de la trama, y ahora son abordados de manera directa, igual que la pasividad como forma natural de resistencia. Siguiendo esta lógica de superficie, de desplegar las profundidades sobre la superficie del presente escénico, como si se diera la vuelta a un calcetín –utilizando la imagen que propuso Richard Foreman para explicar su teatro–, se podría entender que en esta obra, aparentemente con un peso menor de la historia, aparezca una de las referencias históricas más explícitas de toda la obra de Beatriz Catani, como es la marcha peronista, sonando a través de los auriculares en distintos ritmos. Historia y naturaleza se cruzan de un modo más azaroso y menos lineal, quizá también por ello más natural, ligado a esa especie de insig-

nificancia de la que brota lo real, que conforma la materialidad informe de los cuerpos, y ya no sólo a nivel referencial, sino sobre todo escénico.

A diferencia de lo que ocurría en la Trilogía, donde todas las posibilidades estaban ya predeterminadas por una historia (pasada), ahora se abre un espacio donde se plantea la posibilidad de pensar *algo*, aunque no se sepa muy bien qué, empezar a pensar de nuevo. Más que a un proceso de negación asistimos a un acto de afirmación, que sólo de manera indirecta termina construyendo una historia, que nos habla una vez más de la naturaleza, de la naturaleza excesiva del instante, del presente, de un tiempo inmediato que da vida a los cuerpos para quedar luego arrumbado, detenido, en un pasado del que ya no se quiere hablar, aunque tampoco se niegue, mientras se sigue resistiendo (físicamente): Dejar que las cosas pasen. Entretenerse, bah. Con la aceptación de no poder otra cosa. Una suspensión de la realidad, no enfrentarla, apenas una mínima resistencia para estar parada, para sostenerse, y seguir... Como la cucaracha. Un estado de mínima vitalidad, lo mínimo para moverse... y está la esperanza...

* * *

El objeto de estudio último de este ensayo, como de cualquier escrito sobre teatro, es algo que no está contenido en estas páginas, pero tampoco está fuera de ellas, es algo difícil de delimitar, como lo real; son las representaciones, hechos escénicos, acontecimientos teatrales, acciones y los procesos de ensayo, las tentativas que condujeron a esos resultados finales, que luego fueron (*re*)presentados frente a un público. Afirmar que la realidad de estos sucesos escénicos sólo existe mientras se están haciendo resulta a estas alturas un tópico de la teoría teatral, pero no por ello menos cierto. El estudio del teatro sólo puede entenderse como un modo de acercamiento a algo que ha desaparecido, como lo real, que únicamente existe desapareciendo; quedan, eso sí, restos, algunos de los cuales rescatamos en este libro, huellas de una realidad que ocurrió en un momento preciso: los textos que inspiraron esos espectáculos, las palabras que dijeron los actores, las imágenes grabadas o las impresiones que causaron en quienes lo vieron.

Desde un punto de vista metodológico, pero también artístico, el teatro supone una metáfora idónea para pensar lo real, que anticipábamos al comienzo de este ensayo, lo real como un imposible que sólo admite aproximaciones, como la propia representación teatral, o mejor aún: la aproximación a lo real como la única realidad; una empresa por tanto el teatro, como la búsqueda de lo real, que nace bajo el signo del fracaso. Esto no le resta intensidad, al contrario, su imposibilidad, lo desmesurado de la empresa, le confiere esa informe cohesión que tienen las aventuras que sólo se justifican desde sí mismas, desde el aquí y ahora en el que se están realizando, como una buena obra teatral. Esa es la fuerza del teatro, metáfora de cualquier otro hecho artístico sostenido en primer lugar sobre sí mismo, pero también de lo real como acontecimiento cuya intensidad hace que escape a cualquier determinismo, representación, discurso o lógica, a cualquier abstracción que no sea el espacio y el tiempo en el que está ocurriendo.

La confrontación entre la realidad física del actor y la presencia del espectador, espacio de inestabilidades, de encuentro y pérdida, apunta a una comuni-

cación sensorial e intelectual al mismo tiempo, aunque esto último se deba levantar necesariamente sobre lo primero, de lo contrario sería menos teatro para ser más reflexión teórica, discurso ideológico o relato de ficción, todo menos una realidad (escénica). Es a partir de las sensaciones que despierta una obra, en la inmediatez de su acontecer, que se puede sostener su construcción intelectual; sin el denso plano de lo sensorial el resto sería como un ejercicio sobre un vacío de realidad (teatral). Esa realidad que ocurre durante la representación, y que no es la representación en sí misma, sino un plus, un exceso que se filtra y que es finalmente la única realidad del arte, y de la vida, entendida igualmente como acontecimiento, como un devenir biológico, naturaleza convertida en historia en el aquí y ahora de un continuo *estar-sucediendo*.

Este complejo plano material y físico se traduce en un acto de afirmación (de lo real) que adquiere una condición revolucionaria en cuanto afirmación de algo imposible de detener, de entender plenamente, algo fugaz, pero esencial al mismo tiempo, que únicamente ocurre en el momento de una pérdida, a través de un acto de destrucción, de una pulsión de cierre sobre sí misma, de fracaso y muerte, aunque, como dice Lyotard (1970: 299), muerte “no porque *busque* la muerte, sino porque es afirmación parcial, singular, y subversión de totalidades aparentes (el Ego, la Sociedad) en el instante de la afirmación”. Esta voluntad escénica, que responde también a un deseo de disolverse en el momento fugaz de la actuación, se enfrenta a lo acabado de la Historia o de la obra teatral, oponiéndole la naturaleza, igualmente fugaz y escénica, de lo histórico, de lo que está constantemente ocurriendo, no sobre los cuerpos, sino en los cuerpos, como una escritura física (natural) de una historia que es siempre, como el teatro, una historia de fracasos, de destrucción y muerte, un *documento de barbarie*, como dijo Bejamin.

Ligar la historia con la naturaleza permite, siguiendo al pensador alemán, salvar la historia *de* la Historia, salvar la realidad de una trama construida necesariamente en función de una lógica narrativa, de unos intereses y un resultado, para devolverle su potencia natural, que sólo adquiere en su máximo grado de historicidad, por tanto también en su máxima condición política, a través de una temporalidad emancipada en el instante de su acontecer (físico), aquí y ahora; una tarea –que Benjamin calificó de revolucionaria– de salvación de lo real histórico, lo que implica también la recuperación de la naturaleza de los cuerpos, de los paisajes y la vida, convertidos en historia biopolítica.

Es a través de esta potencia de afirmación –percibida sensorial e intelectualmente–, de las actuaciones y los sonidos, incluidas las palabras, de esos espacios y esos cuerpos, que la realidad (representada) adquiere la naturaleza de lo real, una naturaleza fugaz, como todo lo vivo, pero motivada desde la concreción que sólo tienen las cosas hechas por el hombre, la historia.

Relatada de manera fragmentaria, entrevista entre las acciones, la historia deja de ser el producto de una invención, para adquirir la realidad de lo inevitable de una confluencia azarosa de motivos y cuerpos, de espacios y tiempos, en los que se ve atrapado el espectador. De estas cuestiones profundamente materiales nos hablan a veces las críticas de teatro –acaso las mejores–, cuando se convierten en testimonios de un instante de percepción profunda de una realidad

(escénica), así, por ejemplo, podemos entender las alusiones de Hervé Guay, tras haber asistido a la representación de *Ojos...*, a esas “naranjas exprimidas con las que el padre alimenta a su hija”, a los “cambios de pulóveres”, a esa “tierra desecada que se desprende incluso de los muebles”, transformadas, por esa potencia física –escénica– que llegan a adquirir, en una realidad necesariamente incomprendible que escapa de la inmediatez de la que nació; esa impresión de realidad física, convertida en un interrogante, quizá revolucionario, es lo que finalmente nos deja el (buen) teatro: Aún pienso en esa lejana Rumania, en los ciervos, en el muslo de Júpiter a los cuales alude el texto. ¿Cómo olvidar fragmentos de frases tan lapidarios como “todo nos abandona”, “un dolor que hace abrir la tierra” o “la tristeza de los cítricos”? Esas pocas palabras bastan para evocar una desesoperación sorda, propiamente incomprendible.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor Wiesengrund (1972), “La idea de historia natural”, en *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1991.
- ARFUCH, Leonor, “Cronotopías de la intimidad”, en *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, pp. 237-290, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- BENJAMIN, Walter (1940), *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971.
- (1967), *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
- (1982), *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.
- BUTLER, Judith (1993), *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- DE MAN, Paul, “Retórica de la temporalidad”, en *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, pp. 207-253, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1991.
- ESPÓSITO, Roberto (1988), *Categorías de lo impolítico*, Buenos Aires, Katz, 2006.
- GONZÁLEZ R. ARNÁIZ, Graciano, *E. Lévinas. Humanismo y ética*, Madrid, Ediciones Pedagógicas, 2002.
- HARDT, Michael y Antonio NEGRI (2000), *Imperio*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- IRIGARAY, Luce, *This Sex Which Is Not One*, New York, Cornell Univ. Press., 1985.
- LÉVINAS, Emmanuel (1974), *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, Salamanca, Sígueme, 1987.
- LISPECTOR, Clarice (1978), *Para no olvidar. Crónicas y otros textos*, Madrid, Siruela, 2007.
- LYOTARD, Jean-François (1970), *Dispositivos pulsionales*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- ROSSET, Clement, *Lo real. Tratado de la idiotéz*, Valencia, Pre-Textos, 2004.
- VAN REIJEN, Willem, *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992.
- *Die authentische Kritik der Moderne*, München, Fink, 1994.
- VIRNO, Paolo (2003), *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*, Buenos Aires, Cactus/Tinta Limón, 2004.

ÍNDICE GENERAL

Obertura: <i>La desdicha</i> (en colaboración con Luis Cano)	7
Fragmentos de una conversación	9
Trayectoria teatral	25

TEXTOS DRAMÁTICOS

I. <i>Trilogía del Fracaso</i> :	31
<i>Cuerpos A banderados</i>	35
<i>Ojos de ciervo rumanos</i>	65
<i>Borrascas</i>	103
II. <i>Patos hembras</i>	125
III. <i>Finales</i>	141

ARCHIVOS

<i>Cuerpos A banderados</i>	
El nuevo lenguaje de Beatriz Catani, por Gabriela Massuh	187
Algunos comentarios sobre la puesta en escena, por Beatriz Catani . . .	188
Restos humanos en el sótano. Un episodio del presente argentino en Künstlerhaus, por M. Cerha	190
Todo acto es político, por Anja Durrschmidt	191
<i>Todo crinado</i>	
Algunas anotaciones sobre Museo Criollo, por Luis Cano y Beatriz Catani	194
Artes de la crisis: crisis del arte, por Gabriela Massuh	195

<i>Ojos de ciervo rumanos</i>	
Propuesta estética, por Beatriz Catani	199
Un jardín extraordinario, por Hervé Guay	201
Macetas ruidosas, por Johanna Di Blasi	202
<i>Los 8 de julio (Experiencias sobre registro de paso del tiempo)</i>	
Acerca de lo “real”, por Beatriz Catani	204
Acerca de <i>Los 8 de julio</i> , por Beatriz Catani y Mariano Pensotti	206
La máquina del tiempo, por Cecilia Sosa	207
<i>Félix. María. De 2 a 4</i>	
Una obra en movimiento, por María Ana Rago	210
<i>Los muertos (Ensayo sobre representaciones de muerte en Argentina)</i>	
Fragmentos	212
La muerte y sus representaciones, por Alejandro Cruz	217
El teatro de Los muertos o los espacios de la ausencia, por Óscar Cornago	219
<i>Taller Edificio. La dramaturgia de lo real</i>	
Notas para un taller	221
De la reseña del Festival Invertebrados, por Óscar Cornago	222
Del programa de mano	222
<i>Gli amori d’Apollo e di Dafne (Metamorfosis de los sueños y las pasiones)</i>	
Programa de mano	224
Textos de los actores	224
Una confrontación... con el paso del tiempo, por Huib Ramaer	226
<i>Finales</i>	
Entrevista, por Guillermina Mongan	228

ENSAYO

Entre historia y naturaleza: la búsqueda de lo real, por Óscar Cornago ...	237
--	-----

Este libro se terminó de imprimir en
A.B.R.N. Producciones Gráficas S.R.L.,
Wenceslao Villafañe 468,
Buenos Aires, Argentina,
en agosto de 2007.