

Antología de teatro rionegrino en la posdictadura

Mauricio Tossi
Compilador

Aperturas
Letras, Lingüística y Comunicación



**ANTOLOGÍA DE TEATRO RIONEGRINO
EN LA POSDICTADURA**

Esta antología fue realizada por Mauricio Tossi en el marco del proyecto de investigación que dirige en la sede Andina de la Universidad Nacional de Río Negro, «Las producciones dramáticas en la provincia de Río Negro (1984-2011): estudios poéticos e historiográficos».

Los autores de las obras dramáticas aquí reunidas son: Concepción Roca, Humberto Coco Martínez, Juan Raúl Rithner, Hugo Aristimuño, Luisa Peluffo, Maite Aranzábal, Carol Yordanoff, Luisa Calcumil, Valeria Fidel, Oscar Tachi Benito, Javier Santanera, José Luis Valenzuela, Carolina Sorin, Miriam Álvarez, Silvio Gressani y María Robin.

Esta publicación contó con el aporte de un Comité Asesor integrado por Perla Zayas de Lima (CONICET), Patricia García (IIAE-Universidad Nacional de Tucumán) y Roberto Matamala Elorz (Universidad Austral de Chile).

ANTOLOGÍA DE TEATRO RIONEGRINO EN LA POSDICTADURA

Concepción Roca / Humberto *Coco* Martínez / Juan Raúl Rithner
Hugo Aristimuño / Luisa Peluffo / Maite Aranzábal / Carol Yordanoff
Luisa Calcumil, Valeria Fidel / Oscar *Tachi* Benito / Javier Santanera,
José Luis Valenzuela / Carolina Sorin / Miriam Álvarez
Silvio Gressani / María Robin

MAURICIO TOSSI

COMPILACIÓN Y ESTUDIO PRELIMINAR



Antología de teatro rionegrino en la posdictadura / Concepción D. Roca...
[et. al.]; compilado por Mauricio Tossi. 1a ed. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro, 2015.

294 p. 23x15 cm

ISBN 978-987-3667-06-0

1. Teatro Argentino. I. Roca, Concepción D. II. Tossi, Mauricio, comp.

CDD A862



© Universidad Nacional de Río Negro, 2015

© Mauricio Tossi (compilador) y los respectivos autores, 2015

Revisión editorial: Ignacio J. Artola

Diagramación y diseño, fotografía y montaje de tapa: Gastón I. Ferreyra

Edición de prólogo: Natalia Barrio

Corrección de obras: Susana Molina

Modelo de tapa: Virginia A. Castillo

Agradecemos al teatro El Tubo, de Viedma, por prestarnos las instalaciones para la sesión fotográfica.

Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723



Usted es libre de: Compartir-copiar, distribuir, ejecutar y comunicar públicamente la obra *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura*, bajo las condiciones siguientes:

Atribución — Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciente (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o que apoyan el uso que hace de su obra).

No Comercial — No puede utilizar esta obra para fines comerciales.

Sin Obras Derivadas — No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivada 2.5 Argentina License.

ÍNDICE

COORDENADAS DRAMATÚRGICAS	9
POR MAURICIO TOSSI	
LOS HILOS DE LA ARAÑA	49
DE CONCEPCIÓN ROCA	
VIAJE 4144	57
DE HUMBERTO COCO MARTÍNEZ	
EL MARUCHITO. SANGRE Y ENCUBRIMIENTO ALLÍ EN LAS TIERRAS DEL VIENTO	77
DE JUAN RAÚL RITHNER	
DIBAXU	127
DE HUGO ARISTIMUÑO	
SI CANTA UN GALLO	141
DE LUISA PELUFFO	
BÁLSAMO	157
DE MAITE ARANZÁBAL	
MALAHUELLA	173
DE CAROL YORDANOFF	
HEBRAS	203
DE LUISA CALCUMIL Y VALERIA FIDEL	
¡AY, RIQUELME! (EL PRIMER MUNDO TE PASÓ POR ENCIMA)	211
DE OSCAR TACHI BENITO	
EL CAMPOCÓMICO	239
DE JAVIER SANTANERA Y JOSÉ LUIS VALENZUELA	
NI UN PASO ATRÁS	251
DE CAROLINA SORIN	

PEWMA-SUEÑO	263
DE MIRIAM ÁLVAREZ	
¿SABÉS NADAR?	271
DE SILVIO GRESSANI	
TODO MI SANO CUERPO, TE OFREZCO	275
CREACIÓN COLECTIVA DE BASTA FLORA TEATRO, CON DRAMATURGIA DE MARÍA ROBIN	

Coordenadas dramatúrgicas (o el esbozo de un estudio preliminar)

Mauricio Tossi
CONICET – Universidad Nacional de Río Negro

A lo largo del siglo xx, la dramaturgia ha sido un espacio de reflexión y debate permanente, generado por múltiples factores históricos y sociopoéticos, que fundamentalmente se ha caracterizado por su descentramiento del campo literario y de la correlativa potestad del escritor de gabinete tradicional; también, por las conflictividades emergentes a partir de las funciones del director teatral como el nuevo autor del espectáculo y por los innovadores procesos actorales, escenotécnicos y de creación colectiva. Vale decir, la dramaturgia –junto con otros lenguajes– ha propiciado las fuentes necesarias para el aclamado «giro copernicano» del teatro, fértil plataforma que habilitó la polémica sobre su dimensión epistemológica en tanto práctica escritural y escénica.

Por consiguiente, desde las contundentes y estimulantes diatribas *artaudianas* hasta las actuales denominaciones¹ que dan cuenta de su perspectiva y figuración «compleja» (Morín, 1994), el teatro moderno en general –y la dramaturgia en particular– afianzó su condición de arte autónomo frente a los cánones y praxis de matriz decimonónica, con investigaciones y experimentaciones que, de un modo u otro, develaron su condición de huella discursiva de lo efímero, en tanto estela o rastro del irrepetible acontecer escénico. En este sentido, tal como señala Joseph Danan, la teatrología moderna formuló dos nociones de dramaturgia que, más allá de sus polaridades, conviven en nuestras prácticas:

En su primer sentido, la dramaturgia sería entonces el «arte de la composición de las obras de teatro», definición que es aceptada por consenso desde

1 Por ejemplo, aludimos a las denominaciones dramatúrgicas que, epistemológicamente, se configuran desde la división moderna del trabajo teatral (Williams, 1994) y desde la perspectiva de un sujeto-creador-múltiple, asignándole a dichos hacedores potencialidades narrativo-escénicas, esto es, dramaturgia del director, dramaturgia del actor, dramaturgia del escenógrafo, dramaturgia del iluminador, etcétera.

Litré hasta Pavis, lo que no excluye que hoy en día nos sintamos algo estrechos en ella, incluso si nos quedáramos únicamente en el ámbito de este primer sentido. Tomemos esta definición como una simple referencia inicial, un punto de partida. En lo que concierne al segundo sentido, llamado moderno, más allá de la diversidad de las concepciones y de las prácticas, yo propondría como definición: «Movimiento de tránsito de las obras de teatro hasta llegar a la escena». Debemos preguntarnos si estas dos definiciones consiguen abarcar el vasto campo de la dramaturgia. Podemos de antemano suponer que no. (Danan, 2012, p. 13)

De forma paralela a estos desarrollos estéticos y epistemológicos –los que reforzaron la noción de dramaturgia como *movimiento de tránsito*–, se hizo evidente que al asumir la condición efímera de la escena se impugnaron los convencionalismos para historiar el arte teatral, al intentar reconocer sus nuevos desafíos y dimensiones. Entonces, nos preguntamos: ¿cómo recuperar de las fauces del tiempo los fenómenos escénicos, sin negar que la fugacidad es la característica fundante de su ontología (Dubatti, 2002)?; ¿cómo avanzar en una historiografía teatral que contribuya a las cartografías de los teatros nacionales, con énfasis en los saberes de las escenas regionales/no centrales?

Basándonos en este reconocimiento y objetivo, la tarea de antologar se convierte en una posible respuesta, estratégica y significativa, pues no se trata aquí sólo y únicamente de fortalecer los mecanismos de legitimación que las antologías han ofrecido a lo largo de la historia de la Literatura, sino también permitiría, por un lado, elaborar una «representación en segundo grado» (Pavis, 2000, p. 57) de los acontecimientos escriturales y escénicos perdidos; por otro, aportar –modestamente– a la consolidación de una tradición teatral en zonas geoculturales que, hasta nuestros días y por numerosos factores, ha sido ocluida de los discursos historiográficos dominantes.

En consecuencia, antologar el teatro de la provincia de Río Negro es, entre otras lecturas, el proyecto de localizar, reconocer, documentar, valorar y difundir los procesos dramatúrgicos de la región, con el fin de acercarnos a aquellos «movimientos de tránsito» o huellas discursivas de lo efímero y, de ese modo, participar de la productiva tensión entre lo escénico y lo escritural hoy debatida. Al mismo tiempo, esta compilación de prácticas y saberes escénicos –que ni bien encuentre su lugar en la rugosidad blanca de este libro ya dejará de ser lo que es y, por ende, mutará hacia un nuevo fenotipo– busca favorecer a las lógicas constitutivas de un pujante e inestable campo teatral rionegrino, con la puesta en circulación de capitales simbólicos propios y discursos identitarios activos.

1. Región y posdictadura

Los estudios sobre la historiografía teatral en la Patagonia argentina poseen, entre otras características, una evidente desproporción y asimetría respecto de los avances metodológicos registrados en otras regiones del país (Cuyo, Centro y Litoral, Noroeste y Nordeste)². Son diversos los aspectos que motivan esta situación, entre los que, por ejemplo, podemos mencionar la gran extensión geográfica y su correlativa complejidad territorial, que se expresa en cartografías teatrales indefinidas, con centros y periferias móviles que –por suerte– desafían los modelos teóricos aplicados en otros campos intelectuales, exigiéndole al investigador reformular sus herramientas analíticas. También podemos señalar como causa de asimetría a los problemas registrados en la sistematización de las prácticas escénicas profesionales; esto último, entendido como un condicionante que impide a ciertas fuerzas artísticas alcanzar estados de «relativa autonomía», tendientes a la consolidación de campos teatrales específicos (Bourdieu, 2003).

En este estado de situación, la historiografía del teatro en la provincia de Río Negro presenta notables vacíos, pues no se registran archivos organizados, ni se han realizado investigaciones exhaustivas que propongan periodizaciones, categorizaciones u otro tipo de unidades de sentido históricas que permitan analizar las creaciones teatrales en las distintas ciudades.

Al reconocer estos condicionantes y problemas de investigación en el área rionegrina, hemos optado por una orientación metodológica inductiva, con el estudio de casos estratégicos y acotados a fases históricas viables en términos de acceso a archivos (cfr. Tossi, 2013; 2014). A su vez, hemos iniciado un trabajo de consecución y recopilación de textos dramáticos y documentos escénicos (fotografías, videos y otros registros pertinentes), con el propósito de generar determinadas bases de datos que, entre otras posibilidades, activen nuevos interrogantes culturales y nos permitan avanzar en la configuración de cartografías pertinentes para la Patagonia. En consecuencia, esta antología es el primer resultado sistemático de nuestra indagación exploratoria delimitada a una fase temporal precisa: la posdictadura.

En esta instancia, entendemos por posdictadura a una fase histórica que inicia en 1983 y posee pleno desarrollo y vigencia hasta nuestros

2 Si bien asumimos esta asimetría en los estudios regionales del teatro, es pertinente subrayar los importantes avances históricos y documentales realizados por Osvaldo Calafati y Margarita Garrido (Universidad Nacional del Comahue) en la provincia de Neuquén, con archivos y publicaciones que constituyen antecedentes directos de lo que pretendemos para el resto de las territorialidades patagónicas.

días por ser un período irresuelto, dinámico y contradictorio, atravesado por complejas variables culturales, y –en el caso que estudiamos– caracterizado, entre otros factores, por los avatares y desafíos sociopolíticos, estéticos e identitarios respecto de cómo concebir estructuras sólidas para la formación de un Estado y un sujeto democrático. Un período especialmente signado por determinados esquemas de acción, significación y percepción para *tramitar* lo ominoso de la última dictadura militar, expresado en secuelas económicas, comunitarias, subjetivas e imaginarias.

Con el fin de avanzar en el estudio de estas delimitaciones temporales, seguimos los aportes de Ernesto Bohoslavsky (2008), quien propone una periodización integral para la Patagonia dividida en tres etapas: *a)* una inclusión y un Estado desfallecientes (1983-1987); *b)* retiro del Estado empresarial, privatizaciones y transformaciones en las relaciones laborales (1987-1996); *c)* desertización social y resistencias (1996-2004).

El primer período se caracteriza –al igual que en otras regiones del país– por la paulatina reorganización de las fuerzas sociales e institucionales en el marco democrático, luego de la censura y autocensura, la persecución y la desaparición de personas y de formaciones culturales.

En particular, durante esta etapa, la Patagonia presenta múltiples características generales que, desde diversos puntos de vista, establecen su identidad y distinción frente a otras zonas del país. Entre otros aspectos, el historiador Bohoslavsky resalta la joven e inestable vida democrática de la región puesto que, desde 1955/57 (provincialización de los territorios nacionales) hasta 1987 (primer recambio de autoridades), no hubo continuidad y traspaso de gobernaciones electas; esto último, entendido como un fenómeno cultural que impactó de manera notable en sus posteriores plataformas políticas. A su vez, los efectos beligerantes de los conflictos fronterizos –específicamente con Chile– y de la militarización de sus territorios durante la guerra de Malvinas en 1982 dejaron huellas importantes en el imaginario social patagónico, las que se extendieron hasta finales de los años ochenta.

Asimismo, durante estos años, en la región se inicia la implementación de las políticas descentralizadoras producto del retiro del Estado empresarial, evidenciado por ejemplo en la crisis de la «familia ypefiana». Este clima de época es descrito por Bohoslavsky del siguiente modo:

La experiencia cotidiana y la calidad de vida de miles de personas en la Patagonia descansaron, hasta fines de los años ochenta en sus relaciones con agencias y empresas públicas, que les brindaban no solo beneficios materiales sino también pertenencias individuales y comunitarias. Los enclaves

patagónicos de producción de energía y bienes se caracterizaban, según algunos analistas, por funcionar por décadas como *companytowns*, es decir, se trataba de localidades reguladas en función de una única empresa o actividad productiva. Ésta tenía la capacidad de subsumir a otros patrones organizativos y actividades económicas y sociales. Las empresas estatales de este tipo no solo se encargaban de explotar recursos naturales (petróleo, gas, etc.) sino que también eran reconocidas como instrumentos del Estado de bienestar. El diseño urbano, los movimientos poblacionales, la cotidianidad doméstica y la vida cultural y comunitaria se organizaban a partir de estas actividades productivas. (2008, p. 22)

En consecuencia, ante los primeros signos de agotamiento del modelo estado-céntrico, la vida cotidiana de los habitantes de la región se mostró profundamente alterada por los diversos cambios estructurales, al modificarse los modos de supervivencia, los diseños urbanos y los *habitus* de clase que –hasta ese momento– estaban apoyados en las relaciones con el Estado. En suma, con el fin de las dictaduras cívico-militares se recuperaron derechos y garantías, pero en el plano económico no hubo cambios sustanciales y la región evidenció su impotencia para desarrollar otras actividades productivas.

Según Ernesto Bohoslavsky, durante el segundo período, la Patagonia registró un cambio contundente en sus tradicionales modos de producción y, por ende, en sus correlativos esquemas socioculturales. Al respecto de este cambio de fase, señala:

A partir de 1989 el Estado evidenció una pavorosa crisis fiscal y de impotencia política que lo llevó a retraer su presencia en las provincias del sur: la hecatombe del gobierno alfonsinista, expresada en la incapacidad para controlar una inflación desbocada y finalizar su período constitucional, arrastró consigo la estrategia productivo-militar-identitaria que el Estado nacional había desarrollado en la Patagonia durante casi setenta años. (2008, p. 31)

Para el historiador citado, esta segunda etapa expone dos características predominantes en la región: por un lado, el fin de las hipótesis de conflicto con Chile a causa de los diferendos limítrofes y el comienzo de una fase de integración económica con el vecino país; por el otro, hallamos el desarrollo exhaustivo de las políticas neoliberales, las que consolidaron el desmantelamiento del modelo estado-céntrico e iniciaron los procesos de privatizaciones en la Patagonia, sin elaboración de una respuesta social tan veloz o abrupta como su propio desarme (ibídem, p. 33-37).

No obstante, el modelo estado-céntrico tuvo un último intento de recuperación durante la presidencia de Alfonsín, puntualmente, a través del proyecto de ley para trasladar la Capital Nacional a la ciudad de Viedma. Así, en el marco de la reapertura democrática, la Patagonia –en pleno proceso de desmantelamiento de sus principales fuerzas productivas– fue concebida como el espacio ideal para la refundación de una nueva «república» (ibídem, p. 28). Esto último, con diversas connotaciones, por ejemplo, la descentralización simbolizaría el fin de una etapa del terrorismo de Estado y, a su vez, configuraría una territorialidad contrastante con las representaciones de lejanía, desurbanización y vacío que caracterizaron por mucho tiempo a la región. Sin embargo, a partir de 1989, el fracaso del proyecto refundacional le devolvió a la Patagonia su tradicional lugar periférico, evidenciado en la crisis fiscal y la incapacidad política del gobierno radical para dar respuesta a los graves problemas socioeconómicos y a las presiones militares. En síntesis, a principios de la década de 1990, la región comenzó una etapa con notorias transformaciones sociocomunitarias, resultantes de la consolidación de las políticas neoliberales.

De este modo, las conservadoras representaciones sociales de la Patagonia como desierto, vacío y periferia se resignificaron e hicieron *carne* en su población con la aparición de pueblos desolados o el desamparo de las economías regionales (por ejemplo, lana, fruticultura y ganadería caprina) y las obligadas transformaciones territoriales y demográficas que alteraron las tramas simbólicas locales.

La desmonopolización estatal sobre la explotación petrolera y la decadencia en la industria textil y frutícola –principal actividad del Alto Valle de Río Negro– desencadenaron dolorosas consecuencias comunitarias: desempleo, tercerización, desinversión y progresiva desindustrialización, migraciones rurales, entre otras muchas.

Entonces, en poco tiempo, el desempleo –resultante de las normas económicas desregularizadas– provocó los primeros focos de resistencia en las comunidades afectadas –incluso, siendo patagónica la modalidad del *piquete*, una estrategia de protesta que al poco tiempo se nacionalizó–. En efecto, la tercera fase descrita por Bohoslavsky se define, primero, por la desertización social, caracterizada –entre otras variables– por los desplazamientos poblacionales y las reconfiguraciones demográficas; esto es, la desintegración territorial de la fuerza de trabajo calificada como consecuencia de la precarización laboral y el fracaso de proyectos socio-económicos alternativos que ilustran el clima de época: por ejemplo, la inversión de los retiros voluntarios y las indemnizaciones en numerosa cantidad de kioscos, remiserías, locutorios y el fatídico mercado

de los llamados «Todo por \$2». Con esto, se devalúa de manera definitiva aquella tradicional representación imaginaria de la Patagonia como territorio de prosperidad laboral. Su segunda característica es, y vinculada con la anterior, la sistematización de las protestas sociales (por ejemplo, en 1997 hubo más de 140 cortes de rutas en la zona norpatagónica), lo que incluye importantes experiencias comunitarias tales como FaSinPat (Fábrica sin Patrones) o los singulares modos de intervención del espacio público/familiar, fenómenos que dan cuenta de las transformaciones subjetivas e identitarias del período (ibídem, p. 49-64).

En este sucinto compendio de fenómenos económicos y sociopolíticos –que no pretende ofrecer exhaustividad ni una visión totalizadora de los complejos problemas mencionados– se inscriben las dramaturgias que aquí presentamos, al asumir su función de discursos y bienes simbólicos que se produjeron y circularon en este singular marco histórico-cultural. Si bien partimos de esta inscripción diacrónica y de comprender a la obra de arte como un intento de respuesta a sus contemporáneos interrogantes culturales (Jauss, 1992), esto no implica pensar las prácticas dramáticas como *reflejos* de los hechos citados, pues, al hacerlo, caeríamos en los reduccionismos del materialismo mecanicista o reproduccionista que diversos autores ya nos han advertido (cfr. Jameson, 1989; Williams, 1997). No obstante, el estudio que realizamos nos impide, a su vez, optar por las tendencias antiesencialistas, vale decir, aquellas que niegan las relaciones entre lo simbólico y lo material. Entonces, sin la intención de redundar en estas divergencias teleológicas, partimos de la premisa de una dramaturgia que puede o no establecer, que puede o no configurar una correspondencia entre lo simbólico y lo material, entendiendo junto con Alejandro Grimson que tal «vínculo de correspondencia» entre los fenómenos teatrales estudiados y los sucesos históricos posdictatoriales son posibles pero no obligatorios; esto último, condicionado a aspectos situacionales y casuísticos específicos (2012, p. 22). En efecto, para aceptar o negar estas posibles figuraciones, es necesario definir ciertas cartografías y, de manera primordial, el *corpus* de textos.

2. Hacia una cartografía operativa: mapas y criterios de selección

Tal como señalamos anteriormente, las creaciones escénicas de la Patagonia desafían los modelos historiográficos desarrollados en otras regiones del país. Un modo de asumir esta complejidad es –a partir de las variables contextuales antes enunciadas– interrogar la relación que existe entre las *territorialidades administrativas* y las *territorialidades*

histórico-teatrales, pues las divisiones jurídicas establecidas por la Ley N° 14.408 para las provincias patagónicas en 1955 no expresan –actualmente– la productividad de sus redes estético-intelectuales, pues hoy se han vulnerado viejas fronteras y, al mismo tiempo, se han creado nuevos límites³.

Un claro ejemplo de esta condición territorial desajustada es el mapa teatral norpatagónico, compuesto por las redes estético-intelectuales de las ciudades de Zapala y Neuquén (ambas de la provincia de Neuquén) y los centros urbanos del Alto Valle de Río Negro (principalmente, el conglomerado de Cipolletti, General Roca y Villa Regina). En esta línea urbana compuesta por más de 250 km, se interrelacionan las creaciones dramáticas de Alejandro Finzi, Hugo Saccoccia, Juan Raúl Rithner, Luisa Calcumil, Jorge Onofri, Sebastián Fanello, como así también sobresalen los circuitos teatrales de la Cooperativa de Trabajo Artístico La Hormiga Circular, fundada en 1987; entre otras diversas prácticas instauradoras de discursividades, tales como las actividades de la Biblioteca Teatral Hueñey o las experiencias formativas emergentes de la Universidad Nacional del Comahue, de la Escuela Superior de Bellas Artes Manuel Belgrano, del Instituto Universitario Patagónico de las Artes y –desde 2009– de la Universidad Nacional de Río Negro. De este modo, no podemos comprender el quehacer teatral norpatagónico sin reconocer la *interfertilidad* de este corredor artístico y sus múltiples puentes. Otro ejemplo de esta disgregación territorial es el núcleo teatral Viedma/Carmen de Patagones, dos localidades cuya pertinencia administrativa responde a provincias diferentes (Río Negro y Buenos Aires, respectivamente), pero que en términos estético-intelectuales sólo podemos identificar por la imbricación de sus formaciones culturales.

Por consiguiente, debemos buscar auxilio en metodologías y técnicas analíticas operativas que nos permitan asumir la complejidad del fenómeno que estudiamos, sin caer en los reduccionismos de la teoría de los «sistemas teatrales» y sin reproducir la homogeneidad apriorística otorgada a las territorialidades administrativas: nación, provincia, departamento, municipio, u otras.

Siguiendo los aportes de Jorge Dubatti, podemos inscribir nuestras indagaciones en las lógicas del Teatro Comparado, en tanto dicha disciplina investiga los fenómenos teatrales desde problemáticas territoriales múltiples. En efecto, la territorialidad que este campo de saber promueve está

3 Es pertinente recordar que el debate territorial-administrativo es otra de las características de la posdictadura patagónica; por ejemplo, manifestada en el «Tratado de Viedma» del año 2002, un intento fallido de fusionar las provincias de Río Negro y Neuquén luego de la crisis nacional del 2001.

sustentada en categorías supranacionales, internacionales y, con especial interés para nuestro trabajo, en el concepto de *intranacional*, formado por distintas áreas y/o fronteras internas. De este modo, el mencionado autor señala:

Son fenómenos intranacionales la diversidad de culturas y de lenguas dentro de un mismo teatro nacional, el trazado de áreas, regiones y fronteras internas, las migraciones y tránsitos internos, los contactos entre las provincias o estados de una misma nación, la representación de la imagen de un tipo de provinciano en el teatro de otra provincia, entre otros. (2009, p. 43)

Las relaciones y contrastes entre territorialidades configuran *cartografías teatrales*. Así, el comparatismo se ocupa de distintas problemáticas geoculturales, según determinados registros topográficos, diacrónicos y sincrónicos (ibídem, p. 46-47). En consecuencia, proponemos como cartografía específica para este estudio a la región rionegrina de la Patagonia argentina, acotada al período de la posdictadura y, a su vez, constituida por tres *mapas de extensión*⁴:

a) Zona del Alto y Medio Valle: compuesta por las ciudades de Cipolletti, Allen, General Roca, Villa Regina, Río Colorado, Luis Beltrán (Río Negro) y sus redes interculturales con Neuquén capital, Zapala, Centenario y Plottier (Neuquén).

b) Zona Andina: formada por las ciudades de San Carlos de Bariloche, El Bolsón (Río Negro), Villa La Angostura (Neuquén) y Lago Puelo (Chubut), como así también por las localidades de la zona denominada «Línea Sur».

c) Zona Atlántica: integrada por las ciudades de Viedma, San Antonio Oeste, Luis Beltrán⁵, Las Grutas (Río Negro) y Carmen de Patagones (Buenos Aires).

Esta cartografía teatral y las creaciones dramáticas que intentan

4 Es pertinente reiterar que la configuración de zonas o mapas de extensión no niegan la «relativa autonomía» de la producción escénica en cada una de las ciudades o localidades mencionadas; por el contrario, su intención es dar cuenta de las redes estético-intelectuales activas entre sí y de las fronteras internas que operaron (y quizás, aún operan) en la región rionegrina.

5 Si bien la ciudad de Luis Beltrán corresponde a la zona teatral del Medio Valle, hemos decidido incluirla en la zona Atlántica por ser el área en la que Hugo Aristimuño –el principal agente intelectual del teatro de dicha ciudad entre los años 1984 y 1989– desarrolló de manera integral su quehacer escénico y, de ese modo, estableció un implícito diálogo con sus creaciones en la ciudad de Viedma. Este caso, al igual que otros, ofrecen mayores fundamentos para analizar las redes e intercambios productivos entre las zonas rionegrinas.

representarla en esta antología, responden a «criterios cualitativos» (ibídem, p. 50-51) particulares, los que se evidencian en:

- Dramaturgias que, por sus horizontes de sentido y estrategias de producción, nos permiten conocer y comprender qué lugar se le asignó al teatro en los procesos histórico-políticos desarrollados en la región durante la posdictadura.
- Dramaturgias que –ya sea por afirmación o impugnación– respondan a los «horizontes de expectativas»⁶ de la etapa delimitada, teniendo en cuenta dos recursos metodológicos: uno, las modalidades de circulación de los textos y puestas en escena; otro, las consultas abiertas y entrevistas semidirigidas realizadas a los teatristas involucrados en dicho período artístico.
- Dramaturgias que, en un corte sincrónico del eje diacrónico, revelen lógicas estéticas e identitarias particulares en el funcionamiento de la región, al reconocer sus interdiscursividades en la formación de «universos simbólicos de referencia», tendientes a resolver las contradicciones culturales circundantes (Del Olmo Pintado, 1994, p. 81).

Este mapa de extensión y sus consecuentes criterios configuran un amplio espectro teatral en la región rionegrina; por lo tanto, hemos viabilizado nuestra indagación al corpus de textos aquí antologados, considerándolo un recorte necesario, operativo y funcional a nuestros objetivos, que no clausura la riqueza y diversidad de fenómenos dramáticos implicado en esta fase histórica.

3. Puertas de entrada o posibles ejes de lectura

El corpus de obras teatrales rionegrinas que integran esta antología nos remite a múltiples dimensiones analíticas. Entre ellas, podemos señalar el desarrollo de determinadas formas poéticas y sus consecuentes efectos de sentido político; las apropiaciones escénicas de componentes de la cultura popular y su confrontación con los ideogramas de la cultura

6 En relación con los «horizontes de expectativas», Jauss dice: «Una obra literaria, aun cuando aparezca como nueva, no se presenta como novedad absoluta en un vacío informativo, sino que predispone a su público mediante anuncios, señales claras y ocultas, distintivos familiares o indicadores implícitos para un modo completamente determinado de recepción. Suscita recuerdos de cosas ya leídas, pone al lector en una determinada actitud emocional» (Jauss, 1976, p. 170-171). En síntesis, una obra genera un conjunto de pautas y expectativas que funcionan como sostén simbólico para su recepción, y a partir de esta base se reconocen tres factores: normas o códigos de cada poética, las relaciones con su contexto histórico-artístico, la relación ficción-realidad.

dominante; o las singulares representaciones imaginarias elaboradas en los discursos teatrales, con el fin de abordar diversos aspectos temáticos: la violencia de Estado regional legitimada, las aporías del *joven* como el nuevo sujeto democrático, las dimensiones ominosas del pasado reciente y/o las insoportables embestidas de un presente socio-económico con bases en la políticas neoliberales, entre otras.

Frente a este caudal de lecturas posibles, hemos optado por acotar nuestros comentarios a tres coordenadas dramatólogicas o *puertas de entrada* particulares: espacios, tiempos y personajes. Esta selección tiene como modesto objetivo estimular futuros análisis que los lectores podrán o no tener como horizonte, reconociendo que el estudio exhaustivo que merecen estas creaciones teatrales exceden los límites de estas páginas y, por ello, será un desafío que asumiremos en la segunda etapa de esta investigación.

3.1. El espacio dramático: sus formas de subjetivación

De las muchas representaciones socio-imaginarias que circulan en las comunidades de la Patagonia, las vinculadas con los *espacios* resultan operativas, pues con ellas se forjan estructuras cognitivas comunes y compartidas; quizás, cercanas a las llamadas «thematas», esto es, unidades epistémicas resistentes y estables que modelan acciones y percepciones sociales de distinta naturaleza (cfr. Banchs, 2007). De hecho, interrogar a las composiciones espaciales proyectadas en la escena regional de la posdictadura nos permitiría, de algún modo, reconocer los posicionamientos de los intelectuales y artistas del teatro respecto de ciertas contradicciones fundantes. Por ejemplo, entender a la Patagonia como el «fin del mundo» y, desde allí, su condición periférica en términos geoculturales; o pensar a la Patagonia como un ámbito paradójico que puede reunir el vacío, la lejanía, el desierto y la nada abrumadora junto con la prosperidad y el bienestar, lo exótico, lo místico y la aventura; así como –al mismo tiempo– es un espacio de armonía social por sus lógicas pueblerinas y sus sujetos empujados que resisten estoicamente los embates de las fuerzas de la tierra (Mellado, 2010, p. 14) y, a su vez, sin ruptura de continuidad, definir a la Patagonia como la territorialidad simbólica de ciertas luchas obreras o de conflictividades sociales, entre otras muchas ambivalentes interpretaciones. En suma, a partir de este amplio y contradictorio registro semántico –que invalida cualquier pensamiento binario al respecto– nos interesa reconocer y describir determinadas estrategias poéticas desplegadas en los espacios dramáticos.

En efecto, del estudio realizado sobre este conjunto de textos podemos inferir algunas invariables o constantes poéticas en relación

con los espacios; puntualmente, nos referimos a las notorias tendencias expresionistas en sus composiciones y connotaciones.

En términos generales, y siguiendo los aportes de Jorge Dubatti sobre el tema, entendemos al expresionismo como una poética teatral que trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia (anímicos, emocionales, imaginarios, memorialistas, oníricos, psicológicos, patológicos, etc.) y, por extensión, con la objetivación escénica de la visión subjetiva. En todos los casos, la visión subjetiva se define por su diferencia y contraste con la percepción objetivista del «común mundo compartido», es decir, se enfrenta a la visión objetivista y a la concepción del realismo cotidiano. (2009, p. 126)

Por lo tanto, la concepción del espacio que esta poética teatral propone impide una vinculación directa o causal entre las estructuras dramáticas y las variables empírico-contextuales, en este caso, entendido como una primera estrategia poética, la que es lograda mediante los siguientes «procedimientos canónicos» (cfr. Sánchez, 1989, p. 61-77; Innes, 1995, p. 56-68) de objetivación de lo subjetivo:

- La neutralidad del espacio, vale decir, tendencia hacia una escenografía con recursos mínimos o directamente *vacía*, con iluminación violenta y fragmentada.
- El contraste radical con la visión objetivista se evidencia en las yuxtaposiciones espaciales: sueño/realidad, muerte/vida, etcétera.
- La dinamización o «ritmización» de las formas; esto es, la acción se traslada fuera de las dimensiones témporo-espaciales aristotélicas o tradicionales, manifestado en el procedimiento del *stationendrama*; vale decir, poner al personaje en camino, *en proceso*, para enfrentar múltiples y extraños espacios y, de este modo, mostrar la evolución rítmica de la conciencia del sujeto⁷.
- La ruptura del principio de causalidad conlleva a la disgregación de lo percibido y vivenciado, expresada en términos de simultaneidad e iteración espacial (o simultaneidad e iteración de la conciencia).
- La ritmización, yuxtaposición y simultaneidad permitieron –en el modelo canónico– abordar la imagen de un *espacio total* complejo, caracterizado por la convergencia de lo diverso y contradictorio,

7 Recordemos que en el desarrollo canónico de la poética expresionista, este procedimiento permitió la experimentación de numerosos recursos escenográficos para asumir dicho dinamismo (entre otros, el uso de escaleras, pasarelas y otras articulaciones del suelo trabajadas, por ejemplo, por Leopold Jessner).

que permite la coincidencia de lo externo y lo interno, de lo real y lo simbólico, con amplia fluidez entre sus límites⁸.

Por ende, las composiciones espacio-dramatúrgicas que hemos analizado tienen *aires de familia* con esta tradición subjetivista de la escena, al abordar los mencionados procedimientos desde las matrices culturales e históricas de la Patagonia.

De este modo, podemos observar en *Los hilos de la araña* (1985) de Concepción Roca, en *¿Sabés nadar?* de Silvio Gressani (2008), y en *Dibaxu* de Hugo Aristimuño (1998/2009), algunas reglas de juego del *expresionismo subjetivo*, en tanto las composiciones espaciales reflejan aspectos de la conciencia del personaje protagónico y su contraste con el mundo objetivo, aquí expresado como «el grito del individuo extrañado en un mundo sin sentido» (Williams, 1994, p. 163).

Por ejemplo, en la obra de Concepción Roca hallamos a Beatriz, una joven mujer que –encerrada en su habitación– convive con los fantasmas de su madre, padre y otros sujetos responsables de su no-saber angustiante. Así, dichos espectros proyectan discursos y prácticas autoritarias que fundan la desazón de la protagonista y, al mismo tiempo, este procedimiento expresionista logra un cariz figurativo al proponer en la escena dos recursos específicos: primero, una inmensa telaraña que cubre toda la boca del escenario y remite de manera connotativa a la confusión y agobio de la conciencia de Beatriz; segundo, el espacio dramático de la habitación y sus respectivos muebles (cama, ropero, sillón, ventana) operan como *poros* para la permeabilidad –y su consecuente ahogo– de aquellas retóricas opresoras y totalitarias que invaden el cuerpo y la mente del personaje.

Por su parte, en el marco del ciclo *Teatro X La identidad* realizado en la ciudad de S. C. de Bariloche en el año 2008, Silvio Gressani propone:

Escenario vacío, en lo posible caja negra. Ignacio a la derecha de la escena, sobre el proscenio, mirando hacia el frente. Mariana a la izquierda, pegada a bambalinas, mira hacia donde está Ignacio. Ignacio vive el presente y Mariana en el recuerdo de Él, por lo que el actor estará iluminado por luz amarilla y la actriz con luz blanca o verde.

Entonces, mediante la neutralidad espacial y la simultaneidad expresionista del tiempo pasado (recuerdo) y del presente (memoria), el autor expone un relato testimonial que explora las imágenes ominoso-

8 Tal como lo recuerda José A. Sánchez (1989), en este caso es pertinente mencionar la concepción expresionista de un «teatro extático», tal como lo define Felix Emmel en su memorable manifiesto de 1924.

sas del rapto de niños en los centros clandestinos de detención y la desaparición de personas en los llamados «vuelos de la muerte», pero anclado en un eje metafórico que opera como isotopía argumental: «nadar», esto es, la reivindicación subjetiva de una utopía social y un modo de conjurar la muerte.

El último caso de esta tendencia es la obra *Dibaxu*⁹ de Aristimuño, en la que se proyecta y materializa escénicamente el desasosiego anímico del poeta Juan Gelman frente a la desaparición física de sus seres queridos y su condición de exilado, pero mediatizado por el impulso vital de la escritura, es decir, por la búsqueda de un lenguaje específico para lo siniestro. Por lo tanto, la organización fragmentada y secuenciada de este texto puede asociarse con otro recurso ficcional del expresionismo: el *stationendrama* (drama de estaciones); esto es, la acción dramática se desarrolla a través de cuadros, en los que el protagonista es «puesto en proceso» (Sánchez, 1989, p. 68) y enfrenta los principales núcleos conflictivos que configuran su mundo. En este caso, se muestran los posicionamientos subjetivos del personaje Juan ante el horror por la desaparición de su hijo, el destierro, el erotismo, las aporías del lenguaje, la noción de patria y de compromiso político, entre otros.

Desde estas proyecciones oníricas, fantasmagóricas e imaginarias del poeta como protagonista, el relato dramaturgico elaborado por Hugo Aristimuño se sostiene en un rico y minucioso trabajo con el espacio escénico y la iluminación. Ambos campos de creación remiten a tres núcleos de yuxtaposición permanentes, los cuales configuran metáforas operativas. A saber:

a) Claridad/oscuridad: la iluminación fragmentaria y sostenida en los claroscuros es un procedimiento base de la escena expresionista. En *Dibaxu* este recurso es trabajado con solvencia por su director/dramaturgo, con el fin de otorgar un determinado ritmo teatral y, a su vez, generar estados o momentos dialécticos que dan cuenta de la conflictividad anímica e interna de los sujetos de la acción (por ejemplo, las tensiones entre ver y dejar ver, verse y dejarse ver). En esa atmósfera de contradicciones, ambigua e inestable, los cuerpos exponen sus ausencias. Sin embargo, cuando la luz aparece, instaura un espacio alternativo y propicio para el surgimiento de la palabra poética como un *haz* de resistencia. Entonces, dicho núcleo de tensión puede ser interpretado como: claridad/palabra y oscuridad/grito.

b) Entrar/salir: múltiples fuerzas actanciales del relato escénico se establecen a partir del conflicto espacial entrar/salir. Esta tensión se

9 Para un análisis detallado de esta obra, véase Tossi (2012, p. 111-130).

evidencia en diversas acciones; entre otras, por el ingreso de Juan a ese mundo-otro y sus permanentes intentos de fuga, o por la presencia tenaz e invariable de la escalera como metáfora de dicha tensión, o también por los juegos de cubrirse o escaparse con la valija –estos últimos, inscriptos en las repeticiones en serie de las partituras físicas–. En suma, por el procedimiento del *stationendrama* antes indicado, el único personaje que nunca sale del espacio narrativo es Juan, permitiendo una interrelación móvil con los otros roles y personajes. Desde este punto de vista, una acción metafórica central en el relato es la entrada flameante del objeto bandera/calavera/pájaro y su posterior resolución escénica cuando ésta es encerrada en la valija, generando distintas connotaciones respecto del exilio como experiencia subjetiva.

c) Encima/debajo: por los mecanismos de interiorización y conflictividad del yo que la imagen expresionista devela, los tópicos encima/debajo pueden comprenderse como una resolución interna que el sujeto ha creado para dar cuenta de su mundo exterior. Así, el espacio subjetivo que la obra plantea está fundado en la visión poética de Gelman respecto de un particular universo inferior (*dibaxu*), en el que se rechazan e impugnan sus falsos límites y, paradójicamente, se concibe como un *umbral* para el reencuentro con lo vital, aquí metaforizado en la luz del sol como fuente de la palabra, en un beso extraviado, o en una tierra sin memoria:

tu voz está oscura
de besos que no me diste/
de besos que no me das/
la noche es polvo de este exilio/
tus besos cuelgan lunas
que hielan mi camino / y
tiemblo
debajo del sol (Gelman, 2012, p. 41)

En síntesis, podemos afirmar que la obra *Dibaxu* se inscribe en las lógicas del «giro subjetivo» (Sarlo, 2005, p. 22), esto es, la búsqueda de un reordenamiento ideológico y conceptual de las experiencias del pasado, pero haciendo del testimonio, la poesía y la escena un asidero para debatir sobre el dolor ominoso y, al mismo tiempo, comprender –desde lo íntimo y no desde lo estructural o macroconceptual– la formación de nuevas identidades sociales en el marco de la posdictadura. En la sensible y estimulante creación de Aristimuño, el teatro es un refugio para la memoria, pero sin plantear tesis o preconceptos tajantes, por el

contrario, se propone un intenso juego estético para apropiarse de la pesadilla, enfrentarla con fuerza y poder continuar.

Paralelamente a estas lecturas del expresionismo subjetivo, hallamos otros diseños del espacio dramático que poseen aires de familia con el *expresionismo social* por la objetivación escénica de enunciados subjetivos relacionados con la memoria histórica, a través de la hibridación de distintos recursos. Por ejemplo, es el caso de las obras *Pewma* de Miriam Álvarez (2007), *Bálsamo* de Maite Aranzábal (2004) y *El campocómico* de José Luis Valenzuela y Javier Santanera (2005).

La mencionada pieza teatral de Miriam Álvarez está compuesta por una serie de hipotextos historiográficos y memorísticos vinculados con la denominada «Conquista del desierto» y sus correlativos efectos genocidas en el pueblo mapuche. En función de estas huellas sociales se funda una estructura ficcional episódica, asociable con los mecanismos del sueño por la fragmentación, condensación y desplazamiento de contenidos histórico-subjetivos. Asimismo, en términos discursivos, esta estructura se sostiene en la epicidad de su lenguaje; por un lado, evidenciada en las aciagas imágenes enunciadas por las dos protagonistas, Laureana y Carmen, quienes –a su vez– intentan recomponer en términos racionales dichas imágenes: «¿Qué será soñar con pájaros?» se preguntan, es decir, según la teoría del sueño freudiana, intentan realizar una *elaboración secundaria* de lo percibido oníricamente para ser comprendido e interpretado; por otro, la epicidad del relato se funda en la presencia de una *mujer sagrada*, esto es, un «personaje jeroglífico», entendido como «vínculo de opacidad, oclusión o ausencia» (Dubatti, 2009, p. 197) que, de manera inefable, se proyecta en escena paralelamente a los recuerdos y sueños narrados por las jóvenes. A modo de ejemplo, en una secuencia onírica de la obra se dice:

(Aparece Carmen en un campo de concentración. Laureana de pie relata lo que ve.)

LAUREANA: Que no me van a sacar a mi hijo, lo voy a esconder otra vez en mi vientre para que no lo vean. Aunque me corten los pechos por no caminar más, aunque me corten de los garrones. Me voy a quedar acá tiradita, arrolladita, para que no me vean, si no, me llevan y me encierran en los alambrados, me voy a morir ahí. Me voy a hacer pasar por muerta y van a pasar encima de todos los muertos y no me van a ver. Pero yo voy a ver todo.

Efectivamente, como ha señalado en su análisis Pilar Pérez (2010), la obra propone la articulación de tres dimensiones temporales: el presente, lo onírico y el pasado. En este caso, nos interesa resaltar el tiempo de la ensoñación, pues a través de este procedimiento el espacio dramático

asume la yuxtaposición expresionista, manifestada en la dualidad: casa/sueño de Laureana y casa/sueño de Carmen. De este modo, los personajes transitan por acciones de la vida cotidiana (lavar, limpiar, tejer) al mismo tiempo que buscan decodificar las imágenes oníricas que las invaden y condicionan. No obstante, esta dicotomía espacial tiende a difuminarse a lo largo de la obra, provocando otro efecto expresionista: la simultaneidad de conciencia entre ambas mujeres y la fluidez entre los límites que –inicialmente– las separaban, incluso, hasta la imposibilidad de distinguirlas. Esta yuxtaposición y simultaneidad nos lleva a preguntarnos: ¿Quiénes son Laureana y Carmen? ¿Dos personajes autónomos con experiencias comunes o una entidad única que expresa una misma conciencia histórica?

En correlato con lo anterior, es pertinente recordar que, en las tradiciones del pueblo mapuche, un *pewma* es un sueño significativo mediante el cual se transmite un conocimiento figurado y, a su vez, se promueven prácticas discursivas específicas para la apropiación y dilucidación de un proceso histórico compartido por dicha comunidad (Pérez, 2010, p. 37-39). Por lo tanto, en la obra de Álvarez, el saber onírico narrado es la objetivación escénica de un ciclo vital doloroso, olvidado e invisibilizado por las fuerzas culturales dominantes, el cual, por sus connotaciones políticas, responde a interrogantes identitarios (cfr. Kropff, 2011) y logra un amplio grado de resignificación en el marco de la posdictadura.

Los parecidos de familia con el expresionismo social también pueden rastrearse en las estrategias poético-espaciales de la obra *Bálsamo* de Maite Aranzábal; incluso, con similares orientaciones tematólogicas, en tanto hallamos la concreción escénica de representaciones socioimaginarias vinculadas con la posdictadura, pero –al igual que en *Pewma*– expresadas de manera metafórica a través del genocidio de la «Conquista de desierto».

En este texto, Aranzábal propone la siniestra convivencia de tres personajes: Verónica García, una museóloga que llega a la ciudad de General Roca (provincia de Río Negro) para ejercer su profesión en una institución local, el General de la Serna y el Cacique tehuelche Cushamen, ambos sujetos/objetos embalsamados y exhibidos en el museo. Con ellos, la protagonista rememora sus infortunios amorosos y reabrirá sus heridas al reproducir los mecanismos de un erotismo avasallado que no encuentra un *bálsamo* eficaz, como así también se interrogará sobre el valor simbólico de los cuerpos y la densidad social de la memoria.

En esta dúctil y estimulante estructura ficcional hallamos una construcción espacial singular, que opera como metáfora cultural del

dolor sobre las muertes abyectas y proscritas, nos referimos al *museo* como ámbito de conflictividades en el establecimiento de un pasado histórico y de una identidad cultural.

Por consiguiente, en esta obra, el museo es un espacio subjetivado y devela una doble lectura: primero, es un lugar de conmemoración y de afianzamiento de una «tradición selectiva» (Williams, 1994), pues la autora convierte en *museables* a determinados componentes de la historiografía patagónica al resignificar –desde un ámbito geocultural periférico– las luchas de los pueblos originarios como fragmentos de los olvidos jurídicos y sociales vigentes; segundo, el museo es un ámbito estratégico para develar y teatralizar una lógica siniestra, la de la compulsión a la repetición de una forma masculina de poder y erotismo que –de manera persistente– subsume a la protagonista en un ciclo sin fin, agobiante y lacerante, pues cuerpos vivos y muertos, activos o mutilados, ratifican de igual modo la premisa que define a nuestra nación como «un país de hombres».

Ambas lecturas muestran un *duelo* inconcluso que –nuevamente en términos freudianos– ubica a esta mujer en un estado de inerte *melancolía* y, desde esta plataforma argumental, se expone la mencionada metáfora sobre la memoria individual y colectiva de las innumerables y silenciadas «muertes sin escena» (Schnaith, 2005) que la historia regional ha promovido, al confinarlas en el olvido y al restarles la posibilidad de una legítima representación. Vale decir, en la lógica ficcional de *Bálsamo*, Aranzábal ofrece a aquellas muertes sin escena un universo simbólico alternativo, con el fin de revestir lo inefable.

En consecuencia, conjurar la muerte y confrontar con sus respectivas connotaciones sociales es una invariable poética en estos textos, abordados desde los espacios dramáticos, ya sean diegéticos o escénicos.

Finalmente, otro caso que consolida la estrategia dramatúrgica de la subjetivación de los espacios es *El campocómico (diatriba agrídulce sobre la salvación y el hundimiento)* de José Luis Valenzuela y Javier Santanera, estrenada en el año 2005.

La mencionada obra presenta una estructura metaficcional en la que un comediante/prisionero de un campo de concentración realiza su *stand-up* frente a los restantes prisioneros/espectadores, imaginarios aquellos, reales estos. Apoyado en el juego del teatro en el teatro, el actor/rehén construye su relato basado en una serie de chistes grotescos o de humor negro que –de manera alegórica– expone las condiciones de vida en el *lager*.

De este modo, el texto concreta en escena una de las formaciones psicológicas más complejas descritas en los testimonios de los sobrevi-

vientes de los campos de exterminio: la «zona gris», definida por Primo Levi (2000) como la dimensión subjetiva por la cual las víctimas se convierten en cómplices de su propia destrucción por medio de un proceso de *asimilación* de los valores del verdugo, hasta llegar –incluso– a colaborar con él, aunque sea de manera forzosa (por ejemplo, expresada en la figura de los *sonderkommandos* o *cuervos del crematorio*: los prisioneros encargados de seleccionar y/o llevar a las cámaras de gas a los demás detenidos). La zona gris de Levi implica la ruptura de las dicotomías bueno/malo o bien/mal, fundando un espacio intersubjetivo complejo de asir en términos morales y difícilmente evaluable fuera de las estrictas circunstancias de subsistencia en el *lager*. Así, se abre un posible puente hermenéutico hacia un tópico central en los debates de la posdictadura argentina: los planos grises de la complicidad civil.

Por consiguiente, desde nuestro punto de vista, la obra –a través de la metaficcionalidad aludida– objetiva escénicamente lo opaco de este espacio intersubjetivo, histórico y psicosocial, aquí expuesto mediante un doble cuestionamiento: por un lado, la ética y la responsabilidad del actor/comediante como promotor de discursividades; por otro, la función estética y comunitaria de la risa y el humor, generalmente asociado a su capacidad liberadora o de «catástasis» (Olson, 1978), y no vinculada con la connivencia del artista con fuerzas despóticas. En este sentido, en un paratexto que acompaña a su dramaturgia, Valenzuela y Santanera dicen:

Durante mucho tiempo se atribuyó al humor un papel liberador y aun libertario frente a las muchas opresiones que gravitan sobre los individuos en cualquier orden social o institucional. Los estudios de Mijail Bajtin, por ejemplo, nos habían acostumbrado a escuchar en la risa una estruendosa burla a los poderes. Sin embargo, no toda risa resquebraja cadenas y una carcajada bien puede ser la descarga oportuna para seguir soportando lo inadmisibile. *El Campocómico* nace de esa sospecha: no todo humor es corrosivo ni todo chiste es un arma al servicio del débil. Entre nosotros abundan los cómicos que, más que críticos de la corona, han sido sus bufones predilectos. El Proceso militar, el menemato y buena parte de la era posmenemista nos dieron suficientes prueba de ello, sin que haga falta recordar aquí nombres.

En consecuencia, los textos teatrales reseñados indagan en determinadas estrategias poético-espaciales para *tramitar* los distintos perfiles de las subjetividades posdictatoriales; esto último, a partir de anclajes historiográficos regionales, recursos expresionistas, ominosos y grotescos, así como de interrogantes identitarios comunitarios.

3.2. Las lecturas del tiempo histórico

A partir de los avances en las teorías narratológicas e historiográficas (Paul Ricoeur, Roger Chartier, Carlo Ginzburg o Michel de Certeau, entre otros), sabemos que los sujetos e instituciones sociales establecen diversas relaciones con el pasado, siendo el discurso del historiador una de sus posibles modalidades pero, claro está, no la única. De este modo, las obras ficcionales y los múltiples «vehículos de la memoria», tal como los define Elizabeth Jelin (2002), pueden producir efectos culturales sobre el pasado con mayor intensidad que un libro de Historia.

Así, estas nuevas relaciones sobre la «operación histórica», como las llama De Certeau, implicaron asumir nuevos vínculos entre *res factae* y *res factae* o, en otros términos, se requirió:

[...] abolir los tabiques entre lo instrumental y lo placentero, lo ilusorio y lo real, la forma y la función, la fantasía y la praxis. [Pues] muchas experiencias con lo imaginario son también investigaciones sobre lo real, ensayos de relaciones sociales posibles, exploraciones de los códigos vigentes para abrirlos a conductas creadoras. (García Canclini, 1998, p. 20)

Una figura clave en este pensamiento fue Paul Ricoeur, para quien la relación entre ficción, historiografía y memoria debía ser reflexionada a partir de lo que denominó la «pulsión referencial del relato histórico», es decir, la *répresentance* o *representancia* del tiempo histórico desde una epistemología mixta, resultante de la tensión entre objetivismo/subjetivismo y explicación/compreensión. La *representancia* es definida como la capacidad discursiva para refigurar la realidad histórica a partir de conectores propios, situada entre el tiempo cósmico y el tiempo íntimo (Dosse, 2009, p. 39-40). Esta pulsión referencial y representacional es el punto de convergencia de las tres modalidades antes mencionadas, pero también es su principal eje de distinción al establecer, por un lado, un diferenciado estatuto de verdad sobre los fenómenos y, por el otro, un singular uso de las estructuras narrativas, figuras retóricas, imágenes y metáforas registradas en la historiografía, en el relato ficcional o en los dispositivos de la memoria. Vale decir, se cuestionan los mecanismos de la construcción de la trama o también llamada *mise en intrigue*.

En consecuencia, nos interrogamos sobre esta pulsión referencial del relato histórico en la dramaturgia rionegrina de la posdictadura, a través del reconocimiento de otra invariable poética: las singulares *lecturas del tiempo* que estas producciones dramáticas evocan. Desde esta perspectiva de análisis, hallamos tres «metáforas epistemológicas» (Eco, 1993)

sobre el tiempo histórico en las obras que aquí estudiamos, las cuales evidencian distintas posiciones estéticas e intelectuales.

3.2.1. El tiempo mutilado

En el marco del agotamiento y desilusión por la crisis económica y socio-comunitaria que la región vive en los primeros años de la posdictadura, en las ciudades de Carmen de Patagones y Viedma surge el grupo teatral Siembra; quienes, bajo la dirección y dramaturgia de Humberto Coco Martínez, estrenan en el año 1988 la creación colectiva *Viaje 4144*¹⁰.

La obra está organizada en un acto único, dividida –desde nuestra visión hermenéutica– en nueve secuencias dramáticas interrelacionadas entre sí por diversos nexos o enclaves. De este modo, la acción narra las búsquedas fallidas de Miguel y Ana, actores solitarios, condenados a *viajar* de un lugar a otro y, por ello, inmersos en un particular desasosiego. Ambos personajes se encuentran en un mismo lugar, convencional y arbitrario, que fusiona de manera metonímica un baño, una sala teatral, una heladera, una oficina y algunos andamios por los que se ingresa a este ámbito subterráneo. Allí, además de los artistas mencionados, están un mozo de bar y un personaje invisible; este último, constantemente presente en escena por la inquisición de su mirada y el poder de censura que rige sobre los cuerpos y conductas de los personajes.

La búsqueda fallida de los personajes principales posee diferentes niveles de análisis, pero todos ellos están organizados metafóricamente a partir de un mismo referente histórico y jurídico con notorio impacto en la cultura patagónica: la Ley de Residencia, promulgada por el Congreso Nacional en 1902, ideada por el escritor Miguel Cané y que tuvo vigencia hasta el año 1958, cuando fue derogada por el presidente Arturo Frondizi. Esta ley, cuyo registro es el número 4144 –un intertexto plasmado en el título y en el contenido poético de la obra– permitía la expulsión de inmigrantes sin juicio previo, como así también operó como marco legal primero e imaginario después para la represión de trabajadores de distintas fracciones ideológicas. Así, la obra *Viaje 4144* resemantiza este hipotexto histórico en el marco de la posdictadura, con especial énfasis en las connotaciones sociales que dicha ley tuvo en la región durante las luchas obreras de la década de 1920 y, a su vez, con los procesos de resistencia que iniciaron en la década de 1980 como producto de la retirada del Estado empresarial y de las primeras transformaciones neoliberales.

10 Junto con Martínez, esta creación escénica del grupo Siembra estuvo protagonizada por los teatristas Valeria Fidel, Daniel Etcheverry, Rafael Teixido y Héctor Ledo.

De este modo, la acción connota a nivel semántico diferentes aspectos de la búsqueda realizada por los personajes, organizados en un *tiempo mutilado*, producto de la desaparición forzada de personas y del exilio¹¹. Este plano metafórico del tiempo puede leerse en tres niveles: *a)* en los reposicionamientos laborales que el artista debe realizar en el nuevo contexto social y democrático, por la censura y autocensura que –aun en los últimos años ochenta– oprime a los creadores; *b)* en la búsqueda de un tiempo ético, por ejemplo, los personajes se interrogan sobre cómo y en qué condiciones un actor podría retornar al escenario¹² luego del exilio, la tortura y –nuevamente– la muerte sin escena de artistas y espectadores, vale decir, la escena propicia un ejercicio ético-estético sobre el duelo social que hacia 1988 los agentes culturales debían evocar para reconstruir sus horizontes históricos; *c)* en la incursión autoficcional de un tiempo subjetivo, proyectado en la autorreferencialidad del dramaturgo, actor y director del montaje, Humberto *Coco* Martínez, quien recientemente había regresado del exilio y con la creación del grupo Siembra retomaba sus actividades profesionales en la Patagonia. Esto último, observable en la mirada final o tesis social de la obra, enunciada en los siguientes términos: «¡Hemos muerto! ¡Hemos muerto! Podemos empezar a vivir sin trampas ni sueños».

3.2.2. El tiempo mítico-documental

Por la mediación de las variables sociales y político-económicas mencionadas al inicio de este estudio, surge una lectura teatral del tiempo pasado con bases en un revisionismo historiográfico, en especial al recuperar las estrategias poéticas del docudrama. Así, hallamos en este período una dramaturgia sobre un *tiempo mítico-documental*¹³.

Un caso paradigmático de esta corriente es la obra *El maruchito. Sangre y encubrimiento allí en las tierras del viento* de Juan Raúl Rithner, estrenada en octubre de 1997 en la ciudad de Villa Regina, por el grupo Los Nosotros, con dirección y puesta en escena de Carlos Massolo.

Este texto dramático puede asociarse con el docudrama o teatro documental porque –apelando a registros y huellas historiográficas– busca

11 Es pertinente recordar que la obra teatral *Dibaxu* de Aristimuño también aborda de manera explícita la metáfora de un tiempo mutilado, resultante del dolor del exilio.

12 Esta premisa hermenéutica nos remite a los conocidos debates estéticos adornianos, respecto de la escritura *después de Auschwitz*.

13 Con distintos matices estético-procedimentales y sin asumir la forma del docudrama, las obras *Pewma-Sueño*, *Bálsamo*, *Viaje 4144* y *Hebras* también poseen aires de familia con la relectura poética e inclusión dramática de núcleos historiográficos en sus relatos.

una contrastación con lo real y sus enunciados tienen el carácter de prueba empírica que ratifica una visión crítica del mundo (Freire, 2007, p. 50).

La estructura textual de la obra está organizada en un extenso acto único, dividido en más de veinte secuencias de acción interdependientes y sin notaciones dramáticas que den cuenta de la división entre unas y otras. Su esquema de ficción plantea una isotopía argumental, la puesta en escena de un mito popular por parte de una *troupe* de artistas de circo y radioteatro patagónicos; vale decir, a través del recurso del *teatro dentro del teatro*, se aborda la figura legendaria del llamado Maruchito: un niño de 10 años, Pedrito Farías, quien –según la tradición oral, leyendas e investigaciones historiográficas– fue asesinado por un traperero a principios de la década de 1920 en los caminos desérticos de la Línea Sur de Río Negro. Luego de este suceso trágico, el niño se convirtió en un símbolo de la región, incluso, con prácticas asociadas a la religiosidad popular.

Desde esta construcción semántica y metaescénica, el Maruchito fue propuesto por Rithner como una alegoría de las numerosas e injustas *jóvenes muertas* documentadas en diversos momentos históricos: desde las contiendas anarquistas de principio de siglo xx (con las luchas obreras y la reivindicación de derechos minoritarios); pasando por las distintas dictaduras militares de los años sesenta y setenta, con la resistencia juvenil como la fuerza matriz del cambio social y la desaparición forzada de personas como su infausta consecuencia; hasta –finalmente– exponer en esta cadena de significaciones a las *jóvenes muertas* de la Patagonia durante la fase democrática. Estas últimas, entendidas como una secuela de la violencia de Estado persistente, y ejemplificadas en el emblemático caso del concripto Omar Carrasco, un antecedente jurídico fundamental para la abolición del servicio militar obligatorio en Argentina y, además, un referente histórico activo para el espectador local en el momento del estreno de la obra.

Así, el texto propone una tesis estructural/objetiva que –fundada en la documentación historiográfica y mítica de la región patagónica– demuestra la vigencia y sistematización de una lógica cultural sobre la tortura, el castigo y hostigamiento del cuerpo/joven como mecanismo de control social y político en distintos períodos. Vale decir, la obra expone –a través de un evidente ejercicio anacrónico de raíz brechtiana– las constantes históricas sobre la violencia, depositada en los jóvenes como núcleo de las transformaciones y utopías.

En correlato con lo anterior, la estructura ficcional apela a distintos procedimientos dramatológicos de ruptura y transición temporales, tales como elipsis, *raccontos* y resúmenes (García Barrientos, 2012, p. 103). De este modo, se contrasta la visión anacrónica de los hechos dramatizados

con una detallada organización histórico-documental, explicitada además en los paratextos denominados «bibliografía» y «testimonios»¹⁴, o también basada en la cita de publicidades de cada momento histórico que son reconocibles por su tradición popular o, incluso, en la intertextualidad con el manifiesto obrero-socialista del 1º de mayo de 1909 o en la marcha anarquista, entre otras discursividades.

Por lo tanto, el mecanismo de representación de la memoria en esta obra resulta de la documentación historiográfica objetivada en escena y del anacronismo como procedimiento ficcional para elaborar –a partir de la figura alegórica del Maruchito– una visión de mundo activa. Así, los procedimientos temporales del texto resignifican su vínculo con la memoria histórica regional al establecer tensiones entre los tres grados de representación del tiempo (García Barrientos, 2012, p. 98-99): primero, el grado patente, expuesto en la cadena de sucesos anacrónicos antes indicados, interdependientes entre sí y anclados en distintos momentos del siglo XX; segundo, el grado latente, entendido como el presente histórico del espectador, lo que permite una posible «identificación simpatética» (Jauss, 1992, p. 270) sobre lo escenificado y, desde allí, una aseveración de la tesis social de la obra; tercero, el grado ausente, presentado como un futuro difuso, ambiguo, pero con perspectivas de transformación social, por ejemplo, visible en la didascalía que relata la escena final del espectáculo, cuando los personajes ritualizan la muerte del Maruchito.

En síntesis, podemos afirmar que en los noventa, durante la fase de la «imposición jurídica del olvido»¹⁵ (Jelin, 2005), la obra *El maruchito* recupera las estrategias poéticas del docudrama propuesto por Peter Weiss (1976) mediante la predicación de una tesis estructural sobre la violencia de Estado y su sistematización como una constante lógica cultural.

3.2.3. El tiempo de la desertización social

Otra forma de observar la pulsión histórico-referencial en las dramaturgias compiladas es a través de las lecturas del *tiempo de la desilusión y el despojo*, producto de la aplicación de políticas neoliberales y su consecuente desertización social, tal como lo hemos explicitado anteriormente. En este sentido, la obra *¡Ay! Riquelme... (El primer mundo te pasó por encima)* de Oscar Tachi Benito, expresa algunas de sus cualidades.

14 Efectivamente, en su estructura textual *El maruchito* incluye un apéndice denominado «Bibliografía» y «Testimonios», a través de los cuales el autor da cuenta exhaustiva y detallada de los documentos y fuentes utilizados para la construcción del drama.

15 Nos referimos al período 1986-2003, vale decir, los años del olvido legislativo evidenciado en las leyes de Obediencia Debida, Punto Final e indultos que obturaron todo intento de enjuiciamiento a los genocidas.

Escrita en el 2004, la mencionada pieza puede comprenderse como una evidente respuesta a la desidia político-económica de los noventa y sus correlativos efectos socioculturales en la Patagonia, en el marco del desamparo y la angustia comunitaria luego de la crisis del año 2001.

Así, *¡Ay! Riquelme* es una expresión micropolítica de las catástrofes individuales del neoliberalismo, la cual se forja a partir de una estructura ficcional operativa a tales fines.

En efecto, la obra muestra la vida cotidiana de un matrimonio, Tránsito y Antonia –junto con la madre de esta última–, quienes trabajan en un vetusto y abandonado hotel ubicado en un desértico y ficcional pueblito patagónico llamado Riquelme. Allí los personajes esperan la construcción y pavimentación de una ruta nacional que cruce por dicho paraje, con la esperanza de alcanzar una vitalidad urbana que –según las promesas gubernamentales– implicaría modernización y prosperidad financiera.

En una primera secuencia dramática, mediante el recurso de la prolepsis, se representa el velorio de Tránsito, cuyo *tránsito* hacia la muerte será el núcleo central de la acción de las restantes seis escenas, hasta llegar a la octava y última, en la que se recupera y complementa el horizonte de sentido de la secuencia inicial. Es decir, a través de un recorrido ficcional circular –siendo el velorio el punto de partida y conclusión–, conocemos los distintos aspectos del ciclo vital del protagonista. Esto último, con el fin de metaforizar el entierro de una falsa ilusión –con lógica asociación a las absurdas promesas de un primer mundo durante el menemismo–, pero al mismo tiempo se intenta deconstruir aquella imagen distópica de una Patagonia desertizada con una nueva utopía, entendida como un motor para la emergencia y desarrollo de un tiempo histórico *otro*, alternativo y necesario.

De este modo, la obra recurre a diversos procedimientos poéticos. Desde un punto de vista estructural, se observan los tres momentos planteados por David Viñas para el grotesco criollo: *a)* aspiración o introducción; *b)* proyecto o nudo; *c)* fracaso o desenlace (1997, p. 17). No obstante, estas tres macroestructuras pueden también articularse con algunos recursos del realismo reflexivo argentino, principalmente por la utilización del *encuentro personal* y la circularidad ficcional como base para la formulación de una *mirada final* (Pellettieri, 1997, p. 119-126). Además, en su cariz realista, hallamos al tradicional antihéroe inadaptado y mediocre que sale de su inacción para concretar su identidad, aunque con ello no podrá evitar caer en el fracaso, el aislamiento y la soledad, vale decir, núcleos semánticos que también forman parte de la visión de mundo discepoliana:

TRÁNSITO: ¿Vivimos, Antonia, o sobrevivimos apenas? Cuando tus padres compraron este hotel tenían un sueño y pusieron acá todo lo que tenían. Trabajaron treinta años sólo para devolver una parte de lo que debían. Les cambiaban de moneda la deuda, de peso argentino a pesos ley, de pesos ley a australes, más ceros, menos ceros, cuanto más pagaban, más debían. Tu viejo se murió sin poder entenderlo, pero sin dejar de pagar una sola cuota. Y entonces, vinimos nosotros a hacernos cargo: un par de años, cancelamos la deuda, vendemos todo y volvemos... ¿Qué carajo pasó en estos veinte años? Ni cancelamos, ni vendimos, ni volvimos... ¡¡¿DÓNDE ESTAMOS PARADOS?! (Antonia intenta taparle la boca para que no grite.) ¡Está bien, no grito!

Por otro lado, los aires de familia con el realismo se evidencian en una de sus principales reglas de juego: la tesis social, aquí sintetizada en la renovación de una esperanza independiente del desasosiego reinante, siendo el *baile* –una acción dramática y simbólica en la estructura del relato– el único acto que pueden ejercer los personajes en aquella tierra desmantelada y olvidada.

En consecuencia, ¡Ay! *Riquelme* incorpora en sus campos de acción dramática y de significación los síntomas históricos de los años noventa, con el propósito de expresar –desde un anclaje patagónico– el desencanto de una falsa conciencia respecto de la *globalización imaginada*, de la que sólo nos quedó mayor desigualdad social y aniquilamiento moral; esto último, como otra de las tristes herencias económico-culturales de la dictadura y su proyección en los años posteriores.

3.3. Las configuraciones femeninas o la doble resistencia

El último eje o *puerta de entrada* que queremos reseñar en esta aproximación es la constante presencia femenina en las prácticas y discursos dramaturgicos rionegrinos, pues entendemos a las configuraciones de y sobre la mujer como una estrategia de resistencia estético-social en el marco de la posdictadura, por su confrontación indirecta o tangencial con una doble marginación. En primer lugar, una marginación histórica e historiográfica que devela la devaluación de las dramaturgas profesionales en el campo escénico argentino; en efecto, hasta mediados de los años ochenta, los roles, funciones y espacios de legitimación de las escritoras teatrales han sido periféricos respecto de la tradición del varón/dramaturgo. Así, a los pocos nombres de autoras teatrales registrados hasta los años setenta se agrega, en el marco de la posdictadura, un singular número de reconocidas teatristas, quienes –desde diversas perspectivas– asumen la escritura escénica como una

actividad central de sus procesos creativos, alterando o desplazando el convencional y hegemónico lugar de actriz reservado para ellas en los colectivos de trabajo.

El segundo cariz de esta marginación lo hallamos, por un lado, en los mecanismos de producción de las dramaturgas rionegrinas para escribir desde la Patagonia –otro descentramiento geocultural que ratifica una perspectiva periférica– y, por otro, en los posicionamientos poético-ideológicos de sus creaciones dramáticas; esto es, la presencia de esquemas de acción, tópicos y representaciones imaginarias que afianzan nuestra idea de una estrategia de resistencia socioestética frente a esta doble marginalidad.

En efecto, de los catorce textos dramáticos aquí presentados, ocho fueron escritos y producidos por mujeres, por lo tanto, se torna ineludible examinar esta invariable.

No obstante, para avanzar en el reconocimiento de este eje analítico, es pertinente evitar una lectura ambigua, una interpretación de la que nos advierte la dramaturga nacional con mayor consagración, Griselda Gambaro:

Efectivamente, cuando una mujer reflexiona sobre sí misma y su relación con los seres y las cosas, piensa espontáneamente, caída en el lazo del acostumbramiento y la misoginia verbal, en «uno y los otros», cuando habla genéricamente de las conquistas y los sueños, son las conquistas y los sueños del hombre. Por supuesto, ya que el lenguaje es la expresión profunda de una cultura, el problema va más allá de modificar, por un esfuerzo deliberado, sufijos, desinencias y sujetos. Mucho valor necesitaremos para explorar y aventurarnos en esos terrenos donde nos atrevamos a mirarnos, porque como mujeres somos aún metáforas convenientes y engañosas de un mundo masculino. (1985, p. 472-473)

De este modo, nos interesa estudiar las configuraciones femeninas que no operan como metáforas solapadas de los sistemas patriarcales hegemónicos, al asumir que las respuestas a la marginalidad antes indicada se fundan en una estrategia específica de conocimiento histórico-regional, ubicándolas en el carácter deconstructivo que el Teatro y la Literatura poseen respecto del «cuestionamiento de lo que es en la realidad» o, implícitamente, en la «revelación de lo que puede ser en esa realidad» (Gambaro, 1985, p. 471).

Desde este punto de vista, los textos de Concepción Roca, Maite Aranzábal y Miriam Álvarez, que ya comentamos, se inscriben en este horizonte de sentido. Estas obras integran una serie que da cuenta de

esta tendencia, en la que también debemos incluir los siguientes casos: *Si canta un gallo* de Luisa Peluffo (2002), *Malahuella* de Carol Yordanoff (2004), *Hebras* de Luisa Calcumil y Valeria Fidel (2004), *Ni un paso atrás* de Carolina Sorin (2007) y, por último, *Todo mi sano cuerpo, te ofrezco* de María Robin (2010).

3.3.1. Feminidad periférica

En las piezas de Luisa Peluffo y Carol Yordanoff hallamos un nuevo abordaje de la pulsión histórico-referencial ya descrita, aunque sin el carácter de prueba empírica o de contraste con lo verídico observado en los textos anteriores. Por el contrario, las autoras apelan a procedimientos realistas –quizás, asociables con la escena épica– para bosquejar una alegoría social sobre la mujer mapuche o mestiza en contextos diferenciables, pero naturalizados a lo largo del tiempo.

De este modo, en *Si canta un gallo* encontramos la condensación e imbricación de *historias de vida* comunes y compartidas por las mujeres mapuches que, forzadas por sus condiciones de existencia, intentaron incorporarse a los centros urbanos y suburbanos de la Patagonia. Estos fragmentos vitales y/o comunitarios están fusionados en un mismo personaje: Rosa Nahuelpan, quien a lo largo de la pieza narra los distintos mojonos o nudos de su vida. Así, en el marco diegético de un juicio oral –cuya causa judicial sólo conoceremos y comprenderemos al final del relato– se plantean múltiples ejes pseudobiográficos: a) la desintegración familiar en la infancia y la prohibición del uso de su lengua originaria; b) el traslado a la periferia urbana buscando un fallido estado de bienestar; c) la proletarización laboral y la relación patrón/paternalista; d) el matrimonio con su padrastro como otra forma de dominación y control (erótico y social); e) los contrastes entre el pueblo natal y la ciudad en detrimento del primero; f) el aborto obligado por sus paupérrimas condiciones de subsistencia; y, finalmente, g) el robo de la herencia por parte de su propia hermana, manifestado en el despojo de sus tierras legadas. Este último eje es el motor del juicio oral que opera como situación dramática pivote en la dinámica ficcional de la obra. En suma, Luisa Peluffo nos ofrece –a través de un formato dramático dinámico y sugerente– una síntesis o condensación de testimonios perdidos u olvidados, al hacer foco en una feminidad subyugada por distintas tradiciones pues, de un modo otro, Rosa Nahuelpan es una alegoría de aquellas muchas mujeres mapuches que, cosificadas por las prácticas y discursos patriarcales, intentan vencer los silenciamientos, resistir y protestar.

En *Malahuella* de Carol Yordanoff observamos otra modalidad del vínculo mujer/periferia, pues esta unidad de sentido operativa surge de la reminiscencia de un hipotexto historiográfico: la gran inundación que afectó al Territorio Nacional del Río Negro en el año 1899. A partir de esta fuente o dato contextual, la autora propone una potente recreación dramática en la que inscribe a sus cuatro personajes: una abuela y sus tres nietos, quienes buscan una vía o camino alternativo en pleno desierto para huir del desbordado y vehemente río que los ha cercado y desorientado. Así, la descripción del espacio dramático formulado en las didascalias remite –por su efecto analógico– a la *posición* periférica de esta anciana mujer, quien –con enorme tenacidad– resiste los embates de la hostil geografía del mismo modo que va superando distintas *malahuellas*. Se dice:

Alguna porción de las bardas patagónicas cercana al río, pero desértica al fin. Un cañadón natural, hecho por el correr violento de la excepcional agua de lluvia que se abre camino en la tierra arcillosa y volátil. Cañadón que aprovechan como ruta los animales que vienen a abreviar una vez al día.

Sometido el paisaje al viento, dueño y señor de la Patagonia, nada sobrevive más allá del metro y medio de altura. Resisten empecinados sobre la tierra amarillenta y rojiza, achaparrados, los arbustos con espinas y hojas pequeñas. Todavía no se acaba el verano, pero las noches son frías.

El silencio del paisaje vasto y solitario es invadido por el chapalear de los cascos de un caballo que avanza en el agua. También se oye el crujir de la madera, la de un carro. El caballo resuella.

Esta descripción configura el mapa social y subjetivo de un espacio que es adversario de un cuerpo femenino valiente, pero al mismo tiempo desahuciado, que debe soportar una predestinación incomprensible. Así, en este solitario y angustiante contexto, los actos lúdicos (y egoístas) de los niños se entremezclan con la rigidez y perseverancia de la abuela, quien confía en la naturaleza y su correlativo saber popular; esto último, más allá de la agresividad manifestada por esta extraña *physis*. El miedo a la muerte es el fundamento de esta espacialidad marginal, pues les impide cruzar el río y condena a los personajes a deambular por sus *bordes*, por sus *contornos*, de manera temerosa y enajenada.

Esta territorialidad simbólica expone la posición periférica a la que fue confinada aquella mujer, una imagen analógica que se complementa con las siguientes características estético-espaciales, expuesta en la parte II de la pieza:

Entre desolador y sublime se prolonga el desierto patagónico. Una línea apenas ondulada es el horizonte en todas las direcciones. Todavía insisten los arbustos, más pequeños, con menos frecuencia. Anclados señalan el límite entre el cielo y la tierra cuando lo olvidan las tormentas de viento y arena.

Se escucha lejano el aullar del viento. Entra a escena la Abuela, tirando de un carro. Encima del carro van los tres nietos. A todos se los ve cansados y ajados, cubiertos de polvo. La Abuela tira con esfuerzo, como un buey en la tierra dura.

Por consiguiente, en las obras de Luisa Peluffo y Carol Yordanoff encontramos una escena *mostrada* (en el sentido brechtiano) que nos orienta hacia una tesis social sobre la perseverancia femenina en contextos históricos y comunitarios reconocibles para el lector/espectador de la región. Así, estas configuraciones exponen –mediante diversos tópicos provenientes de la cultura popular– una imagen de mujer que confronta y resiste a distintos conservadurismos dominantes.

3.3.2. Feminidad, violencia y erotismo

Recuperar las figuras retóricas (alegorías, metáforas, analogías) sobre la mujer en el marco teatral de la posdictadura implica, entre otras posibilidades, poner en diálogo a dichas formas con las correlativas representaciones de la Nación durante las fases dictatoriales. En efecto, tal como señala Lola Proaño-Gómez, en el gobierno de facto del General Onganía y en sus proyecciones políticas posteriores, el cuerpo nacional es, por un lado, interpretado como una mujer joven, enferma o violada que, desde la perspectiva del dictador, necesita de un *padre* (macho, activo y protector) que la resguarde del penetrante y dañino *virus* (comunista, montonero, etcétera) que motiva su afección. Respecto de esta concepción biologicista de la argentinidad, la autora dice:

Onganía visualiza la nación argentina como una joven virgen que posee un cuerpo femenino pasivo y receptor al que hay que proteger y educar, afirmación generalmente aceptada y repetida en los discursos que se alinean con la política de Onganía. [...] Tal como hacía el discurso patriarcal más tradicional respecto de la mujer, a este «cuerpo nacional» ahora femenino, se le niega el espíritu, con lo cual es indispensable que el alma y la inteligencia, ambas localizadas en la cabeza de este cuerpo –la dictadura–, se construya en su guía. (Proaño-Gómez, 2002, p. 138-139)

Por otro lado, siguiendo los estudios de la citada investigadora, esta misma retórica es apropiada o resignificada por distintos agentes de

la resistencia cultural de los años sesenta y setenta, pero desde una visión semántica opuesta, pues entienden que la Nación –en tanto cuerpo significativo– ha sido ultrajada y devorada precisamente por el sistema patriarcal y autoritario impuesto, siendo su degradación, enfermedad o anquilamiento producto de la acción de los agentes del poder.

Esta lógica imaginaria fue, durante los largos años dictatoriales, consolidada e institucionalizada por los distintos opresores y genocidas con el fin de justificar su función violenta y autócrata.

Por consiguiente, las configuraciones femeninas en la posdictadura pueden leerse –entre otros posibles ejes de análisis– como un intento de respuesta histórica a aquella naturalizada y enquistada visión del cuerpo nacional y de la mujer como su imagen dominante. A partir de este horizonte de sentido, diacrónico y estético, creemos pertinente inscribir algunas de las concepciones de lo femenino presentes en las dramaturgias contemporáneas. Desde este punto de vista, las obras de Luisa Calcumil y Valeria Fidel, de Carolina Sorin y de María Robin aquí compiladas, asumen ciertos aires de familia con esta tradición de resistencia estética.

De este modo, *Hebras* de Calcumil y Fidel (2004) expone las formas de violencia y opresión que viven Laila e Inacal, dos mujeres en un cautiverio psiquiátrico. Ambas intentan subsistir a las violaciones y otros vejámenes, mientras recuperan –por el solidario ejercicio de recomponer fragmentos olvidados– algunas *hebras* de su extraviada memoria. Así, mediante recursos simbólicos y –nuevamente– expresionistas, observamos en escena canciones, ritualidades, fantasías, anhelos y ominosas reminiscencias sobre un pasado abrumador, un tiempo subjetivo que, a su vez, opera como fundamento central de aquel *pathos*. Ante la pregunta sobre cuál es la causa que motiva el sufrimiento de estas mujeres, sólo encontramos las arbitrariedades y los sinsentidos patriarcales y totalitarios, siendo los básicos e inocuos principios de libertad y erotismo los que funcionan como pecados de *hybris* en la organización del relato.

En este caso, hallamos un puente semántico entre esta configuración femenina rionegrina y las citadas metáforas del cuerpo nacional de las fases dictatoriales, pues ambas comparten –tal como las obras canónicas del período anterior exponían en, por ejemplo, *El campo* de Griselda Gambaro (1968)– una misma composición imaginaria y cognitiva: la mujer enferma, en cautiverio y ultrajada por un sistema de poder déspota. No obstante, estos parecidos de familia deben ser resignificados en las lógicas culturales de la posdictadura, en tanto no aluden a una tesis social sobre la argentinidad, sino a un «trabajo de la memoria» (Jelin, 2002), esto último dado por su capacidad para abordar

el *presente del pasado* y resemantizar las contradicciones históricas sobre determinadas subjetividades vulneradas y sometidas. Así, Calcumil y Fidel proponen una isotopía dramatúrgica que objetiva esta visión, dicen: «Estos hilos son mis venas; esta hebra, mi memoria, siempre ato los hilos cerca del cielo».

En correlación con lo anterior, la pieza *Ni un paso atrás*, de Sorin (2007), nos propone un mundo distópico, sostén principal de la ocusión y el encierro que viven Raquel e Irene. En efecto, en esta estructura ficcional, el espacio exterior –amenazante, desolador y regido por una lógica extrañada, producto de no sabemos qué transformación social–, limita todas las conductas, reacciones y vínculos de ambas mujeres hacinadas en el interior de una casa y con la esperanza de reencontrarse con Manuel –vale decir, el hijo de Raquel y, además, amante de Irene y padre del niño que espera.

En su texto, la autora propone un lenguaje estilizado, tanto a nivel del diálogo como de las didascalias, el cual intensifica el efecto de distanciamiento producido por las imágenes distópicas del mundo exterior, al generar un contrasentido en las naturalizadas confrontaciones y agresiones entre Raquel e Irene. Esto se evidencia en el uso de diversas figuras retóricas, por ejemplo, del símil, la antonomasia o el epíteto:

RAQUEL: ¡Bruta! mi niño enamorado de una inútil. ¡Que no se queme el arroz porque te mato! Años de espera, anclada a la casa, embotados nos perdíamos en sueños de mercurio. Susana hacía rato se había marchado. Con el muerto ni nos mirábamos, no recuerdo sus ojos sin rabia. ¡A Manuel ni nombrarlo porque se enfurecía!, se puso escabroso con la edad, el zumbido lo atormentaba, ojeroso paseaba por la galería; acariciaba su guitarra como a una mujer muerta, entonces las melodías más tristes acompañaban mi nostalgia.

La estilización del lenguaje y el marco de violencia (externo e interno) que circunscribe a los personajes fundan un conjunto activo de tensiones dramatúrgicas, las que –en dicho esquema ficcional– ofrecen una particular identidad sexual y social a las protagonistas. Esta identidad remite a un mismo fundamento de valor: los vínculos materiales y simbólicos con los hombres, ya sea Manuel (hijo y amante) o «el muerto», es decir, el esposo de Raquel y padre del anterior; o incluso, las pequeñas alusiones al progenitor de Irene, quien afirma:

A mamá la maté en el parto. Mi padre, encantador, se ocupó de mi crianza [...] Papá siempre me compraba la colonia. Él nunca me acariciaba, decía

que tenía las manos ásperas. La colonia era un mimo. Él eligió mi olor, el aroma de mi cuerpo, una mezcla de jazmín y agua de rosas.

En suma, en estas figuraciones yoicas, la masculinidad es una fuerza dominante que modula y condiciona los posicionamientos subjetivos.

Con la aparición en escena de Manuel, estos vínculos y relaciones de poder alcanzan nuevos sentidos y efectividad, pues las tensiones entre las mujeres se reactivan con el fin de obtener –desde una evidente pulsión erótica, ya sea maternal o genital– el cuerpo de aquel *macho* fundador:

(Dispone Irene y en silencio comen. Transición. Se abre la ventana, entra un hombre feroz, desorbitado, completamente mojado, se mueve en una pesadilla.)

IRENE: ¡Manuel!

(Rabioso se abalanza hacia Irene.)

MANUEL: ¡Perra! ¡Pensaste que no llegaría, que moriría de dolor!, pero acá estoy listo para matarte.

IRENE: ¡Yo te adoro!

MANUEL: Mirá que sos turra. *(Cae herido.)*

IRENE: ¡Amor, tus delirios me atormentan! ¡Estás herido! ¡nn-noooooooooooooooooo!

(Manuel ve a su madre, que al fin se para, sangran sus rodillas la promesa de años de ausencia.)

MANUEL: Raquel, qué vieja estás, hermosa como una flor seca.

RAQUEL: Casi muerta, mi cielo.

MANUEL: *(Corre al regazo.)* Raquel qué vieja estás, aún tu falda está caliente.

RAQUEL: Tibia, hijo, el ardor se extinguió.

Sólo la muerte de Manuel, hallada apenas retoma su contacto con el mundo exterior, modifica las relaciones entre Raquel e Irene, quienes perciben aquella ausencia como la mutilación de su deseo; por ello permanecen en su refugio, con la única esperanza de criar a un nuevo *varón* que logre, con resignación, vivir para luego –de manera obstinada– morir en aquel mundo de «terror atómico, de virus estridentes y silencio de pueblos muertos».

En efecto, con el padre y el hijo muertos, emerge la melancolía por el derrumbe de aquel universo simbólico de referencia que marginaba a las hembras débiles. Por consiguiente, desde nuestra perspectiva, *Ni un paso atrás* propone una metáfora sobre la *muerte* del modelo de alienación dictatorial, en el que la espiritualidad y corporalidad de un líder (macho, protector y guía) ha fallecido, exigiéndonos una renovada ética e identidad social; quizás, sintetizada en el siguiente

interrogante: ¿hasta cuándo Raquel e Irene permanecerán en su estado de sumisión, ocusión y de enajenada espera de un nuevo *líder*?

Las últimas coordenadas dramatúrgicas de esta antología las hallamos en *Todo mi sano cuerpo, te ofrezco*, creación colectiva con dirección y autoría de María Robin (2010). En esta obra, la resistencia femenina ante la inmutabilidad de modelos y tradiciones patriarcales logra una eficaz y potente síntesis al proyectar en escena las aporías eróticas de dos jóvenes en un conservador pueblo rural. En efecto, la pieza muestra la cotidianidad (con todo el peso de sus rutinas asfixiantes) de L y S, dos muchachas que trabajan en La Bonita, una de las pocas panaderías de un indefinido –pero, a su vez, reconocible– paraje patagónico. Allí, un pujante tiempo erótico fluye e intenta emerger mientras convive con los chismes sobre las pocas mujeres solteras, con la música y los grotescos refranes populares, con el calor de las siestas y, fundamentalmente, con la *ritualidad* que la elaboración del pan propicia.

Entre las diversas lecturas sobre este texto, queremos abordar la articulación entre erotismo, violencia y religiosidad popular, un plexo de relaciones que se evidencian en los niveles sintáctico y semántico.

En relación con lo primero, es decir, en el nivel estructural del relato, hallamos una declarada interdiscursividad con, por un lado, las fotografías de Francesca Goodman, Aino Kannisto y Alessandra Sanguinetti, quienes exponen las imágenes de una subjetividad femenina rural, condicionadas por su geocultura; por otro lado, con las referencias biográficas de santas paganas (como La Difunta Correa, La Telesita o Almita Sibila), mujeres que –de un modo u otro– confrontaron con el acoso masculino hasta alcanzar una muerte sacrificial.

A partir de estos componentes discursivos, la acción se estructura en diez cuadros que poseen relativa autonomía entre sí. La conflictividad se evidencia en el yerro del personaje S, pues ha exhibido su *carne*, ha puesto a la vista de los hombres su deseo y, al hacerlo, no podrá revestir ni revertir aquella desnudez. Así, esta irreversible vulnerabilidad se resume en uno de los dichos populares que la obra plantea como red simbólica: «Las muchachas bonitas corren peligro, como el quirquincho bola junto al camino». Por este yerro, causante de la *metabolé* o peripecia, las jóvenes pasan a ser objetos de rapiña, perseguidas y acechadas; esto último, debido a que perdieron su categoría social de *mujer silenciada* y, por lo tanto, respetable. En consecuencia, el erotismo resulta su condena, al convertirlas en objetos de un sacrificio para detener la sequía en la que ha caído el pueblo, luego de aquel acto pecaminoso. L y S devienen objetos sacrificiales, quizá asociable con el *pharmakos* de la tradición griega, pues, el único modo de revertir aquella *moira* es con su expulsión o muerte.

Por consiguiente, en *Todo mi sano cuerpo, te ofrezco*, la apertura y el desarrollo del erotismo femenino desencadenan una muerte violenta, con diversas connotaciones socioculturales. En este sentido, podemos señalar que, en el nivel semántico del texto, la articulación entre erotismo, violencia y religiosidad popular puede leerse –desde la perspectiva hermenéutica que hemos optado para el contexto posdictatorial patagónico– como una estrategia poética alternativa para el abordaje estético de la resistencia femenina en contextos autoritarios.

Desde este punto de vista, es pertinente recordar las visiones metafísicas de Georges Bataille respecto de la articulación entre erotismo, muerte y sacralidad, pues para él la muerte es la «continuidad del ser» (2006, p. 17) interrumpida en el «discontinuo» ciclo de la vida. Así, el erotismo tiene como principio alcanzar al ser y, por ello, se funda en una violencia originaria que se dirige hacia la muerte. Sobre el acto basal que condena a las protagonistas de la obra que comentamos, el filósofo dice:

La acción decisiva es la de quitarse la ropa. La desnudez se opone al estado cerrado, es decir, al estado de la existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela un ir en pos de una continuidad posible del ser, más allá del repliegue sobre sí. Los cuerpos se abren a la continuidad por esos conductos secretos que nos dan un sentimiento de obscenidad. [...] El desnudarse, si lo examinamos en las civilizaciones en las que tiene un sentido pleno, es, si no ya un simulacro en sí, al menos una equivalencia leve de dar la muerte. (Bataille, 2006, p. 22-23)

En efecto, tanto el erotismo como el sacrificio tienen en común el ofrecimiento de la *carne*. Por ende, en *Todo mi sano cuerpo, te ofrezco* se dice:

L: Por favor. Encomendate acá, a la mamita.

(*Se arrodilla. L comienza el rito de curación.*)

L: Madre mía, desde que amanece el día, bendíceme. En lo rudo del trabajo, fortaléceme. De mis tentaciones y tibiezas, aléjame. En el vacilo de mis buenas decisiones, escuchame. Si desfallezco, sálvame y al cielo llévame. Madrecita, mamita de la piedra, con esta humilde oración yo me quiero encomendar a vos ofreciéndote todo mi cuerpo, incluyendo sus órganos internos y externos. La columna vertebral con cada una de sus vértebras, mis riñones, mi hígado, mi lengua. Mi esternón, mi estómago, todas las partes de mi sano cuerpo, mis ojos, mis manos, mi corazón y mis pulmones para vos. Me encomiendo a vos brindándote todo mí...

(S, que ya se levantó del suelo y volvió al trabajo, golpea con fuerza la masa sobre la mesa. L sale de su trance).

En síntesis, la desnudez de S con su consecuente *celebración* –entendida en el marco ficcional de la obra como una maldición originada en el intolerante impulso sexual–, garantiza un juego subjetivo, histórico y metafísico, al que podemos enunciar como «la continuidad del ser». La entrega del cuerpo es, en este marco de interpretación, otro posible ideograma estético-social de la posdictadura, pues se reivindica la libertad del deseo frente a lo reaccionario y se resiste –al igual que en el caso de las santas paganas– con el fin de mantener la vitalidad de una utopía erótico-redentora.

4. Cierre de ideas e invitación a nuevas lecturas

Alo largo de esta presentación hemos ofrecido al lector algunas coordenadas dramatúrgicas o *puertas de entrada* a un corpus de textos específicos, con el modesto propósito de reconocer y compartir determinados aspectos poéticos e interrogantes culturales de la zona rionegrina en su fase posdictatorial. Al mismo tiempo, hemos argumentado a favor de la tarea de documentar, valorar y difundir los procesos escriturales y escénicos locales, según nuestros particulares criterios de selección. No obstante, sin ánimos de redundar, insistimos en considerar a esta antología como un *recorte* necesario y operativo a la cartografía diseñada y al eje diacrónico delimitado; un recorte que tiene por objetivo promover los debates sobre el teatro patagónico, como así también aportar a los estudios sobre sus territorialidades y fronteras internas.

Desde este punto de vista, creemos que son múltiples los desafíos técnicos, estéticos e ideológicos que la dramaturgia rionegrina ha asumido en las últimas décadas, los cuales –sin dudas– serán los motores de un nuevo período histórico-productivo para la escena regional. En consecuencia, invitamos al lector a recorrer estas huellas discursivas de lo efímero, a polemizar sobre los mundos ficcionales encerrados en estas páginas, con el fin de estimular las reflexiones sobre nuestras prácticas teatrales y, quizás, avanzar hacia un modelo de arte que funcione –frente a las contradicciones sociales dominantes– como un *nicho de alteridad* formado por la riqueza de sus complejos perfiles identitarios.

Finalmente, queremos agradecer. Primero, a los dramaturgos que –en un generoso y desinteresado acto de confianza– nos permitieron leer, editar y publicar sus creaciones; segundo, a las instituciones que subsidiaron esta investigación: CONICET, Universidad Nacional de Río Negro e Instituto Nacional del Teatro.

5. Bibliografía

- Banchs, M. A. (2007). Imaginarios, representaciones y memoria social. En A. Arruda y A. Martha (Coords.). *Espacios imaginarios y representaciones sociales. Aportes desde Latinoamérica*. Barcelona: Anthopos – Universidad Autónoma Metropolitana de México.
- Bataille, G. (2006). *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets.
- Bohoslavsky, E. (2008). *La Patagonia (de la guerra de Malvinas al final de la familia ypefiana)*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional – Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Bourdieu, P. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba: Aurelia Rivera.
- Chartier, R. (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa.
- Danan, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Paso de Gato.
- Dosse, F. (2009). *Paul Ricoeur – Michel de Certeau. La historia entre el decir y el hacer*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Dubatti, J. (2002). *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- Eco, U. (1993). *Obra abierta*. Buenos Aires: Ariel.
- Freire, S. (2007). *Teatro documental latinoamericano: El referente histórico y su (re) escritura dramática*. La Plata: Al Margen.
- Gambaro, G. (1985). Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura. *Revista Iberoamericana*, Vol. LI, 132-133.
- García Barrientos, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de un método*. México: Paso de Gato.
- García Canclini, N. (1998). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo Veintiuno.
- Gelman, Juan. (2012). *Dibaxu*. Buenos Aires: Six Barral/Página 12.
- Grimson, A. (2012). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Innes, C. (1995). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid: Visor.
- Jauss, H. R. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Jelin, E. (2005). Los derechos humanos entre el Estado y la sociedad. En J. Suriano (Dir.). *Nueva historia argentina. Dictadura y democracia (1976-2001)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Kropff, L. (2011). Debates sobre lo político entre jóvenes mapuche en Argentina. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 1 (9), Universidad de Manizales, 83-99.

- Levi, P. (2000). *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Muchnik editores.
- Mellado, L. (2010). *La Patagonia y su literatura: unidad y diversidad multiforme*. Comodoro Rivadavia: Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco.
- Morin, E. (1994). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Olson, E. (1978). *Teoría de la comedia*. Barcelona: Ariel.
- Pavis, P. (2000). *Análisis del espectáculo*. Barcelona: Paidós.
- Pellettieri, O. (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Perez, P. (2010). La historia y el sueño: tiempos y trayectorias mapuche en Pewma. En L. Kropff (Comp.). *Teatro mapuche: sueños, memoria y política*. Buenos Aires: Artes Escénicas.
- Proaño-Gómez, L. (2002). *Poética, política y ruptura. Argentina 196-1973. Teatro e identidad*. Buenos Aires: Atuel.
- Sánchez, J. A. (1989). *Brecht y el expresionismo*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Schnaith, N. (2005). *La muerte sin escena*. Buenos Aires: Leviatán.
- Tossi, M. (2012). Escena y exilio: una aproximación a la dramaturgia patagónica de la postdictadura. En: M. Tossi (Comp.). *La Quila. Cuaderno de historia del teatro n° 2*. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro.
- Tossi, M. (2013). Representaciones imaginarias en la dramaturgia argentina de la postdictadura: Camino de cornisa de Alejandro Finzi. En *Perífrasis. Revista de literatura, teoría y crítica*. Bogotá: Universidad de Los Andes.
- Tossi, M. (2014). La aldea de Refasí: el teatro infantil rionegrino en la reapertura democrática. *Argus-a. Arts & Humanities*, Vol. III, 12.
- Viñas, D. (1997). *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*. Buenos Aires: Corregidor.
- Weiss, P. (1976). Notas sobre el teatro-documento. En *Escritos políticos*, Barcelona, Lumen.
- Williams, R. (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.
- Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

TEXTOS

Los hilos de la araña

de Concepción Roca

PERSONAJES:

BEATRIZ: *cerca de 30 años*

LA MADRE

EL PADRE

FEDERICO

HUGO

Sobre la boca del escenario hay cruzados hilos elásticos a distintas alturas que semejan, vistos de frente, una telaraña.

Un dormitorio. La cama de una plaza sobre el fondo del escenario, en el medio, con una colcha de florcitas. A la izquierda una puerta, un ropero y una mesa de luz. Sobre la derecha, una cómoda, una ventana y cerca de los pies de la cama, un sillón con una muñeca.

El escenario a oscuras. Entra luz por la puerta cuando se abre. Beatriz entra. Trae en una mano un saco y una cartera y en el otro brazo ropa planchada. Deja todo sobre la cama y prende la luz de arriba.

Separa la ropa sobre la cama y la acomoda. Cuelga el saco en el ropero y pone la cartera sobre la cómoda.

MADRE: *(En off.)* ¡Nena..! ¿Sacaste la basura?

BEATRIZ: Sí, mamá.

MADRE: Te voy a despertar más temprano para probarte el vestido.
¡Lástima que no va a estar Josefina para verte! Entre las dos nos arreglamos mejor... Si no, te pruebo mañana antes que te vayas, para el sábado no te lo termino.

(Beatriz saca el camisón de debajo de la almohada y se lo pone. Dobla la colcha prolijamente.)

MADRE: Vas a ver que va a quedar muy bien el arreglo. No se va a notar.

(Beatriz va hasta la cómoda, se recoge el pelo y se pone crema en la cara.)

MADRE: ¡Nena..! Limpíate la cara. No te duermas con la pintura.

BEATRIZ: Sí, mamá.

MADRE: Me falta el cierre. Traémelo vos cuando volváis.

BEATRIZ: Bueno... ¿De cuántos centímetros?

MADRE: Negro, de 20.

BEATRIZ: Hasta mañana.

MADRE: Beatriz, por favor, hablá con Federico para que no aparezca el sábado. ¡No quiero que Gabriel se ponga incómodo!

(Beatriz prende el velador, apaga la luz de arriba. Saca de su cartera una agenda y un lápiz, se mete en la cama anotando cosas. El Padre sale del ropero y se sienta en el sillón. Lo ilumina una luz amarillenta que se hace más intensa cuando participa. Toma la muñeca y la acaricia todo el tiempo. Beatriz lo ve y va a darle un beso.)

BEATRIZ: ¡Hola, papá! ¡Suerte que llegaste! Tengo mucho para contarte. ¿Estás cómodo? ¿Querés otro almohadón?

(Beatriz le acomoda un almohadón en la cabeza, se aleja y lo observa.)

BEATRIZ: ¿Te duelen los pies? ¿Querés mis pantuflas?

(Saca las pantuflas de la mesa de luz, le saca los zapatos y se las pone.)

MADRE: ¡Nena! ¿Te dormiste...? Apagá la luz.

BEATRIZ: No, mamá.

(Se sienta en el borde de la cama mirando al padre con los pies colgando y hama-cándose. Comienza a hablar con mucho entusiasmo y lo va perdiendo.)

BEATRIZ: ¡Sabés que en el colegio cambió la directora! La bruja se fue... no le correspondía por puntaje. La nueva no sé si va a ser mejor. Es más joven, gorda, simpática... sonrío mucho. El lunes tenemos la primera reunión de profesores. No sé qué va a pasar con los demás. Yo tengo todo en orden. Vos sabés que yo soy ordenada... *(Pausa.)* ¿Yo soy muy ordenada...? *(Queda pensativa y sonrío.)* ¿Te acordás cuando nos quedábamos solos y cocinábamos? Lo que más me gustaba era hacer panqueques. Revolearlos por el aire... *(Pausa.)*... ¿Y cuando hicimos aquella fogata gigante y se prendió fuego la soga de la ropa? *(Pausa.)*... ¿Y aquella vez que me llevaste a vacunar al hospital y después nos cruzamos a un parque de diversiones? Estaba cerrado pero jugamos igual. Todavía no estaba el Colegio Nacional. *(Se sienta*

en medio de la cama con las piernas cruzadas.) Lo que no fue nada gracioso fue cuando rompimos el jarrón de la abuela corriendo alrededor de la mesa. ¡No había forma de pegarlo! Lo enterramos en el fondo... Mamá sospechó que algo pasaba cuando no lo vio... y nosotros guardamos el secreto. Pero la abuela lo descubrió. No dejó que viniera ninguna compañera en toda la semana. *(Le saca la muñeca al padre y se pone a acariciarla y peinarla, sentada en el suelo a los pies de la cama.)* Vos ya te habías ido. Nunca te conté el final de la historia... Volviste cuando te avisaron de la muerte de la abuela. ¡No te podían encontrar! Llamaron a Bariloche y ya te habías ido a San Martín y no estabas. La policía te encontró en Zapala. Mamá y la tía Josefina decían que vos no podías faltar al velatorio. ¡Que tenías que estar! *(Pausa.)* Fue la única vez que la vi desesperada... insegura. ¡Cómo lloraba! No podía parar. La llamaba y pedía a la abuela... que no la dejara sola. Nunca más vi una lágrima suya. *(Pausa.)* Por vos tampoco. El invierno siguiente te trajeron. Las pastillas ya no te servían. Sólo estaba contenta porque te quedabas. Después me asusté. Te di mi sangre... no alcanzaba. Te fuiste... sin tu portafolios. *(Pausa.)* Ahora es mío. *(Le devuelve la muñeca al padre y busca en el ropero el portafolios. Saca talonarios, carpetas, biromes, varias fotos...)*

BEATRIZ: Esta foto no me gusta... estaba enojada. Ésta sí... cuando la vio Federico dijo que sí me veía feliz. Le mostré el paquete de pastillas de menta. No me las comí, ¿viste? *(Saca un zapatito.)* Es el primero que usé. Fede dijo que desde chica era chueca. *(Pausa.)* ¡Vos no conocés a Federico! Se mudó al lado. Doña Rosa alquilaba una pieza... fue poco después que salí del sanatorio. Parecía muy serio con sus libros y su vianda. Un día se le cayeron todos los libros en la puerta de casa y no tuve más remedio que ayudarlo a levantarlos para poder entrar. Me hizo reír. Mamá no lo puede ver... pero a él no le importa. *(Beatriz guarda despacio todas las cosas en el portafolios, lo cierra y se queda mirando el piso.)*

BEATRIZ: Papá... *(Pausa.)* no vi a Hugo... *(Hugo sale de atrás del ropero y comienza a pasar los hilos con mucha dificultad.)* Iba al juzgado... *(Toma la muñeca y comienza a desnudarla. Pausa.)* No me vio. Se quedó conversando con un zorro gris porque dejó el auto mal estacionado frente a la municipalidad. Quedé paralizada... me senté en un banco de la plaza. Todo se nubló. Sentía frío, el mismo frío de las sábanas del sanatorio, y me volvía a sumergir en el frío sin saber si era de noche o de día... sin poder contar las campanadas de la iglesia. *(Trata de tapar a la muñeca y abrirla.)* No lo había vuelto a

ver desde que se fue. Después de la cena, que comenzó muy formal y se fue poniendo cada vez más tensa. Pretendió manejarlo... con elegancia... pensó que lo tenía atrapado... el candidato ideal... con un hijo en camino... Pensó que había cerrado la trampa... y no... se escapó. *(Pausa. Se acurruca abrazando a la muñeca.)* Mamá gritaba. Yo lloraba. *(Pausa.)* Hugo huyó y yo... me desmoroné. *(El padre, incómodo, se mueve en el sillón e intenta levantarse.)* No, no te vayas. Quedate, no terminé. No me pude defender y a él tampoco. Me lo sacaron. Me vaciaron. Lo tiraron a la basura porque ya no servía. Hugo se había ido. *(Hugo termina de pasar por lo hilos y se va por la ventana.)* Y... todos me cuidaban. Me cortaban la comida... me bañaban... me cortaban las uñas... me seguían recortando. Todo lo que sobra, lo recortaban. *(Pausa.)* El doctor me quería seguir viendo pero ella dijo que ya estaba bien,... para qué recordar malos momentos. Mejor no va más... *(Pausa.)* Y no fui más...

(La madre entra por la ventana con un plumero, franela, un costurero y un vestido en el brazo, buscando algo por todos lados.)

MADRE: No puedo encontrar la lavandina... no sé dónde la metiste... Mirá la hora que es y vos todavía sin bañarte y sin probarte el vestido.

BEATRIZ: Yo ya me bañé, mamá.

(Beatriz guarda escondiéndose el portafolios en el ropero. Le da la muñeca al padre.)

MADRE: Pero no te lavaste las orejas. ¡Te creés que no me di cuenta!
¡Vení...!

BEATRIZ: *(Refunfuñando se acerca a la madre.)* ... Pero las tengo limpias, mamá.

MADRE: No importa.

BEATRIZ: Pero me bañé esta mañana, hice pis, caca, me lavé las orejas, los dientes, la lengua, me cambié la bombacha...

(El padre, cada vez más incómodo, quiere levantarse para irse y Beatriz se estira para hablarle mientras la madre la revisa.)

BEATRIZ: Papá, por favor, no te vayas todavía, no vamos a discutir más, quedate.

(La madre le pasa el plumero y con la franela le limpia las orejas y le toca el pelo.)

MADRE: ¡¡¡Ja!!! Está mal enjuagado. *(Le levanta el camisón.)* Te pusiste la rosa. Está bien. Para mañana tenés la celeste, la verde la lavé. Bueno, nena, andá a bañarte que yo después te enjuago la cabeza.

(Beatriz va rezongando hacia la puerta después de buscar ropa interior. Federico comienza a aparecer, arrastrándose por debajo de la cama.)

MADRE: Vas a ver que no se va a notar nada. Vos no lo mencionés. Gabriel no tiene por qué enterarse. Ésas son cosas nuestras. Con el arreglo que le vamos a hacer con Josefina, va a quedar como nuevo.

FEDERICO: ¿Qué arreglo van a hacer con Josefina? *(En tono bajo.)*

MADRE: Acordate... vos no lo mencionés.

FEDERICO: ¿Qué tenés que acordarte de olvidar?!

MADRE: La madre de Gabriel está de acuerdo.

FEDERICO: ¿Entre madres cocinan todo?

(La madre sigue probándole el vestido y le pone alfileres y la pincha.)

MADRE: *(Mirando el vestido y alejándose.)* Yo creo que se puede recortar más el escote.

BEATRIZ: ¡¡Pero mamá... no tanto!!

(La madre le recorta, con una tijera de podar que saca del costurero, el escote. El padre se mueve intranquilo en el sillón.)

MADRE: Vos dejame a mí que yo sé muy bien qué te queda bien. ¡Vos no te preocupés por nada! *(Se aleja para mirarlo mejor.)* Está un poco largo, hay que recortarlo. *(Comienza a cortarle el ruedo.)*

FEDERICO: No dejés que te recorte. Te va a quedar demasiado corto. ¡Lo va a hacer tan corto como para que te quede todo al aire y después te va a meter a Gabriel en la cama para que todo quede en familia! ¡¡No ves que las madres ya están de acuerdo!!

(El padre, muy incómodo, comienza a incorporarse y se va lentamente al ropero. Federico se acerca a los hilos y juega con ellos pasando. Beatriz se saca el vestido con fuerza y se lo tira a la madre. La madre, mascullando, recoge el vestido y se va a sentar en el sillón. Beatriz se lo impide, entonces va a la cama intentando sentarse y Beatriz vuelve a impedirselo; entonces recoge todas las cosas y se va por la ventana, siempre refunfuñando.)

MADRE: Así agradece... todo lo que uno hace... no hago otra cosa que vivir para ella... qué se cree... yo que me desvivo porque tenga todo... y así me lo paga.... Todo el día pensando en su futuro... los sacrificios que hago... las noches sin dormir... no me lo merezco...

(Beatriz recorre el cuarto ordenando sin sentido lo ya ordenado. Abre y cierra cajones. Acomoda la cama, las sábanas, la colcha.)

FEDERICO: Beatriz, ¡pará...! *(La sigue por el cuarto.)* Beatriz, por favor... pará. ¡Beatriz...! No entendés que ya no vas a poder tapar... con tu colcha de florcitas la cama para que no se vea lo que hay debajo. *(La toma de los hombros sujetándola para pararla. Beatriz trata de zafarse.)*

BEATRIZ: ¡Vos también! ¡Dejame en paz, querés...! ¡Soltame! ¡Soltame...!

FEDERICO: ¡No te voy a soltar!

BEATRIZ: Sí, soltame. ¡Que me suelten...! Dejame en paz.

FEDERICO: ¿Qué paz es la que querés...?

BEATRIZ: ¡¡¡Paaaaaz!!! ¡¡¡Dejame en paz!!!

FEDERICO: Yo quiero tu paz, ¿no entendés que te quiero?

BEATRIZ: ¿...Y con eso qué? Todos me quieren. Mi papá me quiere. Hugo me quería... Mi abuela... La tía Josefina... Mamá... vive por y para mí... y me quiere. Gabriel también me quiere, ahora...

FEDERICO: ¡No me lo nombrés a ese pescado! ¡No podés comparar así, no es lo mismo!

BEATRIZ: ¡Cómo que no es lo mismo! Todos me quieren, vos también me querés... todos quieren algo de mí... Y vos ¿qué querés...?

(Federico la abraza e intenta besarla, tirándola sobre la cama. Los dos ruedan por la cama y forcejean.)

BEATRIZ: Salí bruto... dejame... dejame...

FEDERICO: ¡No te voy a dejar... no te voy a dejar...! *(Se levanta de la cama y Beatriz se aleja.)* Vos tenés que salir de esto... conmigo. No me podés meter en la misma bolsa que a los demás.

BEATRIZ: ¡Sí que puedo...! Dejame ahora... dejame... andate...

(Federico se va mascullando por detrás del ropero pasando primero por el borde del escenario, entre los hilos, sin dificultad. Beatriz va hasta el sillón, toma la muñeca y se acuesta con ella apagando la luz del velador. El escenario queda a oscuras.)

MADRE: (*En off.*) ¡Nena! ¡Nena! ¿Ya te dormiste... apagaste la luz? ¿Preparaste la ropa para mañana...? No te olvidés de comprar el cierre... de 20, negro... mañana te toca la bombacha verde... decile a Federico... La tía Josefina... cuando venga Gabriel no... te voy a recortar... ¡Yo sé lo que te queda bien... vos no te preocupés... dejame a mí...!

FIN

Viaje 4144

*Creación colectiva del grupo Siembra,
con dirección y dramaturgia de Humberto Coco Martínez*

Grupo Siembra:
Humberto Coco Martínez
Valeria Fidel
Daniel Etcheverry
Rafael Teixido
Héctor Ledo

PERSONAJES:

MIGUEL

ANA

MOZO

PADRE DE MIGUEL

PSICOANALISTA

MUERTE

POLICÍA

ÁNGEL

El texto incluye citas de los siguientes autores: Sor Juana Inés de la Cruz (1), Alberto Cortez (2), Miguel de Cervantes Saavedra (3).

Durante la obra se incluyen los temas musicales «Candilejas» de Charles Chaplin y «Palomita blanca» de F. García Jiménez y Anselmo Aieta.

Miguel y Ana, dos músicos, actores, bailarines y acróbatas incompletos, descienden por unos tabloncillos de construcción a un espacio que está definido de la siguiente manera: un escritorio y un sillón ocupado por un personaje invisible, omnipresente, que representa el poder en la figura del amo o jefe; cuatro butacas de teatro, distribuidas de a dos y enfrentadas, delimitando un círculo imaginario donde los actores mostrarán su espectáculo; una heladera blanca sobre el lateral derecho; un baño de madera a la izquierda; dos paneles de madera que servirán para que la actriz se apoye en una escena de arrojar cuchillos; dos sillas de paja ubicadas al lado del andamio situado a la derecha; detrás del escritorio, una cámara negra, no muy amplia, por donde saldrá el mozo, empleado del personaje omnipresente.

Se abre el telón, ingresa el mozo, recorre el espacio, echa un vistazo a la heladera y se va. Ingresa Miguel por la derecha, descendiendo por los andamios con temor. Trae consigo una valija, la abre, saca una flauta y ensaya su presentación ante el escritorio.

MIGUEL: Buenas tardes, señor; disculpe usted que lo moleste, sólo quisiera mostrarle mi espectáculo, y si es de su agrado y cree que puede llegar a gustarle al amado público, tal vez usted considere la posibilidad de contratarme. Le aseguro que mi espectáculo no ofende la moral ni las buenas costumbres; apto para todo público. Y una aclaración más, no tiene contenido político.

Buenas tardes, señor; quisiera mostrarle mi espectáculo, y si cree que puede interesar, me contrata. Sólo le pido la oportunidad de mostrarlo; personalmente, creo que vale la pena que usted lo vea, he puesto allí todo mi esfuerzo, mi conocimiento y mi sentimiento; y, sin pretender elogiarme, le diré que es un buen espectáculo, sí señor, un buen espectáculo... tan bueno que usted no podría ver ni entender lo que yo hago. Y es una pretensión absurda mía, creer que puede escuchar. Para usted soy sólo un objeto, ¿verdad?, un objeto estúpido, descartable. Pero déjeme que le diga algo para que se le meta en su podrida cabeza, ¡me cago en usted!, me cago en usted y en todos los cafishios nuestros, ustedes no serían nada sin nosotros, ¡rufianes! Y me cago en su público, sí, me cago en su público, que viene acá a que le hagamos pensar o sentir algo, sin poner nada, ¡cagatintas! Usted no entendería ni un minuto de mi trabajo, ni los años, ni el dolor, ni el gozo. A mí me ronda la muerte, a usted lo posee, ¡loco!, ¡más loco que yo!

(Ingresa Ana por la izquierda, descendiendo por los andamios; consigo trae un bolso, una muñeca de trapo vestida con un vestido idéntico al suyo y con un violín. Comienza a tocar en el violín la melodía del tema Candilejas; Miguel escucha y la acompaña con su flauta. Se saludan. Ingresa el mozo con una bandeja y una taza de café. Ana y Miguel se sientan.)

MOZO: Su café, señor. ¿Puedo retirarme? Con su permiso, señor.

(El mozo se va. Ana se pone de pie, deja su muñeca de trapo a Miguel y comienza su presentación.)

ANA: ¡Señoras... y señores! Voy a presentarles un gran show que los conmoverá. Sí, señores, con ustedes... ¿me reconoce?, sí, la del

teléfono, la de las fotos, sí... ¡Ana, la alegre, Ana, la alegre, Ana, la alegre!... bueno, el show va a comenzar, músicos...

(Ejecuta una melodía en el violín, Miguel baila, se detienen.)

ANA: Esto no es todo. El show continúa, el show continúa.

(Ana involucra a Miguel en su actuación.)

ANA: No me abandones... *(Llorando.)* no me dejes, qué voy a hacer sola; ¡y la nena?, ¿qué voy a hacer con la nena? No es del patrón, no... ¡es tuya!; la concebimos aquella tarde de franco, en la cocina; ¿no lo recuerdas?, ¿no?!; no me dejes, por favor no me dejes...

«Hombres necios que acusáis

A la mujer sin razón,

Sin ver que sois la ocasión

De lo mismo que culpáis.

Para qué os espantáis

De la culpa que tenéis,

Queredlas cual las hacéis

O hacedlas cual las buscáis...

Queredlas cual las hacéis

O hacedlas cual las buscáis.» (1)

(Ana se arrodilla frente al escritorio en actitud patética, Miguel la levanta, la lleva hasta su butaca. Toma un micrófono y comienza su presentación.)

MIGUEL: ¡Niño!, ¡niño!... quítate el dedo de la nariz, hombre, que te estás despeinando. *(Se ríe.)* Padre, vengo a confesar que soy un incendiario... *(Sacudiéndose el pantalón, como apagando un fuego.)* ¡tú, lo que eres, es un hijoputa, tío! *(Se ríe.)* Ahora, uno nacional. Una señora le pregunta a su lechero, el lechero arriba del carro, la señora abajo del carro: oiga, usted que es de Patagones, por casualidad ¿no conoce una familia Zalamida? ¿Usted a cuál se refiere?, le pregunta el lechero, al Pablo Zalamida, al Mariano Zalamida o al José Zalamida; a ése, le responde la señora, al José Zalamida. ¡Ah!, ¿al José Zalamida?, dice el lechero, claro que lo conozco, cómo no lo voy a conocer, *selente* persona, *selente* persona; sin embargo, dice la señora, a mí me dijeron que era bastante cachafaz; bueno, responde el lechero, ahora que usted lo dice, es bastante hijo de puta, sí señor.

(Miguel deja el micrófono, le hace señas a Ana y ésta toca el violín.)

MIGUEL: «Más allá de cualquier ideología,
más allá de lo sabio y lo profano,
soy parte del espacio, soy la vida
por el hecho de ser un ser humano.
Yo puse las espinas en la frente,
los clavos en los pies y en ambas manos,
después rompí a llorar amargamente
la muerte irreparable de mi hermano...» (2)
También puedo hacer una combinación, una buena combina-
ción... de música y baile, de música y poesía, una buena combi-
nación, como la sal y la pimienta en la cocina... como una tabla de
picar y una cuchilla y cortar cebolla, como quien corta cabezas...
pero mejor que no, mejor que no.

(Miguel se sienta. Ingresas el mozo.)

MOZO: ¿Retiro el pocillo, señor? Con su permiso. Bien, señor; después
de usted.

*(El mozo se retira con la taza de café. Miguel se para, avanza hacia Ana que
cuelga su violín en el baño.)*

MIGUEL: ¡Al fin solos!

ANA: ¿Cómo?

MIGUEL: No, digo que nos quedamos solos.

ANA: Ah, sí, sí.

MIGUEL: Se fueron todos.

ANA: Va a ser duro.

MIGUEL: ¿Mañana?, va a ser tremendo, una eternidad.

ANA: Una eternidad... ¿qué es una eternidad?

MIGUEL: Una eternidad... es algo... es algo que pasa, y pasa, y pasa y no
termina nunca.

ANA: Pero, ¿va a terminar?

MIGUEL: Y... no lo sabemos.

ANA: ¿Cómo que no sabemos?

MIGUEL: Y no... un ejemplo, yo a veces pienso que algo tiene que
terminar, espero que termine, deseo que termine... no termina.
Voy de un lugar a otro lugar, otras ciudades, otros pueblos, ¿me
entiende?

ANA: Sí, sí.

MIGUEL: Y al principio todo parece diferente, pero al poco tiempo uno se complica en la historia y se da cuenta de que es la misma historia con otros personajes y otro decorado; ¿la agarró?

ANA: Sí, sí.

MIGUEL: Entonces uno se vuelve a ir y llega a un pueblo y encuentra a todos dormidos con el mismo sueño, a todos escuchando el mismo discurso; entonces uno empieza a sospechar, sospecha por ejemplo que hay gente que no está, ¿dónde están?, ¿dónde se metieron?... entonces uno tiene que pensar en volver a rajarse, en salir, ¡salir vivo!, pero salir, ¡rajarse!...

(Miguel toma su valija para irse, Ana lo detiene.)

ANA: ¡Eh!, ¿qué hace?... ¿sabe lo que pasa?

MIGUEL: ¿Qué pasa?

ANA: Que tengo hambre.

MIGUEL: ¿Cómo que tiene hambre?

ANA: Sí, tengo hambre.

MIGUEL: Oiga, a usted ¿nunca le afanaron nada?

ANA: No.

MIGUEL: Va a haber que averiguarlo, va a haber que averiguarlo.

ANA: Ya vuelvo.

MIGUEL: Tiene hambre, ¿me dijo?

ANA: Sí, un hambre bárbaro.

(Miguel va hasta la heladera, la abre, adentro encuentra a su padre.)

MIGUEL: ¡Papá!, ¡¿qué hacés ahí?!

PADRE: Vos, siempre metiendoté en problemas; y encima metés a los demás. ¡Desfachatado! Si tu madre viviera y te viera se volvería a morir. Tomá, tomá un *sanguche*. *(Le da un sandwich)*.

MIGUEL: Gracias, papá.

PADRE: Saludá, por lo menos.

MIGUEL: Sí, sí, chau, papá.

PADRE: ¡Tomatelás!

(Miguel cierra la heladera, se sienta.)

ANA: ¿Le pasa algo?

MIGUEL: No, no, nada. Acá está el sandwich *(Se lo da.)*, la mitad es para mí.

ANA: Podríamos hacer un conjunto, nosotros.

MIGUEL: Usted dice ¿trabajar juntos?

ANA: ¡Claro!, como una compañía de teatro.

MIGUEL: ¡Como una compañía de teatro...!, excelente idea, mañana empezamos. Que aproveche, buenas noches.

ANA: Gracias, hasta mañana.

(Miguel se sienta en el andamio, antes de morder el sandwich mira la heladera con desconfianza y lo deja debajo de un caballete. Se duerme. Comienza la música. Miguel se para, toma una tela de color rojo de su valija y representa en un sueño una bailaora andaluza y luego un torero; cae una espada en escena, Miguel saluda a la multitud y mata al toro; se conmueve, se sienta en la butaca y sigue durmiendo. Ana y Miguel se despiertan. Ella se levanta, recoge la tela y la espada que han quedado en el piso y se las entrega a Miguel, que se levanta súbitamente.)

MIGUEL: Le propongo un juego. Hagamos como que usted me amaba.

ANA: ¡Usted me amaba!

¿Yo lo amaba! y usted, ¿me amaba?

MIGUEL: Eso no tiene importancia. Esto es un trabajo para la televisión.

Usted comienza diciéndome que no la deje y lo que se le ocurra está bien. Improvise.

ANA: ¡Papito!, no me dejes, ¡matame, matame!

MIGUEL: ¡Papito no!, Papito no; otro nombre.

ANA: ¡Julio César!

MIGUEL: Eso, siga.

ANA: Julio César, no me dejes, qué voy a hacer ignorante, sin techo, sin un puesto fijo, sin categoría en la provincia.

MIGUEL: Conmovedor, conmovedor.

ANA: Además no te olvides que estoy embarazada, tengo SIDA.

MIGUEL: No, SIDA no, eso no.

ANA: No, no tengo SIDA; pero seré una madre soltera y todos me despreciarán *(Golpea una puerta.)*, soy una madre, ¡abran!, *(Golpea otra puerta.)* me despreciarán, es cierto; pero a mí qué me importa, qué me importa, ¡qué me importa!, lucharé igual, tú qué crees, que yo no tendría fuerza, inteligencia, amor suficiente para criar a mi hijo.

MIGUEL: Nuestro hijo.

ANA: ¡Mío!, porque tú me abandonas, y si quieres saberlo, no me importa, porque comenzaré una nueva vida sin depender de ningún hombre como tú. ¡Cállate! Hay suficientes ejemplos de

mujeres que supieron qué hacer con su vida, ¡grandes mujeres que hicieron historia!, ¡estoy harta! Vete de aquí.

MIGUEL: ¡No me dejes!; ¡qué voy a hacer sin tí?

ANA: ¡Fuera!, ¡Fuera!

MIGUEL: ¿Qué van a pensar los muchachos del café?; van a creer que me estoy poniendo viejo. No me dejes.

ANA: Vete.

MIGUEL: Che, afuera llueve.

ANA: Le dije que ¡fuera!

MIGUEL: Bueno. ¡Basta, basta y basta!, esto no se lo vendemos a nadie.

ANA: ¿Por qué?

MIGUEL: Porque es muy malo.

(Ingresa el mozo con la bandeja y la taza de café, Ana y Miguel se sientan.)

MOZO: Aquí está su café, señor. ¿Sin azúcar...? , bien señor, ¿con sacarina?, sí señor, aquí tengo. Puedo ret..., sí señor, sí, que nadie lo moleste, bien señor.

(El mozo se retira. Miguel toma unos papeles semidestruidos de su valija y le entrega uno a Ana.)

MIGUEL: Mire, aquí están las pautas, éste es su texto. Lo escribí yo. ¿Se va preparando?; ¡no se me va a salir del texto!

ANA: ¡No, jamás! *(Pausa.)* Estoy lista.

MIGUEL: Ya va.

ANA: ¡Estoy lista!

(Ana se levanta un poco la pollera; Miguel se pone una corbata roja. Se paran los dos en el proscenio.)

MIGUEL: Pero... ¡qué talco!, ¡¿cómo le baila?!

ANA: ¡Viento, ¿y Bunge?!

MIGUEL: ¡Acá andamio!

ANA: Chst, chst.

MIGUEL: ¿A mí?

ANA: Sí, a usted joven, ¿tiene hora?

MIGUEL: Sí, cómo no... ¡Oh! ¡Qué contrariedad! ¡Se me paró entre las dos!, pero deben ser las tripa asada, deben ser. Se le cayó una moneda.

ANA: ¡Ay!, a ver. *(Se agacha.)*

MIGUEL: ¡Madre mía!, ¡qué culo!, se encontró diez pesos.

ANA: *(Enojada.)* ¡Guarango!, ¿qué me dice?

MIGUEL: *(Tratando de disimular la situación.)* Eso no estaba en el texto, eso no estaba... *(Saca de su valija dos narices de payaso, una para cada uno.)* ¡pero... acá tengo algo para usted! ¡Música maestro!

(Representan un número de payasos. Sobre el final Miguel empuja a Ana que cae golpeada.)

MIGUEL: ¡Paren la música! *(Ayuda a Ana.)* ¿te hiciste daño?

ANA: No, está bien.

MIGUEL: *(Cambiano de actitud.)* ¡Señoras y señores! ¡Ahora un número, en donde Ana, la alegre, arriesgará su vida!

ANA: Un número, ¡peligrosísimo!... ¿cuál?

MIGUEL: Venga, pongasé ahí.

(Miguel adelanta dos paneles de madera, saca tres cuchillos de su valija y arroja dos cuchillos en el panel donde Ana no está; ésta luego de cada disparo corre y se para delante del panel donde Miguel ya arrojó el cuchillo. Miguel toma el tercer cuchillo y apunta hacia el escritorio, Ana toma el cuchillo del panel donde está parada y apunta hacia el mismo lado; ambos en actitud amenazante. Finalmente desisten de arrojarlos. Miguel avanza hacia el proscenio.)

MIGUEL: Hay que apresurarse a conseguir los aplausos del público; más adelante, cuando no estemos, los aplausos harán que nos quede un fuego tan potente y profundo que no nos harán mella el dolor, el olvido ni la ingratitud.

(Ingresa el mozo. Ana se dirige apresurada al baño, se sienta a cagar. Miguel se sienta en la butaca.)

MOZO: Voy a retirar el café, señor. Con su permiso. Sí señor; ¿esta noche?, sí señor, bien señor. Hasta mañana, señor; usted primero, señor.

(El mozo se retira.)

MIGUEL: ¡Oiga!, al final, ¿cuál es su número?

ANA: ¿Mi número?... no aprendí ninguno todavía. Mi miedo más grande es no poder encontrar ese número; pero seguiré, no sé hasta cuándo, pero seguiré. Tiemblo al pensar que no podría encontrarlo; daría mi vida...

MIGUEL: ¡¿Cómo?!

ANA: Que daría mi vida por encontrarlo... por estar en un escenario lleno de caballos, ¡de héroes, de grandes amores...!, o una confesión pública y desvergonzada.

MIGUEL: ¿Usted cree que podemos hacer algo desvergonzado en público?

ANA: ¿Cómo qué?

MIGUEL: ¡Como cagar!, confesar nuestro amor al prójimo, o morirnos.

ANA: ¡Está loco!

MIGUEL: ¿Y usted cree que tiene sentido hacer lo que a uno se le da la gana?

ANA: ¿Por qué no?

MIGUEL: Porque hay que tener huevos para crear nuevas utopías, ¡y vivirlas! Transformar la realidad, hubo intentos, yo estuve en uno... ¡no!, pero hay toda una historia detrás. Transformar la realidad; no es de locos transformar, y es de locos, pero hay locuras y locuras... *(Se dirige hacia la ventana.)* me puede decir ¡¿para qué carajo está esa ventana ahí?!, ¡ni para tirarse sirve!, y todo ese decorado, ¡¿para qué sirve?! Yo sigo con hambre.

(Va hacia la heladera, la abre, adentro encuentra al psicoanalista. Ana sigue en el baño.)

PSICOANALISTA: Usted, no está loco. Su locura es una astucia de la razón; usted simula, usted es un charlatán, un transgresor. Usted idealiza la locura. Es mejor que se empiece a conocer, tome *(Le da un espejo, Miguel se mira, se lo devuelve.)*; ¡¿Ve?!, ¿Ve que no se reconoce?; usted no se encuentra; va a tener que hablar mucho de esto. Lo espero el martes, a las... siete en punto. Cierremé, por favor.

(Miguel cierra la heladera; se dirige al baño.)

MIGUEL: No hay comida.

ANA: ¡Está ahí!, ¡está ahí y no sale!

MIGUEL: Dije que no hay comida.

ANA: La mejor salvación es la de uno.

(Miguel toma el sandwich que había dejado debajo del caballete, se sienta en la butaca. Ingresa el mozo. Miguel se duerme. Ana se duerme en el baño. El mozo limpia el escritorio y el sillón con un plumero; toma la silla de paja de la izquierda.)

da, se sienta; se saca el reloj y los zapatos, se masajea los pies; deja el calzado delante suyo; vigila a Miguel y a Ana. Se duerme. Aparece por la izquierda el ángel con un caballito de madera, lo deja frente a los zapatos del mozo; éste se incorpora, monta el caballito, el ángel lo balancea. El mozo se baja del caballo, lo besa, regresa a la silla y sigue durmiendo. El ángel se va con el caballito. El mozo se despierta, mira el reloj y sale apresurado. Ana se levanta, sale del baño, Miguel se despierta. Ingresa el mozo.)

MOZO: Señor, señor... se... señor, le voy a pedir que tenga en cuenta los años que llevo aquí en la empresa; y que contemple el esfuerzo y la lealtad que he puesto en mi trabajo, señor... ¿lo va a contemplar?... no sabe cuánto se lo agradezco, señor. ¡Lo va a pensar!

(El mozo se va. Miguel se levanta y se dirige hacia el escritorio.)

MIGUEL: ¡¿Cómo le va, señor?!... ¿bien?... me alegro mucho, señor. ¿Cómo dice? ¿que si trabajo con ella? ¡no, señor!, yo trabajo solo, siempre trabajo solo; además no sé si usted sabe los comentarios que se dicen por ahí de ella... que con el presidente, que con los secretarios y algunos dicen que hasta con el mayordomo, señor... además esta piba, señor, esta piba es una novata, y convengamos entre usted y yo, señor, que artista, señor, artista ¡se nace! Si me espera un segundito, enseguida le muestro unos trabajos, señor.

ANA: *(Junto al escritorio.)* ¡¿Qué le dijo al viejo verde? ¡Está así...! porque ¡no consigue nada! Nada de mí tampoco, no, no; seguro que es impotente... impotente.

MIGUEL: *(Saca una carpeta de su valija.)* Escuche, señor, éste es un material que seguro le va a interesar; son programas para la televisión que yo he escrito... *(Mirando a Ana.)* ¡qué mira!; *(Al público.)* almorzando en el almuerzo; cenando por las noches...

ANA: Eso tiene mucho optimismo... para mi gusto.

(Ingresa el mozo con la bandeja y un papel, lo deja sobre el escritorio.)

MOZO: Para usted, señor.

(Ana se levanta, se para junto al escritorio.)

ANA: ¡Comunista, judío, drogadicto, ateo, homosexual! o mejor dicho, ¡puto conocido!

MIGUEL: *(En el proscenio.)* ¡¿Extranjerizante yo?!; mire, *(Zapatea.)*; ¡extranjerizante yo? , escuche... «Alta en el cielo, un águila guerrera...»; y esta escarapela, *(Se la pone.)* «muero contento, hemos batido al enemigo»; ¡¿Literatura subversiva yo?! , pero si no pasé de *Amalia* de Mármol.

(Ana saca un micrófono, apunta hacia Miguel.)

MIGUEL: ¿A mí? Bueno, este... ¿qué le puedo contar? Tengo sexto grado; no estoy afiliado a ningún partido... vicios, no tengo; una copita de ginebra después de las comidas, pero de vez en cuando... *(Enciende un cigarrillo.)* es un cigarrillo normal, tranquila; novia, no tengo, pero la estoy buscando, no vaya a creer que...

ANA: Escuchemé, usted estuvo en galpones, en teatros, trabajó con esa gente.

MIGUEL: ¿Qué gente? ¿de qué me habla?

(Ana se levanta y, evitando acercarse al micrófono, le habla al oído a Miguel.)

MIGUEL: ¡Yo no ví nada!, ¡no conozco a nadie ni estuve en ningún sitio...!; ¡Usted es la que no sabe nada!, la que no vio nada, o se hizo la que no vio nada. ¡Venga!, ¡venga!

(Miguel le ordena a Ana que se levante, toma sus manos y el micrófono; se arroja frente al escritorio.)

MIGUEL: ¡Confieso que no tengo un pasado ejemplar!; he robado, he fumado, he deseado a la mujer del prójimo y ¡he amado a todas las mujeres!

(Ana suelta sus manos y escapa de Miguel; el micrófono queda en el piso, Miguel sigue el micrófono.)

MIGUEL: Y confieso ¡que he tenido ganas de matar...! y, a veces, ¡las sigo teniendo...! y confieso, ¡y confieso y confieso...!

(Miguel se incorpora, se dirige al escritorio, se baja los pantalones y muestra el culo.)

MIGUEL: Y como soy un bárbaro ¡confieso que confieso!

(Miguel va hacia la butaca, saca de su valija una petaca de ginebra y toma un

trago; Ana intenta abrocharle los pantalones y Miguel la rechaza; Ana entonces, le besa los pies y Miguel nuevamente la rechaza.)

MIGUEL: Esto no se va a entender...

(Entra el mozo, se detiene, disimula su presencia, toma la taza de café y escupe dentro, queda temblando y se le cae el pocillo; el mozo cae de rodillas, mete la taza y el plato en los bolsillos del saco, chupa el café del piso y se va a tientas. Aparece la muerte arriba de la heladera y golpea las palmas de sus manos.)

MUERTE: ¡Qué tal muchachos!, ¿se acuerdan de mí, ¡no!?, ¡ustedes siempre se olvidan!, en cambio yo, siempre los tengo en cuenta; no me olvido nunca, ¡cómo me podría olvidar!

(La muerte salta, cae en el piso, comienza una música de tango, toma dos sillas de paja, las coloca en el centro del escenario, Miguel y Ana se sientan en ellas; la muerte riega el escenario con agua de una palangana. Baila con ambos hasta intentar besarlos, los dos escapan a último momento.)

MUERTE: ¡Ya voy a venir a buscarlos! Saludo.

(La muerte se va, Ana y Miguel se duermen. Comienza la música de un vals; Miguel se levanta, avanza hacia el lugar donde Ana duerme, toma la muñeca de trapo de ésta y comienza a bailar. Ingresa el mozo con una estrellita encendida, se apaga y se despide de alguien con un pañuelo. Aparece el ángel, recoge el pañuelo que ha caído en el piso y de la mano se lleva al mozo. Miguel deja la muñeca y sigue durmiendo. Ana se levanta, sigilosamente toma una de las sillas de paja, la coloca al lado del baño, toma un sable y realiza movimientos coreográficos; Miguel se levanta, toma la silla de paja restante y se sienta a un lado del andamio. Ana se detiene.)

MIGUEL: ¡Siga, siga...!, ¿y eso?

ANA: El entrenamiento.

MIGUEL: ¡Ah...!; usted disculpe, pero esto no es para mí; yo tengo hambre.

ANA: Yo también.

MIGUEL: Y, no es para menos.

(Miguel va hasta la heladera, intenta abrirla y está cerrada.)

MIGUEL: Está cerrada.

ANA: Cómo, ¿y la llave?

MIGUEL: No está la llave.

ANA: ¿Cómo no está la llave?, ¿no hay comida?!

MIGUEL: No, no hay comida.

ANA: ¡Ah!, con que no hay comida... no hay candados, ni puertas, ni molinos que yo no pueda vencer; ya he peleado por otras puertas y por otras llaves y nunca me vencieron. ¡Non fuyades, viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete!

(Ana inicia una pelea, finalmente cae herida y Miguel la ayuda a incorporarse, la sostiene.)

ANA: «Dichosa edad, y siglos dichosos, aquello a que los antiguos pusieron nombres de dorados, y no porque entonces el oro se alcanzase sin fatiga alguna, sino porque los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío. Quisiera tener aliento para hablaros más descansado, y que el dolor que tengo en esta costilla se aplacare tanto cuanto para daros a entender que no hay memoria a quien el tiempo no acabe, ni dolor que muerte no le consuma».(3)

(Ana muere, Miguel la deja en el piso. Va hasta la valija y toma un trago de ginebra; agarra el sable del piso.)

MIGUEL: ¿¿Dónde están?!, ¿¿dónde se metieron?! *(Se dirige al cuerpo tendido.)* Tu sangre no será olvidada, ni se derramó en vano... tu sangre no será olvidada, ni se derramó en vano... tu sangre no se derramó en vano, ni será olvidada...

(Miguel deja el sable, saca de su valija la petaca y toma otro trago de ginebra; saca una tiza y marca en el piso el contorno del cuerpo muerto de Ana, que se levanta y se arrodilla junto al baño.)

MIGUEL: A usted la matan, no por lo que es, sino por lo que podría ser; no por su pobre fantasía, sino por sus sueños, por su peligrosa pasión... ellos odian los sueños. Esta escena está como nuestra pobre alma, triste y despojada. Aquí no está pasando nada; *(Se dirige al proscenio.)* ¡aquí no pasa nada, Dios!, nada... *(Se dirige a Ana.)* usted está aquí para nacer y morir en cada representación, para estar viva, ¡bien viva!

(Ana y Miguel se abrazan, éste la sienta en la butaca y toma nuevamente el sable.)

MIGUEL: En cuanto a mí, no me quieren reconocer, ¡no me reconozcan!
No me quieren contratar, ¡no me contraten!; lo que no les voy a permitir, es que finjan que no existo, no estoy en el palco, estoy aquí y moriré peleando, aunque sea lo último que haga en escena, ¡soy un hombre! ¡No pregunto cuántos son sino que vayan saliendo!

(Ana sube por los andamios, Miguel pelea.)

MIGUEL: ¡Me jodieron!; ¡están matando a un hombre! ¡Ana, ayúdeme!

(Miguel cae muerto, Ana cae del andamio.)

ANA: Aquí te despido, ya que has muerto en escena y tu muerte, como la de cualquiera, merece respeto. La muerte no es natural, porque la gente muere y vive sin tomarla en cuenta, ni creer en ella... ¡nadie cree en ella, ni la nombra!; por eso no creo en tu muerte, porque sé que escuchás y te hacés el muerto, porque esto es un acto teatral, pero por teatral no es menos válido y doloroso. Lloro tu ausencia y te acompaño en tu muerte, que es tan bella como tu vida; y te pido disculpas por no creerte, los dos somos ignorantes de nuestra propia muerte.

(Entra el mozo y deja sobre el escritorio un florero con un clavel rojo. En tanto Ana y Miguel festejan su actuación. El mozo se dirige a ellos.)

MOZO: El señor acaba de ver lo que ustedes ofrecen y ha decidido no recibirlos más.

(Ana va al baño y vomita. Luego ambos se sacan parte de la ropa y se sientan en el proscenio.)

MIGUEL: Estos no saben con quién se meten. *(Pausa.)* Y ahora qué, ¿seguir esperando?

ANA: Usted, ¿va a seguir esperando?

MIGUEL: ¿Usted no?

ANA: ¡Qué noche oscura!

MIGUEL: ¡Para el amor y para el olvido!

ANA: Usted, ¿estuvo enamorado?

MIGUEL: ¡Claro!

ANA: ¿Y recuerda su primer amor?

MIGUEL: ¡Por supuesto! Pero mi primer amor no fue mi gran amor; mi gran amor fue Rita Hayworth. ¿Y su gran amor?

ANA: El Quijote.

MIGUEL: Me imaginaba. ¿Qué habrá delante de todo esto?

ANA: Un barco... ¡un gran barco!

MIGUEL: El barco de la esperanza, el gran barco de ¡la puta esperanza!; yo sigo con hambre. *(Se para, va hacia la heladera, intenta abrirla, pero está cerrada.)*

MIGUEL: Sigue cerrada, ¡mierda! *(Va hasta la valija y saca una barreta de hierro.)*

ANA: Pero usted parece un delincuente con eso.

MIGUEL: ¡Todo artista es un delincuente!, ¡grábeselo! ¡Al escrache!

(Miguel fuerza y abre la heladera, de adentro surge la figura de un policía.)

POLICÍA: ¡Alto ahí!, ¡hijo de puta!; ¿pensabas que te ibas a escapar?, de la ley ¡nadie se escapa!

(Ana cierra la puerta de la heladera.)

MIGUEL: ¡No encandilen!, ¡siempre espiando!, espías de todos lados, de atrás, de arriba, del público, ¿hasta cuándo?, ¡no tienen derecho!, ¡no hay derecho!

(Miguel se va por los andamios con su valija, Ana hace lo mismo con su muñeca. Entra la muerte con una valija, se sienta en una de las butacas. Miguel y Ana reaparecen y bajan. Él va hasta el proscenio, se arrodilla y deja su valija abierta delante suyo. Ana se queda en el andamio.)

MIGUEL: Todavía estamos a tiempo, podemos rajarnos, volver otro día; pero con otra facha, otro disfraz. Mire lo que parecemos... ¡si parecemos dos desesperados!; la gente se aviva de que no nos creemos esto, que nos falta convicción... ¿qué me dice?

(Ana descende, toma a Miguel de un brazo y lo lleva al proscenio.)

ANA: Decida usted, yo lo sigo.

MIGUEL: Está bien.

ANA: Todo lo que usted diga o haga en este lugar, lo compromete; compromete su vida, su futuro, ¡lo puede condenar!

MIGUEL: ¿La vida?, ya la perdimos muchas veces, aquí mismo, usted vió. ¿Qué nos queda por hacer?, ¿parar la obra?... ¡La paramos!

MUERTE: Ma sí. *(Se va.)*

MIGUEL: ¿Conseguir otros personajes?, ¿cuál es nuestro papel?, ¿cómo llegamos aquí?, ¿cuál es nuestro destino?, ¿una foto en el diario?, ¿esta vida?

ANA: Pero... ¿qué podemos perder?, ¿el sueño, el hambre, la memoria...?

MIGUEL: ¡La memoria ya se la afanaron!, ¡siempre se afanan la memoria! pero... bueh, se hace lo que se puede. ¡Un actor sin memoria es como un pueblo sin historia!; venga, mire.

(Los dos se arrodillan frente a la valija de Miguel, sacan papeles.)

MIGUEL: Aquí tengo recuerdos, obras.

ANA: ¡Qué maravilla!

MIGUEL: Obras para hacer toda una vida, y la de nuestros hijos; ¡obras para gente libre, gente civilizada!

(Entra la muerte, deja una valija cerrada en el centro del escenario.)

MUERTE: ¡¿Quieren recuerdos?!, ¡acá tienen! El olvido corre por cuenta de ustedes. *(Empuja la valija por el piso.)* ¡Sus comienzos! ¡Saludos!

(La muerte se va bailando enloquecida. Ana y Miguel van hacia la valija, la abren, sacan una carta y un manto negro.)

MIGUEL: Para la abuela. *(Le coloca el manto negro a Ana.)* Usted es la abuela.

(Miguel va hacia el fondo del escenario y allí recoge una bolsa de arpillera que carga pesadamente sobre sus hombros. Ana está sentada en la silla de paja que ha quedado junto al baño, lee una carta y toca una melodía en el violín. Miguel recorre los andamios con la bolsa sobre sus hombros, finalmente se detiene en el proscenio y deja la bolsa en el piso. Simultáneamente se escucha una voz en off que recita un poema de Leopoldo Lugones.)

MIGUEL: ¡Madre!, sigo en la Argentina, y las cosas no han cambiado nada. Trabajo como un burro y apenas me alcanza pa comer y dormir en una habitación que comparto con cinco hombres más, en una de esas cosas que aquí llaman conventillos. Esta no es la América que soñamos, madre... ¡es bien otro!, me levanto a las seis de la mañana y trabajo hasta las tantas de la tarde, y lo que gano es una miseria, y si te quejas... ¡jala!, de vuelta pa España; ¿te acuerdas del Julián, madre?, pues ayer lo expulsaron del país, por organizar una huelga, le aplicaron una ley que llaman de

residencia, la cuarenta y uno cuarenta y cuatro, que le dicen... Pero nosotros iremos mañana a una huelga, y no tema madre, porque somos muchos y estamos en nuestro derecho.

(Miguel patea la bolsa y va en busca de una bandera con los colores rojo y negro, la despliega y la agita; canta.)

MIGUEL: «Hijos del pueblo que oprimen cadenas, esta injusticia no puede seguir... *(Se escucha un disparo en off, se detiene.)* Todo irá bien, madre, no se preocupe. Si su existencia es un mundo de pena, antes de esclavo prefiero morir...»

(Se escucha un segundo disparo. Miguel se detiene; su madre, representada por Ana, desfallece. Miguel canta.)

MIGUEL: «Tres hojitas madre
Tiene el árbol es,
Tres hojitas madre
Tiene el árbol es,
La una en la rama
Las dos en el pie,
Las dos en el pie
Las dos en el pie...»

(Miguel deja la bandera; se dirigen ambos a la valija que la muerte ha dejado, comienzan a sacar, de a uno, atados de papeles que irán depositando en el prosenio. Cada atado tiene una información escrita que los actores leen. En tanto la muerte avanza por la sala, entre los espectadores.)

MIGUEL: 1884, fin campaña civilizadora. Hoy se pagó a la tropa cuarenta y ocho meses atrasados, por la campaña realizada entre la barbarie. 1885, se rindió el último de los salvajes.

MUERTE: ¡Siga, siga!

ANA: 1903, aplicación de la ley de Residencia.

MIGUEL: 1919, 367 huelgas en un año. Siete de enero, huelga de Vasena. Semana Trágica.

MUERTE: ¡Siga!, ¡hay más, hay más...!

ANA: 1923, huelga y masacre de los obreros patagónicos.

MIGUEL: 1930, golpe de Uriburu.

MUERTE: ¡Siga, siga!

MIGUEL: Golpes, democracia, golpes, golpes, golpes...

ANA: *(En vez de papeles saca zapatos viejos y abandonados.)* 1978, campeonato mundial de fútbol.

MIGUEL: Discursos, discursos, y más discursos...

MUERTE: ¡Sigán, sigan!

MIGUEL: ¡Me dejan de joder!

MUERTE: ¡Ah!, no quieren saber.

MIGUEL: ¡¿Qué no quiero saber?! esto pasó...

MUERTE: ¡Chantas!

MIGUEL: ¡Esto ya pasó!, ¡esto ya lo vivimos! y lo seguiremos viviendo...

MUERTE: ¡Sobreviviente!

ANA: Entonces, esta obra ¡no va a terminar nunca!, esta historia no va a terminar más...

MUERTE: ¡Esto es teatro!, es un sueño, un espejo. Afuera está el mundo, la historia, las luchas... adentro también. Ustedes, dejan huellas en el alma, en el corazón, en la memoria; nombran lo que no tiene nombre. Yo soy todos ustedes, soy parte de su obra. Qué sueño, ¡qué gran sueño, juntas los pedazos! El futuro es nuestro por prepotencia de trabajo, dijo un hermano que vive conmigo. El público los está mirando. *(Sube al escenario.)* ¡Para qué viven!, ¡¿para que les enseñe a vivir, en su vida?! No me recuerdan, ¿eh?, yo les hacía señales, ¡siempre les hago señales! y ustedes, ¿qué?, siguen muriendo; no sueñan, ¡duermen!, tienen... nostalgias del pasado, tienen terror, terror, se humillan... ¡chitruulos!

*(La muerte toma su valija y comienza a caminar en forma lateral por el prosce-
nio. Entra el mozo y camina alrededor de Ana y Miguel formando un cuadrado.
Ana salta y sale del escenario. El ángel entra y se queda en los andamios.)*

ANA: ¡Vamos, vamos!; ¡esto es un delirio!

MIGUEL: Esto no es ningún delirio, ¡esto es mágico... es teatro... sueños...
sombras... historias vivas...!

ANA: ¡Vamos, vamos!

MIGUEL: ¡Acá tiene que haber camarines!; ¡aquí debajo! *(Se arrodilla,
golpea el piso.)* ¡Rodolfo!, ¡¿estás ahí?!... Negra, negra... ¡¿estás ahí?,
¿es tu camarín?! Paco... ¡¿estás ahí?!...

ANA: ¡Vamos, vamos!

MIGUEL: yo, que soy un atorrante, quiero tener un camarín para mí, un
camarín en el cielo... ¡un camarín bacán!

ANA: ¡Vamos, vamos!

MIGUEL: ¡Hemos muerto!, ¡hemos muerto!, ¡podemos empezar a vivir
sin trampas ni sueños!

(Apagón. Las luces se encienden nuevamente. Miguel está de rodillas.)

ANA: ¡Vamos, vamos!

MIGUEL: ¡Hemos muerto!, ¡hemos muerto!, ¡podemos empezar a vivir sin trampas ni sueños!

(Apagón. Las luces se encienden nuevamente. Miguel está de pie. La muerte y el mozo aceleran su marcha.)

ANA: ¡Vamos, vamos!

MIGUEL: ¡Hemos muerto!, ¡hemos muerto!, ¡podemos empezar a vivir sin trampas ni sueños!

(Apagón final. Las luces se encienden y los actores saludan.)

FIN

El Maruchito.

Sangre y encubrimiento allí en las tierras del viento...¹

de Juan Raúl Rithner

La troupe de artistas convoca al público y lo atrae hacia la pista semicircular donde se contará la historia. Este espacio es una gran carpa circense sin lona que la cubra. Está iluminada con abundantes guirnaldas de luces de colores, característica iluminación de las fiestas populares.

Ya ubicado el público en derredor del espacio escénico, los artistas de la troupe desaparecen tras el biombo ubicado al fondo de la pista.

Aparecen tres músicos que, con tamboril, armónica, flauta dulce y «verdule-ra», interpretan una tradicional marcha circense festiva.

Desde un sector del espacio aparece el Director de la Compañía quien, luego, ha de oficiar como Relator. Viste ampulosamente. Usa colores chillones, un traje raído y lustroso por el uso excesivo. Tiene el pelo brillante y paralizado de gel. Todo él es una suerte de homenaje a los relatores de los radioteatros populares más clásicos. Hace un gesto untuoso y sobreactuado ordenando retirarse a los músicos. Luego, realiza reverencias al público y espera aplausos que él confía en que tienen que producirse.

Los músicos se retiran y desaparecen.

También desaparece el Director, haciendo reverencias.

Cae una bomba al centro de la pista. Al explotar con estruendo, despiden nubes de humo azulado y fosforescente.

Envuelto en el humo, reaparece el Relator. Trae un enorme micrófono de colores estridentes. Lo instala en un costado de la pista y comienza a presentar a cada uno de los integrantes de la Compañía.

RELATOR: Y ahora, con ustedes... respetable público... ¡¡¡El gran gran grandioso espectáculo de la Compañía Radioteatral La Balsa!!!

¡Damas y Caballeros! ¡Abuelos y abuelas! ¡Niños y niñas! La Compañía Radioteatral La Balsa ha llegado a este lugar para traerles la magia del teatro... ¡La doble magia del teatro: la que se ve desde el oído y la que se ve y se siente y se huele en derredor! ¡La alegría

1 Esta obra teatral obtuvo el Primer Premio rubro Teatro del XX Encuentro de Escritores Patagónicos 1997, otorgado por un jurado integrado por Jorge Dubatti, Eduardo Romano y María Amelia Bustos Fernández. Fue editada por Ediciones Último Reino, Buenos Aires, 1998, ISBN: 950-804-066-1.

del teatro! ¡La emoción del teatro! ¡La risa y la lágrima del teatro!
Si usted hoy no pudo estar aquí con nosotros... la magia de la radio
le permitirá ver este teatro desde su casa... ¡desde lo que escucha!

¡La magia del teatro y la magia de la radio: unidas, juntas para usted!

OPERADOR: *(Utilizando efectos sonoros logrados en vivo y con grabaciones, crea un clima de superproducción.)* La siguiente es una producción especial más de «su» radio, la radio de su vida, Aire Libre, la radio que vive para usted... *(Efectos altisonantes de cierre de espacio.)*

RELATOR: Allí, en una esquina del espacio, atento a enviar al aire todo lo que aquí va a empezar a ocurrir: ¡El Gato Burgos! ¡Un mago del aire!

(Desde la esquina, tras la mesa de la consola de audio y de elementos para fabricar sonidos, «el Gato» saluda, produce efectos sonoros y hace un saludo al público.)

RELATOR: Para esta historia, especialmente escrita para ustedes: ¡El primer actor y famosa estrella de los trapecios del mundo: Abelardo Calfin!

(Ingresa Abelardo Calfin. Hace un par de pruebas y se ubica junto al Relator.)

RELATOR: Y ahora, señoras y señores, aquí... aquí y en el aire, con nosotros... y con ustedes, oyentes de Aire Libre...

OPERADOR: *(Golpea dos platillos de bronce.)*

RELATOR: ... La primera actriz «característica»... La Reina del Teatro... Música y también acróbata... ¡Luisa, la grande!

(La Actriz/Acróbata ingresa, hace un par de pruebas y se retira, saludando al público.)

RELATOR: Les presento ahora, en *(Cita el local donde se presenta la función.)* de *(Cita la localidad.)*... a la dama joven de la Compañía: ¡La titiritera, música y bailarina...

OPERADOR: *(Bate los platillos de bronce.)*

RELATOR: ¡Soledad!

(La Muchacha ingresa a la pista con un pase de danza en el espacio. Ejecuta dos pruebas de malabares. Luego se retira de la pista; saca de entre sus ropas a un muñeco, lo hace saludar al público y agradece los aplausos.)

RELATOR: ¡El primer actor de carácter y mago de la Compañía Radioteatral La Balsa...

OPERADOR: *(Hace sonar estruendosamente los platillos de bronce.)*

RELATOR: Nativo de las tierras del sur... Reciedumbre, estampa y vigor...
¡Carita Inastrazo! ¡El Tigre del Sur!

(El Primer Actor/Mago saca un mazo de naipes del bastón. Luego hace surgir desde sus manos ágiles decenas de pañuelos de diversos colores. Se retira de la pista entre los aplausos del público.)

RELATOR: Y ahora, en esta pista... ¡El actor joven de la Compañía! ¡Actor y titiritero! ¡La más nueva promesa del teatro nacional: ¡El Chino Rodríguez!

OPERADOR: *(Con un golpe de platillos brevísimo, acompaña la pirueta del Titiritero/Actor que lleva calzado un títere en una de sus manos.)*

(El Chino y Soledad se ubican al centro de la pista y dan vida a los muñecos.)

SEÑOR: Vamos a contar una historia que ocurrió en el...

SEÑORA: ¡Que ocurre! ¡que ocurre!

SEÑOR: ¡Bueno, bueno! «que ocurre» en el sur del sur de América...
Una terrible historia que ustedes seguramente no conocen, o no recuerdan...

SEÑORA: Y bueno, che... La memoria tiene olor rancio a veces... ¡Es molesta! En cambio, el olvido... ¡Ay, el olvido es menos denso, es mucho más light!

SEÑOR: *(Interrumpiéndola.)* ¡Respetable público! Sopla el viento...

SEÑORA: Ay ¡qué bueno! El viento ¡fu fu fu fu...! ¡El viento sopla la memoria...

SEÑOR: *(Molesto por las intervenciones de la compañera, busca la ayuda del Operador y del Relator para la continuación de la historia.)* Dije que sopla el viento, señor operador... Soooooo... pla el vientosooooo...

OPERADOR: *(Adormilado por la discusión de la pareja, reacciona con la voz incisiva de la mujer y empieza a producir viento atropelladamente.)*

(Soledad, Carita, Abelardo y Luisa se suman y producen viento con bocas y cuerpos.)

SEÑORA: *(Al verlo tan molesto, se espanta e intenta cambiar su actitud.)* No te vayas, querido... Que sople el viento, por favor... Que sople... ¡Sopla! Sopla... Mirá cómo sopla...

SEÑOR: *(Recriminando a su pareja.)*
Dejáte de cantar, calandria,
que me estás atormentando...

SEÑORA: *(Lo sigue y alcanza a tomarlo de la cintura.)*

 Cuando un pájaro se va,
 nadie lo agarra volando...

(Parten Soledad y el Titiritero con sus muñecos que siguen discutiendo y resolviendo la cuestión con mimos y besos entre ellos. Salen los dos actores de la pista.)

RELATOR: *(Se adelanta. Inquieto, intenta salvar la situación.)* Sopla el viento...

MUJER DE NEGRO: Sopla el viento aquí en el sur...

 Sopla y sigue lastimando
 porque mataron a un joven
 y el crimen no castigaron.

(Hasta el tono con el que se expresa la Mujer de Negro es especial. El Relator y ella se manejan en dos planos físicos distintos. Está claro que él no la ve; o al menos que no reconoce su presencia. Todo en el Relator demuestra que ignora esa presencia. Ella dice sus textos en las pausas alargadas que deja el Relator. La Mujer de Negro parece una presencia no implicada en la historia, una sombra, una especie de conciencia...)

RELATOR: La historia voy a contarles,
 sin que me tiemble la mano,
 del Marucho de Río Negro,
 ¡...del Maruchito paisano!

OPERADOR: *(Desde la mesa de sonido, utiliza el micrófono instalado junto a la consola y, en su doble rol de Operador y de Locutor, difunde algunos anuncios publicitarios de la época.)* Auspician especialmente esta tragedia: Cigarrillos «Centenario»... ¡de 20 centavos! Cigarrillos «Centenario» le regala despertadores con música a cambio de doscientos, trescientos, cuatrocientos, quinientos o mil cartoncitos... Los especiales de «Centenario»: a treinta y a cincuenta centavos... y... Polvo de Nieve y Agua de Colonia «Le Sancy»... Aguas de Colonia destiladas sobre flores...

RELATOR: El Marucho que aquí ven
 no es de Rithner todo entero...
 Tiene algo de Chucair,
 de Oreja, Bajos y Soria,
 de Castañeda y Toledo...
 Y algo nos toca, y queremos
 dedicarlo a nuestro pueblo...

OPERADOR: *(Produce, nuevamente, efectos de viento.)*

RELATOR: Sopla el viento... Sopla el viento... También en Buenos Aires soplan no tan buenos vientos...

(Desde atrás y hacia el centro de la pista, se acercan dos mujeres; ambas son obreras y parejas de obreros del Buenos Aires de los finales de la década del '10.)

NEGRA: Me dijo el Floreal que se adhirieron a la FORA.

ROSA: ¿A la Federación Obrera se adhirieron? ¿Y eso no es peor?

NEGRA: El Floreal dice que no. Dice que adhiriéndose a la FORA la Confederación va a tener más poder todavía...

ROSA: Esto me está empezando a dar mucho miedo, Negra...

(En otro sector de la pista, sobre una supuesta tarima, un obrero joven y decidido arenga al público.)

FLOREAL: La guerra europea no es otra cosa que una operación comercial de la burguesía donde lo que tienen puesto en el negocio lo tienen asegurado a ganar, mientras que los de la clase obrera lo tenemos todo a perder... Inclusive la sangre...

OPERADOR: *(Produce viento y chirrido de ruedas sobre la tierra seca, y sostiene los efectos como fondo mientras habla el Relator.)*

RELATOR: Las carretas cruzaban el viento...

Lo cruzan...

Cruzan el viento...

Ahí van, rumbo al sur del sur.

Ahí van cruzando el río Negro con la balsa del Paso Córdova... O con la balsa Farrés...

CHICO DE LA PUBLICIDAD: *(Cruza el espacio escénico, voceando.)* ¡Por un peso, el cruce del río Negro hacia las tierras del desierto y el viento! ¡Por un peso!

¡Carro de dos ruedas incluido el conductor y animales empleados en su arrastre: Un peso!

¡Carreros...! ¡A llevar todas las mercaderías que vienen desde Bahía Blanca y desde la estación Fuerte General Roca adonde han llegado por el Ferrocarril del Sud! ¡Vamos, carreros! ¡Vamos! ¡Por un peso, el servicio del cruce del río! ¡¡¡Un peso!!!

OPERADOR: *(Produce sonidos de locomotora y de paso del tren.)*

(En otro sector de la pista, un honorable ciudadano porteño se pasea dentro del club del Progreso y conversa con otros socios. El actor que lo representa es el que el Relator presentó como El Carita Inastrazo, mago de los naipes y los pañuelos.)

CIUDADANO: Trescientos setenta y cinco mil votos ¿Se dan cuenta? Después de la trastada del imbécil ése de Sáenz Peña, ahora vota cualquiera en este país... ¡Y ahí tienen los resultados! ¡Ahí los tienen!

(La Negra y Floreal se abren paso entre el público y se encuentran en el centro de la pista. Simultáneamente, continúa la acción de reclutamiento ideológico del Ciudadano adentro del club.)

FLOREAL: ¡Yrigoyen–Luna a la presidencia!

NEGRA: ¡Yrigoyen presidente!

FLOREAL Y NEGRA: *(Vivan y corean, contagiando su entusiasmo.)* ¡Yrigoyen presidente! ¡Yrigoyen presidente! ¡Yrigoyen presidente!

CIUDADANO: Habrá que mandarse a cuarteles de invierno por un tiempo. Para volver, claro... Siempre volvemos... Ahora vota cualquiera. Pero como estos no entienden nada, nunca serán capaces de defender al que votaron. Tomémonos un tiempo, amigos... *(Brinda.)* Vamos a tener que contar hasta «treinta» ¡y ahí volvemos!

NEGRA: ¡Yrigoyen–Luna a la presidencia! *(Abraza a Floreal, su pareja.)* Todo va star bien ahora, ¿no es cierto, Floreal?

FLOREAL: Este 12 de octubre del '16 va ser histórico, Negra... ¡¡¡Histórico!!! ¡Los pibes que vengan en el futuro van a preguntar siempre por este 12 de octubre del '16, Negra! *(La alza y la hace girar en el aire.)*

RELATOR: *(Siempre apoyado por el Sonidista.)*

Viento sobre estas flacas tierras del sur...

Viento sobre estas tierras de ovejas y sólo aparente esterilidad...

Viento sobre estas tierras desdeñadas por quienes las comparan con las de la Pampa Húmeda y el Litoral...

Tierras, estas tierras, ahogadas con la sangre de los antiguos, los verdaderos dueños de estas tierras...

Tierras de despojados...

Tierras de invasores...

¡¡Malditas tierras patagónicas al sur del río Negro!!

...Y ahí van... Ahí van por estas tierras. Ahí van los carros, tajeando caminos... *(Señala hacia la derecha del espacio.)*

FLOREAL Y NEGRA: *(Reingresan a la pista, con elementos de vestuario que denotan otra época. Marchan y cantan la cuarta estrofa de la Marcha de los Anarquistas.)*

Nuestros amos y señores
prometieron ayudarnos
pero en vez de mejorarnos

¡nos mezquinan hasta el pan!
Parabaraba pam papam
Parabara pan pam
Pan papan

CIUDADANO: *(Se pasea dentro del club y, desde un ventanal, observa a los obreros, afuera.)* A estos anarquistas les han podrido la cabeza, y ahora ellos se las quieren podrir a todos los otros...

RELATOR: Entre treinta y sesenta días duraban los viajes de los troperos que abastecían los boliches al sur del sur... Cada tropa llevaba de tres a ocho carros, tirados por mulas. Y a veces llevaban más...

FLOREAL Y NEGRA: *(Siguen marchando y cantando.)*

Nuestros amos y señores
prometieron ayudarnos
pero en vez de mejorarnos
¡nos mezquinan hasta el pan!
Parabaraba pam papam
Parabara pan pam
Pan papan

RELATOR: *(Cambia el clima de la narración y busca al público, cara a cara.)*

Pero en este 1916 también hay carreros que viajan solos... Con su carro, su ambición, sus fantasmas y sus esperanzas... Y otros... Otros...

SEÑORA: *(Se asoma desde atrás del biombo sosteniendo un ejemplar de diario de los años veinte.)* ¿Ves lo que te digo? Siempre hay «otros»... Siempre, che...

SEÑOR: Dejalos... Dale... Dejalos y vení que tu papito volvió cansado y quiere mimos... Vení...

(Los dos desaparecen, abrazados, y luego regresa ella, corriendo y arreglándose el pelo, a buscar el ejemplar del diario que había olvidado llevarse.)

RELATOR: Y otros, con su carro y su resentimiento escondido como el trueno sordo que se reprime entre las nubes hasta estallar en dolorosa violencia...

OPERADOR: ¡Los truenos! ¡Los truenos! ¡No encuentro los truenos!
(Encuentra el efecto, lo coloca y emite al aire el esperado retumbe de truenos.)

CIUDADANO: La gente bien y decente estamos en peligro, amigos... ¡La Patria tiembla! Habría que unirse, che... Vamos a tener que armar como un club patriótico, una liga, algo así... Estoy convencido de esto, amigos. Como argentino y patriota, yo, Manuel Carlés, estoy convencido de que tenemos que unirnos, amigos...

OPERADOR: *(Retumbe de truenos.)*

FLOREAL: A cuatro nos mataron... ¡A cuatro hermanos nos mataron! ¡Y hay treinta huelguistas heridos!

CIUDADANO: Pero fíjate vos que no sólo reclamaban trabajar ocho horas en vez de once, sino que salieron a gritarles «crumiro» y «carnero» a los pobres tipos esos, a los que cumplían...

NEGRA: ¡Hijos de puta! Los contrataron para romper la huelga. Los del establecimiento Vasena los contrataron... ¡Carneros asesinos!

CIUDADANO: Hay que cumplir ¿no? Si no, ¿cómo salvamos al país? Hay que cumplir con los compromisos de producción. A las deudas hay que pagarlas. Aunque se sangre, pero hay que pagarlas...

FLOREAL: ¡Huelga por 24 horas! ¡La FORA nos manda a la huelga...!

NEGRA: ¿La Federación Obrera?

FLOREAL: La Federación, sí... ¡La FORA! ¡Hay que hacer huelga por 24 horas, Negra! (*Se dispone a retirarse.*)

NEGRA: ¿Y te vas? Esperá, Floreal... ¿Para qué vas a ir? ¿Adónde vas a ir ahora, Floreal...?

FLOREAL: ¡Al cementerio! Vamos a enterrar a los compañeros que nos mataron ayer...

NEGRA: No vayas, Floreal. En serio; te pido que no vayas...

FLOREAL: Te prometo que del cementerio me vengo derecho para acá...

NEGRA: Siento que no tenés que ir, Floreal... Que no tenés que ir...

OPERADOR: (*Apoya, con efectos y climas sonoros, las intervenciones del RELATOR.*)

RELATOR: Los troperos vienen desde el Alto Valle. En esa zona al norte de la Patagonia, el Centro Obrero de Neuquén –perseguido por la justicia– ya se ha convertido en Centro Socialista...

Los carreros vienen del Alto Valle donde sólo se habla de la detención del periodista Cesáreo Fernández... Vienen en tropa, los carreros... Y vienen de ese Alto Valle del río Negro donde no se habla –¡no hay que hablar!– del apresamiento de Arévalo ni del de Rovera...

(*Desde atrás del biombo, aparecen dos vecinas que curiosean lo que ocurre afuera y conversan entre ellas. Ambas barren el frente de sus casas, más como pretexto para intercambiar noticias que por la intención de limpiar. Una de ellas es la Señora que leía el diario y discutía con el marido.*)

VECINA 1: ¿Vio? Ese Pío Rovera anda por ahí convocando obreros y campesinos...

SEÑORA: Tiene que estar loco ese Rovera para andar pidiendo justicia y hablando de abusos... Yo realmente no sé qué pretende...

VECINA 1: Él dice que lo hace para que la gente tenga un trabajo más digno...

SEÑORA: Lo que Rovera debe andar buscando es más plata para él...

VECINA 1: Dicen que no... Dicen que pide mejores sueldos para todos...

SEÑORA: ¡Líos busca! Acuérdense de lo que le digo: ¡Líos! Va'traer líos. Va'ver, va'ver que va'traer líos este Rovera...

VECINA 1: Ay, sí... Tiene razón. Quién sabe en qué anda... En algo raro seguro que andan estos locos... Lo mejor es no meterse...

(Ambas vecinas cierran las ventanas.)

RELATOR: Es otro viento este viento...

OPERADOR: *(Sonido de viento.)*

RELATOR: y son otros...

OPERADOR: *(Sonido de truenos.)*

RELATOR: ... son otros los truenos que se agitan en ese Alto Valle desde donde viene ahora este carrero solitario que está atravesando el desierto al sur del sur...

OPERADOR: *(Sonido de viento.)*

CIUDADANO: *(Se acerca al público que rodea la pista, los invita a firmar y a adherirse a la Liga Patriótica Argentina.)* Firme, amigo... Firme. Firme aquí.... ¿Que no tiene lapicera? Tome, tome... Yo le presto. ¿Que qué queremos? ¡Qué pregunta! Nosotros deseamos mantener el orden y el prestigio de las instituciones. Seremos una fuerza que actuará paralelamente a ellas... Siempre a la par de las instituciones... Siempre listos. Siempre dispuestos. ¿Usted tampoco tiene? Tome... Tome la mía. Nosotros, como usted, deseamos el mejoramiento social y económico dentro de los conceptos que informan el sentimiento de Patria...

(Regresa a su lugar y, desde allí, apoyando cada palabra con un levantar el brazo a la manera de cómo lo harían años después los nazis, proclama.)

¡Patria! ¡Honor! ¡Valor! ¡Humanidad! ¡Somos la fuerza paralela de las instituciones y el orden! ¡¡¡Liga Patriótica Argentina, en marcha!!!

RELATOR: Damas y caballeros... Público y oyentes amigos... Los siguientes momentos de esta tragedia de sangre, de encubrimiento y de sur... ¡y también los de esta transmisión especial!, los auspicia:

OPERADOR: *(Con cortinas musicales y efectos.)* ¿Quiere crecer ocho centímetros? Puede conseguirlo pronto y a cualquier edad, con el grandioso crecedor racional del Profesor Albert... Procedimiento único para aumentar talla y desarrollo... ¡de lo que quiera!...

Representante en Sud América: F. Mas, Entre Ríos 130, Buenos Aires...

FLOREAL: ¡Un beso, Negra! Me voy...

NEGRA: No vayas, Floreal...

FLOREAL: ¡Un beso! ¡Dale!

NEGRA: No vayás, Floreal...

FLOREAL: Tengo que enterrar a mis compañeros.

NEGRA: Se me ha ocurrido algo muy feo, Floreal... Es esto de las mujeres de que a veces como que vemos las cosas que van a pasar...

FLOREAL: Zona...

NEGRA: Ay, Floreal ¿y sí?

FLOREAL: ¿Qué?

NEGRA: Mirá si la policía los estuviera esperando...

FLOREAL: (*Duda.*) Aunque fuera así, tendría que ir, Negra... Son mis compañeros de lucha los que vamos a enterrar.

NEGRA: Ellos están muertos... ¡y vos no! A vos te necesito, Floreal...

FLOREAL: Decime, Negra: ¿No irías al entierro de tu hermana aunque yo te pidiera lo contrario? Y si además, si además te la mataran a traición, te la mataran injustamente y en una emboscada ¿no irías al entierro de tu hermana, Negra? ¿No irías?

NEGRA: (*Pese a no tener razones para contraponer, se resiste a aceptar la partida de Floreal.*) No vayas... No sé por qué te lo pido, pero no vayas...

FLOREAL: (*La abraza contra sí, intensamente.*) Voy con el Lucas. Nos vamos a cuidar... Chau, Negra...

NEGRA: (*Lo despide y se queda observándolo partir.*) Se me va el Floreal... Se me va nomás...

OPERADOR: (*Crea sensaciones y climas sonoros de fondo para los textos del Relator.*)

RELATOR: Ahí se van las tropas... Carros, mula, patrón, capataz y troperos... Ahí van... Con sus esperanzas, sus mulas, su ambición y sus fantasmas, van... Y, a veces, con su resentimiento escondido...

OPERADOR: (*Sonido débil de truenos.*)

ROSA: ¡Negra! Los policías y los bomberos... Pasaron policías y bomberos para el lado del cementerio, Negra... ¡Me lo van a matar al Lucas, Negra! ¡Nos van a matar los hombres, Negra!

NEGRA: Se lo dije... Yo lo sabía, Rosa... No sé cómo pero lo sentía, Rosa...

(*Sollozan las dos mujeres y salen corriendo hacia el cementerio.*)

CIUDADANO: Doce muertos en el cementerio: ¡Doce revoltosos! ¿A qué tanto escándalo? (*A la gente que rodea la pista.*) Fíjense... Esos del

pasquín *La Vanguardia* se atreven a publicar que fueron más de cincuenta los muertos en el cementerio... ¡Panfletarios! Y escriben que hay cientos de heridos... ¡Qué disparate! *La Prensa* es un diario serio. Cumplirá sesenta años de servicio *La Prensa*, che... Y *La Prensa* dijo doce. Y si *La Prensa* dijo doce, ¡son doce revoltosos muertos nada más!

(Reaparecen las dos vecinas desde atrás del biombo.)

VECINA 1: ¿Vio que Yrigoyen le dejó agarrar el mango de la sartén a... A éste... Ay, ¿Cómo se llama?

SEÑORA: Dellepiane.... ¡Al general Dellepiane! ¡Y está bien, vecina!

VECINA 1: A él le dejo la manija ¿vio?

SEÑORA: Menos mal que lo hizo... Dellepiane, como buen hombre del Ejército, va a poner orden en el país... Él fue el héroe de la revuelta de los obreros de Vasena...

VECINA 1: Si no hubiese sido por él, no sé que nos podría pasar a la gente decente...

SEÑORA: ¡Sí! La verdad que ya no se puede vivir... Hacía falta una mano más dura para que podamos vivir más tranquilos... Si no hubiera sido por el Ejército y por la gente de la Liga Patriótica no sé que podría pasar con todos estos revoltosos...

VECINA 1: Porque, entre nosotras, digamos la verdad: no se vio ni una boina blanca en la revuelta de los talleres Vasena...

SEÑORA: Yo no sé, pero con Dellepiane o sin él, el pan sigue subiendo... ¿Vio el precio que tiene, vio?

VECINA 1: Pensar que el kilo estaba a treinta centavos antes que subiera Yrigoyen... Y ahora está a ¡sesenta centavos el kilo! ¡Sesenta centavos!

SEÑORA: El pan ¡carísimo! Pero lo peor, lo peor de lo peor... son los autos de alquiler... ¡Cincuenta centavos por los primeros mil metros!

VECINA 1: Y después le cobran diez centavos cada tres cuadras... No se puede vivir. Ya no se puede vivir...

(Irrumpe Floreal en la pista. Al verlo entrar, las dos vecinas hacen gestos de espanto y se esconden en sus casas.)

FLOREAL: ¡Treinta mil milicos contra nosotros! ¡Carajo!

NEGRA: Y los de Vasena están ofreciendo aumentos para que todo termine...

ROSA: ¿Por qué no se dejan de joder con la huelga y vuelven al trabajo?

¿Para qué más muertos, Floreal? Pará con todo... Abríte, Floreal.
¿O querés terminar como mi Lucas?

FLOREAL: Ahora no paramos... Ahora seguiremos hasta el fin... Cada vez
somos más, y ahora ya no solamente somos obreros, Rosa...

NEGRA: ¿Quiénes son?

FLOREAL: Los empleados de comercio, los de escritorio, los del Correo...

NEGRA: Esos son cajetillas. Son distintos a nosotros. A esos no los van a
echar a la calle así nomás como a vos...

ROSA: ¡¡A esos no los van a matar como me lo mataron al Lucas!!

FLOREAL: Pero los maestros también... Se están uniendo a nosotros...

NEGRA: ¡Pará, Floreal! No sigamos con esto...

(Las dos mujeres se alejan, tensas y confusas.)

FLOREAL: *(Se ve solo en el centro de la pista. Impotencia. Duda. Se permite detenerse un momento. Más calmo, o buscando la calma, se dirige hacia la mesa. Toma un semanario que está sobre ella. Lo hojea y descubre algunas noticias que le atraen la atención.)* ¿Y esto? Ah, sí... El semanario que me prestó el Indio Salgado... «Mirá lo que se hace en mi pueblo», me dijo... Semanario *Río Negro*... ¡Mirá vos! Me decía el Indio... –¡Orgulloso el Indio!–: «Me lo mandó mi padre desde allá... La cosa también viene movida en el sur ¡qué te crees!» *(Lee.)* «Como a las 9 más o menos, fue muerto de un tiro de escopeta José Gentile. Los proyectiles penetraron...»

(La voz de Floreal desciende y, sobre ella, crece la de un periodista de la época: un enorme muñeco –manipulado por el actor que fue presentado como el Chino Rodríguez– que escribe apasionadamente las noticias.)

PERIODISTA: ... penetraron en la región torácica, interesándole el corazón. El autor del hecho, señor Pablo Pérez, presentóse espontáneamente a la comisaría local, constituyéndose en prisión. El señor Pérez regaba su solar y Gentile le discutía desde la vereda en forma intempestiva su mejor derecho para regar el...

FLOREAL: ¿Qué viene movido el sur? Bah... *(Amaga abandonar el semanario, pero alcanza a ver algo en él que atrae profundamente su atención.)*

PERIODISTA: En el país continúan las protestas y las declaraciones de huelgas. El país entero parece acercarse a un peligroso incendio...

FLOREAL: ¡Huelgas! ¡Huelgas! ¡Todo el país con huelgas...!

PERIODISTA: Hay huelgas en Mar del Plata, en San Fernando, San Pedro, Avellaneda, Rosario, Santa Fe, Tucumán y Bahía Blanca...

- RELATOR: Este espectáculo bien podría estar presentado por...
- OPERADOR: ¡Qué dichoso soy! Estoy lleno... con galletitas Bú-Bú... (*Efecto de separador.*) Profesor José Scopa... Da lecciones de piano, violín, mandolín y guitarra, solfeo y armonio... El profesor José Scopa da lecciones en su casa y también a domicilio.
- FLOREAL: (*Lee.*) «A mediodía del primero de mayo todo el comercio clausuró sus puertas; a la tarde formóse la columna de manifestantes...»
- PERIODISTA: ...en el local del Centro Obrero de Neuquén; con fuerte escolta policial, los obreros pusieron en marcha dando vivas a la Internacional de los Trabajadores, el 1º de Mayo y el Centro Obrero...
- FLOREAL: (*Lee.*) «Entonaron el himno "Hijos del Pueblo"». El despliegue policial, anticipado por rumores alarmistas, fue inútil por el pacifismo de la gente, quienes aplaudieron los discursos de Luciano Rodríguez y Cesáreo Fernández...»
- PERIODISTA: ... Entre otras denuncias, Cesáreo Fernández, periodista, expuso a la conciencia pública sobre la responsabilidad del gobernador de que actuara en la policía un personaje como Dachay, quien lo ha amenazado de muerte, y no sólo a él sino también al ex comisario Cuestas... (*Se retira con el material escrito rumbo al taller de tipografía.*)
- FLOREAL: (*Lee.*) «Fernández fue citado a la comisaría bajo apercibimiento para declarar por denuncia como infractor a la Ley de Seguridad Nacional. Hay un propósito de vejar a un hombre...»
- OPERADOR: (*Fade out con Periodista en off.*)
- PERIODISTA: (*En off.*) ... de vejar a un hombre que se atreve a pensar alto y hablar fuerte –¡gravísimo delito!– pero Cesáreo Fernández declaró que sólo ante juez competente declararía...
- FLOREAL: (*Lee.*) «Ya apareció aquí también el fantasma de la Ley 7029, arma política de opresión que anula la expresión del pensamiento sin la previa censura...» (*Sigue leyendo en silencio el semanario Río Negro.*)
- RELATOR: Dejamos una pausa a la emisora «Aire Libre» para que, compensando lo preocupante de la situación nacional, les acerque un bello poema enviado por un habitante del lejano sur del país, de esa Patagonia que Darwin definió como «las tierras malditas de América»... Desde ese sur, para ustedes, y en la voz de la señora Luisa Cayupán, Luisa la Grande, primera actriz de la escena nacional, la palabra de uno de los poetas patagónicos más auténticos: don Elías Chucair, habitante de Nahuel Niyeo...

(La actriz que interpretaba a la Negra se acerca hasta la mesa de operaciones y, desde allí, se dirige al público.)

LUISA: Antes de decirles el poema, quiero aclarar a la querida audiencia que los maruchos, a los que Chucair hace referencia en su creación, son paisanitos de 10 a 16 años que ayudan a los troperos, atienden a los animales que tiran del carro, ceban mate, buscan leña, encienden el fuego y cocinan... Éste es el poema...

OPERADOR: Un regalo más de... La Sonámbula... Confitería, bar, pastelería y billares... La Sonámbula, de García y Arias... General Roca *(Toma un violín paisano y arranca con un tema que será fondo musical del poema.)*

LUISA: *(Con fondo musical.)* «... Para vos, fueron las aulas,
el rigor del temporal
y veranos que quemaban
junto a quehaceres distintos
que te imponía la marcha
de aquellas tropas de carros
que anduvieron mis comarcas...
Marucho, pichón de hombre:
Hoy te veo a la distancia,
entreverado en las tropas
... como una cosa de yapa.»

OPERADOR: *(Cierra el tema musical utilizado como fondo y, apresuradamente, deja el violín, retoma el control de sonido y locuta anuncios publicitarios desde el micrófono.)* Estreno, el sábado, en La Sonámbula: *La muerte de un vivo*. Entrada general: Uno con cincuenta. Mesa con seis sillas: seis pesos... La Sonámbula... General Roca

(Rosa viene corriendo hasta donde está Luisa quien, retomando ahora su personaje de Negra, la escucha y corre con ella en busca de Floreal. Le llevan una noticia.)

NEGRA: ¡Floreal! ¡Floreal! ¡Se armó una huelga en el sur, Floreal!

FLOREAL: ¿En dónde? ¿En qué lugar del sur?

ROSA: ¡Es la primera huelga rural en la Patagonia, Floreal!

FLOREAL: ¿Dónde es la huelga? ¿Dónde es?

ROSA: En el sur te dije, Floreal... En el sur...

FLOREAL: ¡Vamos a la calle!

NEGRA: ¡Vamos! Allí están todos los compañeros... ¡Vamos, Floreal!

FLOREAL: ¡Vamos, sí, vamos! Pero... ¿En qué lugar del sur es la huelga...
¿En dónde carajo es?

ROSA: En Río Negro, Floreal... En Río Negro...

NEGRA: En el Alto Valle... En un pueblo que se llama General Roca.

ROSA: Si viviera el Lucas...

FLOREAL: ¿General Roca? ¡La puta con el Indio Salgado que tenía razón entonces!

NEGRA: Es en el establecimiento de Huergo y Canale... ¡Hay cuarenta obreros rurales en huelga!

ROSA: Ay, si Lucas viviera... Si viviera y pudiese saberlo...

FLOREAL: ¡Vamos, mujeres! ¡Vamos con los compañeros a la calle!...
(*Socarrón.*) ¿O prefieren ir a Avellaneda a afiliarse al Sindicato de las Fosforeras?

NEGRA: ¡Dejáme con éstas!

FLOREAL: (*Bromeando.*) Ustedes son capaces de preferir el Sindicato del cura Ayrolo...

NEGRA: ¡Andá, che, Floreal! Mira lo que nos decís, pajarón...

ROSA: (*Sale con ellos.*) ¿Con qué nos confundís, che?

LOS TRES: (*Se pierden entre el público que rodea la pista.*) ¡Huelga en la Patagonia! ¡Huelga en General Roca! ¡El sur en huelga! ¡El sur en huelga! ¡Huelga rural! ¡Huelga en la Patagonia! ¡Huelga rural!

RELATOR: Nada de huelga... ¡Nada de huelga!

(*Canturrea.*) «Es mejor no hablar de ciertas cosas...»

(*Recupera su entonación corriente.*) Es mejor no destapar ciertas cosas... Es mejor no darse cuenta... Es mejor olvidar y alegrarse de todas las cosas modernas que podemos adquirir... ¡Oh, oh, oh, sensaciones del milagro del teatro que el milagro de la radio puede transmitir! Señor Locutor... ¡el milagro de los avisadores, por favor..!

OPERADOR: Para saber de verdad
si es joven una mujer,
es inútil pretender
que ella descubra su edad.
Sabremos bien su edad cierta
llamando a su corazón
y viendo si la pasión
aún deja franca la puerta.
Pues la cara es siempre fácil
tenerla joven y bella
como una tierna doncella
de aspecto risueño y grácil.
Basta darse de mañana

un poquito de... ¡Eclatine!
para que nunca decline
su belleza soberana...
Polvo Eclatine... ¡El poder de la hermosura!

(En otro sector, Tuduri, contador de un establecimiento frutícola de General Roca, Río Negro, está conversando con otros del sector administrativo cuando llega el empleado Bosani a informarle una noticia. Tanto este Bosani como sus pares de la Administración son integrantes del público a quienes el Contador compromete con su actuación dirigida.)

CONTADOR: ¿Qué pasa, Bosani?... ¿Qué? ¿Qué me está diciendo, Bosani? ¿Cómo que ese negro cubano de Miguel Fernández avisó que hoy nadie saldrá a trabajar? ¡Vagos de mierda! ¡Échelos a todos, Bosani! ¿Cómo vamos a permitir que vengan con esos planteos en pleno mil novecientos diecinueve? ¡Afuera con todos! *(A la gente de Administración.)* Quieren el aumento de cinco pesos en la mensualidad. Lo vienen pidiendo desde hace rato y eso no tiene sentido. Ganan veinte; algunos hasta veinticinco... ¿Para qué quieren más esos gringos bolcheviques?... Bueno, sí... Tiene razón usted: la verdad que hay de todo ahí. Y encima, todo mezclado: gringos, gallegos... Y chilotes... Y hasta algún criollo perdido entre ellos...

(Desde otro sector de la pista, la Negra y Floreal regresan de la calle.)

NEGRA: ¿Te preparo unos amargos, Floreal?

FLOREAL: Dale, Negra... *(Sigue leyendo una hoja suelta que ha traído con él.)*
Vendrían bien... Después de todo lo que vimos, van a venir muy bien...

NEGRA: ¿Qué escribieron ahí? ¿Algo nuevo?

FLOREAL: No... No y sí...

NEGRA: ¿Amargo querías, no?

FLOREAL: Sí, un amargo... ¡Mirá, Negra! Es increíble la vigencia que tiene...

NEGRA: ¿Qué dicen?

FLOREAL: Te leo... Yo no me acordaba de esto... Es un manifiesto socialista de mayo de 1909...

NEGRA: ¿Del nueve? De hace diez años...

FLOREAL: Sí... ¡Y todo sigue igual! Te leo, te lo leo, Negra, te lo leo: *(Lee fragmentos del suelto.)* «...como trabajadores, no les parecen buenos sino los...» ¡De los oligarcas hablan!

NEGRA: ¡No! Si van hablar de la FORA... Dale, Floreal... Seguí...

FLOREAL: *(Continúa leyendo.)* «... no les parecen buenos sino los extranjeros sumisos siempre agradecidos a la pitanza que les permite vivir...»

OPERADOR: *(Se ha levantado de la mesa de control y se ha ido desplazando, atento a la lectura del Manifiesto, hasta el otro extremo del espacio. Desde allí, toma el hilo del texto y lo continúa, él mismo, un ideólogo socialista del año anterior al Centenario.)* «... sin más preocupación que llenar las necesidades más elementales...» *(Agradece aplausos, carraspea.)*

NEGRA: Eso parece hoy. ¿De mil novecientos nueve decís que es?

FLOREAL: Escuchá, escuchá...

OPERADOR: *(Continúa su arenga.)* «Su patriotismo les permite pedir a los patronos extranjeros que manden sus peones argentinos a votar por las facciones de la política criolla; les permite vender el país entero a empresas extranjeras, cuyos abogados son altos personajes políticos, y de cuyos directorios salen ministros y presidentes; les permite también valerse de extranjeros para la obra nefanda de la corrupción y anulación del voto argentino...»

NEGRA: Seguí, Floreal... ¡Seguí leyendo! No puedo creer que eso sea del año nueve...

FLOREAL: *(Lee.)* «Pero les hace mirar con...»

OPERADOR: «...les hace mirar con odio tanta altiva reclamación obrera, toda tendencia política genuinamente popular, y en su incapacidad para comprender el movimiento obrero y adaptar a él sus actividades de clase gobernante, no encuentra argumento mejor que acusarlo de extranjero. Denunciamos esa acusación como una baja maniobra tendiente a perpetuar la oligarquía. Los que así hablan son vulgares politicastos para quienes la patria es fuente inagotable de enriquecimiento personal y de varios honores que, al agigantarlos, empequeñecen al país...»

NEGRA: ¡Vamos al patio, Floreal! El mate está listo...

FLOREAL: *(Deja el Manifiesto sobre la mesa y acepta.)* Sí... Nos vendrá bien a los dos tomar un poco de aire puro...

NEGRA: Floreció la glicina y quiero darme el gusto de tomar unos mates con vos abajo de ella... ¡Vamos, Floreal!

(Floreal y Negra salen hacia el patio. El Operador regresa hacia la consola. Al cruzarse con ellos los saluda, efusivo.)

OPERADOR: ¡Floreal! ¿Cómo andás, Floreal? ¿Qué tal, Negra?

FLOREAL: Podrías quedar bien con nosotros y cantarnos algo... Aquí... para la compañera...

NEGRA: ¿Pasa algo, vecino? Lo veo caído...

OPERADOR: Villoldo, Negra... Villoldo... Se nos murió el Ángel, muchachos...

FLOREAL: ¡Pucha! ¡Y joven era! ¿Cuánto tenía? Cuarenta, cuarenta y pico...

OPERADOR: Cincuenta, Floreal. Justito cincuenta. Sí, estaba en lo mejor el troesma...

NEGRA: *(Recita un fragmento de «Cuerpo de alambre».)*

En Chile y Rodríguez Peña

de bailarín tengo fama;

«Cuerpo de alambre» me llama...

OPERADOR: ¡No! El tema de él que a mí me gusta es otro... ¡Como «El porteñito» no hay! *(Cantando, se aleja hacia la mesa de transmisión.)*

Soy hijo de Buenos Aires.

Me llaman «el porteñito»,

el criollo más compadrito...

FLOREAL: *(Continúa memorizando la letra)* ... el criollo más compadrito que en esta tierra nació...

(La Negra toma a Floreal de la cintura y lo saca a bailar. Desde la consola, el Operador emite al aire, desde el inicio, «El porteñito» de A. G. Villoldo, Pesce y Polito. Floreal se entusiasma y se concentra en el goce de bailar con su compañera bajo la glicina en flor).

Soy hijo de Buenos Aires.

Me llaman el porteñito,

el criollo más compadrito

que en esta tierra nació.

Cuando un tango en la vigüela

ensilla algún compañero

no hay nadie en el mundo entero

que baile mejor que yo...

Soy terrible para el tango

y pa' engrupir una mina.

Si la juno en una esquina,

la hago corta ¡y se acabó!

*Y si algunos compañeros
quieren copar la parada,
yo le hago una compadrada
y se tiene que piantar.*

*Soy terror en la franela
cuando en un baile me meto
porque a ninguno respeto
cuando llega la ocasión.*

*Y si alguno se retoba
queriéndose hacer el guapo
lo mando de un castañazo
a buscar quién lo engendró.*

*No hay ninguno que me iguale
para enamorar mujeres:
puro hablar de pareceres,
puro filo y nada más.*

*Y antes de hacer la encanada
la afile de cuerpo entero
asegurando el puchero
con el resto que dará...*

(Terminado de bailar, se alejan Floreal y la Negra, entre risas y ternuras.)

CONTADOR: Bueno, sí... Tiene algo de razón usted: la verdad que ahí hay de todo... Y encima, todo mezclado: gringos, gallegos... Y chilotes... ¡Chilotes! ¡Mucho chilote! Se cruzan la cordillera y se nos meten acá... Ah, sí... Hay criollos también. Algunos hay. Hay criollos mezclados, medio perdidos entre ellos...

RELATOR: Patrón, capataz, tropero... Todo a la vez. Y el corazón quebrado y resentido. Y el viento dificultándole entrar en estas tierras al sur de las bardas, tierras de sangre y despojo, áridas tierras al sur del sur...

CONTADOR: *(Se vuelve hacia Bosani.)* Que pasen a cobrar, Bosani... ¡Y que se vayan ahora mismo del establecimiento! A ver si son tan capaces de conseguir quién les de un techo y les saque el hambre todos los días... ¡Cabrones de porquería!

(A la gente de Administración, tratando de calmarse y con un manejo obsecuente, absolutamente dispar al tono autoritario y menoscabador con el que se dirige a Bosani.) Tiene razón... Sí, tiene razón... El cubano Fernández ése viene de la FORA... Hicimos mal en tomarlo... *(A otro interlocutor.)* Es claro. Cosa de los Centros Obreros ha de ser esto... ¡Hay dos centros obreros jodiendo en el Valle! ¡Dos! ¡Tenemos dos a falta de uno! *(A otro.)* ¿Cómo dice? Puede ser eso... Sí, sí, sí. Ha de ser como usted dice. Es claro: Todo esto es obra de la FORA... *(Como explicándole a alguno de los empleados del sector administrativo que no entiende qué significa esa sigla.)* La FORA, la Federación Obrera de la República Argentina... Todo esto es producto de agitadores... Es gente de la FORA que opera a través del cubano Fernández, gente que está complotada con los centros obreros de acá. Y encima de todo, ahora tenemos en pleno Alto Valle a esos socialistas antipatria que formaron el Centro Socialista. Aquí en General Roca lo formaron... Sí... ¡Ese que usted dice es uno de ellos! ¡Cardin! Todos socialistas fundadores de un centro aquí... Todos con esas ideas raras que no son las de la gente de bien. ¡Ahí tiene otro: el periodista Fernando Rajneri! Y Nouzeilles y Mendoza y Martorelli... ¡Y el maestro Gelonch! ¡Un maestro sosteniendo ideas políticas! Yo no sé adonde iremos a parar... ¡Son socialistas! ¡Todos socialistas con ideas del extranjero! Y los caraduras se hacen llamar trabajadores... No creo que Bosani consiga nada... Pero vamos a encontrar otros caminos. Afortunadamente, se nos ha sugerido desde Buenos Aires que formemos un subcomité local de la Liga Patriótica Argentina... ¡Ya van a ver ahora! ¡Usted también va a ver, Bosani! ¡Usted también! Lucharemos contra el anarquismo. Contra los anarquistas y contra todos esos que piensan parecido... Vamos a luchar cuando estemos bien consolidados como Liga. ¡Y cómo vamos a luchar! Para que haya orden lucharemos. Tenemos que argentinizar a la fuerza a estos gringos inmigrantes que nos quieren destruir el país... Núcleo de buena gente, la Liga Patriótica Argentina. Sí, sí, sí... También está la Asociación Propatria. Todos gente de bien, todos... Pero la gente de la Liga Patriótica Argentina, ¡distinguidos! Ciudadanos distinguidos...

RELATOR: Buenos Aires: todo sangre,
sangre que sangre traerá,

OPERADOR: ¡Tres años largos de sangre!
Y más al sur todavía
las protestas y la sangre
se iban a multiplicar.

RELATOR: Es desde octubre del veinte

OPERADOR: hasta el fin del veintidós

RELATOR: que correrá junta la sangre
del ovejero y el peón,
de esquiladores y obreros,
y arreadores, y carreros.
Por reclamos y por sangre,
la Patagonia arderá

OPERADOR: de asesinos fusilando
en nombre de la libertad.

RELATOR: Ejército, ganaderos,
inversores extranjeros
fusilan para acallar.

OPERADOR: Por el crimen colectivo
a la Patagonia de entonces...
¡«La Trágica» la llamarán!

RELATOR: A todos fueron matando.
Uno a uno pisotearon.
(*Sugiriendo e introduciendo en la historia.*)
Un día, a los ganadores...
en su machismo violaron...

VARELA: (*El actor que fue Ciudadano y Contador, representa al Teniente Coronel Benigno Varela quien se dirige a uno de sus suboficiales.*) Les voy a dar el premio que se merecen, mis muchachos. La Patria no les puede exigir tanto... Casi un año hace que no se miden como hombres y no huelen otro olor que no sea sangre, pólvora y huevos... Así que se me va a La Catalana ahora mismo y me arregla todo con la Paulina Rovira para que sus pupilas me atiendan los soldados. Que me los compensen con todos los servicios, ¡todos! por tanto sacrificio de andar por estas tierras de mierda matando perros chilotes y anarquistas...

PAULINA: (*Sentada con la cabeza de su hija reclinada en su falda, la acaricia y le cuenta lo ocurrido. Todo ocurre en otro plano, rodeado de una intimista luz de otra dimensión temporal.*) Cinco eran, m'hija... Cinco ¡y las cinco se negaron! Por supuesto que me sentí tan feliz cuando me plantearon su huelga. No sé si su huelga... Creo que fue su batalla. Imaginate que éramos la última escoria... Lo más despreciable éramos, pero nos dimos el gusto de pegarles adonde más le duele a un hombre. Para ellos no habría servicio. No hacíamos el amor con los animales.

VARELA: ¡Es un insulto a la Patria! ¡Es una agachada para los uniformes

del orden y la seguridad nacional! Se me van todos para allá ¡y entran sin permiso, carajo! ¡Con las armas en la mano se me meten a La Catalana y se sacan las ganas!

PAULINA: Cinco eran, m'hija. Cinco vulgares mujeres públicas... La Ángela, que había sido modista y tendría unos treinta años; la Amalia Rodríguez, que era la más jovencita y que fue la primera en agarrar una escoba y sacarlos afuera como lo que eran... ¡Asesinos! ¡Vulgares asesinos que mataban a sus hermanos simplemente porque se lo mandaban los milicos con más galones! Cinco eran y los pudieron a todos. Bueno, sí... Seis, m'hija... Sí, seis... Yo también los saqué arando del prostíbulo... Me acuerdo que la gallega María estaba como ciega de bronca y les pegó por cada uno de sus hermanos españoles fusilados simplemente porque reclamaban una vida digna y un salario más justo... La Consuelo no se quedó atrás... ¡Y la gringa Maud! ¡Si la vieras, m'hija! Si la hubieras visto a la inglesa –Maud Foster se llamaba–; parecía más criolla que todas nosotras... Tuvieron que irse con las ganas, esos soldados asesinos... Con las ganas y con la vergüenza de saber que teníamos razón... 17 de octubre de 1922: ¡Le ganamos una batalla a los represores! Varela nos hizo llevar detenidas y nos tomaron declaraciones y nos hicieron sumario ¡pero no pudieron hacernos abrir de piernas para ellos! En memoria de tantos compañeros fusilados ¡no nos abrimos de piernas! Por tanta sangre, tanto crimen y tanta injusticia ¡no nos abrimos de piernas para ellos!

RELATOR: *(Se acerca a Paulina, la acaricia respetuosamente, le apaga la luz que caía –leve– sobre ella y su hija y regresa a un lateral del espacio comentando.)*

Pero ya en la Patagonia,
sangre, crimen e injusticia,
(octubre del diecinueve)
a correr empezarán...;

CONTADOR: *(Sigue haciendo comentarios con la gente de la Administración.)* Sí. Y Bordenave también está en la Liga... ¿Viterbori? ¡Por supuesto! Y Preione y Godoy, Padín, Bernardo... ¡Y yo también! ¿Cómo no? ¿Cómo no iba a estar el contador Tuduri en la Liga? *(Suena amenazante el tono de su expresión cuando cesa de pasearse y continúa su parlamento.)* Van a ver todos estos... Nosotros haremos la verdadera obra de la Patria... *(A Bosani.)* ¿Qué le pasa ahora, Bosani? ¿Y qué...? ¿Qué hay con que sean cuarenta? Así fueran ochenta ¡me los echa a todos a la calle! ¿El trabajo? Siempre hay gente con hambre dispuesta a poner el lomo. Mande alguien

a Tres Arroyos y que me traiga criollos. Esos todavía no están tan podridos con ideas como los que están llegando de afuera...
(*Se vuelve hacia la gente de Administración y se aleja con ellos.*) La verdadera obra de la Patria haremos... La verdadera obra de la Patria, la verdadera obra de la Patria...

OPERADOR: (*Utiliza efectos y cortinas como complemento sonoro.*) Libertad...
¿Qué no haremos los hombres para conseguirla, para tener este don sin el que la vida no vale la pena? Liberáos... Liberáos de los dolores que os torturan y esclavizan... Conseguíd la libertad ¡y la salud!... por medio de las píldoras rosadas del doctor Williams que purificarán y renovarán vuestra sangre... Pida las píldoras rosadas del doctor Williams a su boticario...

CONTADOR: (*Se vuelve hacia la mesa de Operaciones.*) ¡Dejen de hablar por ahí y atiendan lo que les digo, caramba! ¡No estamos para andar perdiendo tiempo! Hay que salvar la Patria... Eso hay que hacer: ¡salvar la Patria!

RELATOR: A unas escasas dos leguas
de la Barda Colorada,

OPERADOR: hasta el Puesto de Repunte
se llegaba en dos jornadas...

RELATOR: Están los que dominaban
y están los que se rebelan
y protestan y reclaman...

MUJER DE NEGRO: Y en el medio de la torta:
los que todo se lo bancan...
...los que las manos se lavan,
los que se aguantan las botas
¡y pisan con la alpargata!

RELATOR: Sopla el viento sobre el sur...
Sopla el viento y todo incendia...
La inocencia va al martirio
del rencor y la violencia...

TROPERO: (*Ingres a la pista. Es el mismo actor que protagonizó al Ciudadano, al contador Tuduri y al teniente coronel Varela. Ocupa exactamente el mismo sector de la pista que había ocupado con los personajes anteriores.*)
¡Que vayan a trabajar
estos huelguistas baratos!
Hay que vender, comerciar,
poner el hombro, aguantar...
Hay que morderse la bronca
y aprender a simular,

... a no perder el palenque
para poderse rascar.

RELATOR: O por Dios, o por Mandinga
vino esta dura jornada
para Pedrito Farías
y el tropero de Parada...

TROPERO: *(Se detiene en su marcha. Intenta arreglar un inconveniente en la
rueda del carro. Allí descubre a un muchacho que está cerca, sentado en
el suelo, y que juega con los dedos sobre el pecho como quien rasgase
una imaginaria guitarra.)* ¿Qué hacés ahí?

PEDRO: *(Se levanta, respetuoso.)* Ando...

TROPERO: De vago andás...

PEDRO: Ando buscando trabajo... ¿Le ayudo?

TROPERO: El buey solo bien se lame... No me gusta andar debiendo
favores.

PEDRO: Yo tampoco tengo a nadie.

TROPERO: ¡Y a mí qué me importa!

PEDRO: No... Si yo decía nomás... Lo decía por si... Por si quería...

TROPERO: No necesito a nadie al lado... Acá tengo fierro yo... *(Se señala
los brazos y el pecho.)* Y el fierro no se quiebra... Ni nada quiebra al
fierro... ¡Nada quiebra a este carrero!

(Pedro trata de ayudarlo nuevamente.)

TROPERO: ¿No entendés que no quiero ayuda? ¡Pucha que parecés
hembra vos! Y me parece que no has de ser para confiar. Como
las hembras... Como todas las mujeres... Son todas ligeras las
mujeres. ¡Todas! Mi madre fue la única santa. Bueno, digo...
Capaz que la tuya también...

PEDRO: No tengo.

TROPERO: Ah... ¿Ni madre tenés vos?

PEDRO: Ni madre ni padre, don...

TROPERO: Mejor andar solo... Es preferible ser guacho a que te manejen
las polleras...

PEDRO: *(Al rato, buscando el diálogo.)* ¿No anda en tropa, don?

TROPERO: Ahora sí... En la de Onofre Parada... M'arrimao por lo largo
que son los caminos, no porque lo necesite...

PEDRO: Yo estoy queriendo salir a los caminos...

TROPERO: ¿De dónde sos?

PEDRO: De un poco más al sur... Mi madre fue siempre de acá, del sur...

TROPERO: ¿Se te murió hace mucho?

PEDRO: No. Hace muy poco se me fue, don... Estuve en una casa... Quería llegar a conocer a mis abuelos yo...

TROPERO: ¡Flojo has de ser!

PEDRO: ¡No! Ando buscando trabajo... *(Insiste en ayudar aunque sigue siendo rechazado por el Tropero.)*

TROPERO: ¡Salí te digo! La única vez que hice algo de a dos, me jodieron...

(El Tropero continúa con su tarea. Pedro Farías ve la guitarra del hombre y se acerca a ella. El Tropero advierte la intención del Marucho y lo detiene con un grito.)

TROPERO: ¡Eh, guacho'e miércoles! ¡No toques eso! *(Reprime su violencia y trata de justificar la reacción.)* Está quebrada, aunque se la vea enterita... Muerta en vida está. Como yo está esa guitarra... *(Segue hablando más para sí mismo que para el muchachito.)* No sonará más porque otro la tocó mientras yo no estaba en mi casa... ¡La tocó para mi mujer cuando yo no estaba! Ya te dije que todas las mujeres son ligeras... ¡Todas! Se tendrían que quedar mudas como se va quedar muda para siempre esta guitarra... ¡Ta que cuesta esto!

(Pedro intenta ayudar nuevamente. Cansado, el Tropero se lo permite. Juntos, logran resolver el inconveniente en la rueda.)

PEDRO: Quedó bien...

TROPERO: *(Luego de un silencio contenido.)* ¿Tenés hambre?

PEDRO: Un poco nomás...

TROPERO: Juntá leña y hacé fuego, Marucho... Vamos... ¿Sabés cebar mate vos?

PEDRO: Sí... Algo...

RELATOR: Tanto este espectáculo como esta especial transmisión radial desde exteriores podrían estar auspiciados por...

OPERADOR: Cigarrillos Centenario y su distribuidor exclusivo: Alvarez y Cía... Perú del 752 al 756, Buenos Aires. Y también por: Aguas de Colonia Le Nancy... destiladas sobre flores... y por Polvo de Nieve Le Nancy, de notable adherencia y perfumado con riquísimas esencias...

(Pedro prepara el mate. Observa con admiración al Tropero de quien, tal vez, podría convertirse en su ayudante.)

TROPERO: ¿No harás mate dulce, no?
 PEDRO: ¡No! ¡Dulce no! ¡Que lo voy ser dulce...!
 TROPERO: ¿Cuántos años tenés?
 PEDRO: Once... Dicen...
 TROPERO: Ajá, once años... ¿Y no tenés a nadie?
 PEDRO: No estoy atado a nadie. Es... Es mejor andar solo, ¿no?
 TROPERO: ¿Y como te llamás? ¿O tampoco tenés nombre?
 PEDRO: ¿Cómo no voy a tener nombre? ¡Nombre sí tengo! Pedro, Pedro Farías...
 TROPERO: Ta'bueno... Pedro Farías... ¡Eh! A ver, Pedro... Dejá para después ese mate... *(Al ver dubitativo al muchacho, insiste.)* ¿Qué esperarás para poner las pilchas sobre el carro?... Por la comida, eh... Que quede claro: Vas a ser mi marucho por la comida ¡y gracias! ¿Está claro?
 OPERADOR: *(Viento, chirriar de ruedas, bufido de animales, leve fondo musical para un penoso andar caminos.)*
 Carrero de don Parada
 y maruchito Farías
 van haciendo los caminos
 entre arenal y jarilla.
 RELATOR: Camino largo el camino
 ¡Ay, qué dura travesía!
 OPERADOR: Ejes chirriantes y el viento
 en la desolada Línea...
 RELATOR: Ya llegan...
 Ya están llegando...
 PEDRO: Hoy habrá una noche clara.
 RELATOR: ... al dobladero de carros
 de Bajada Colorada...
 TROPERO: ¡Fuego, marucho!... ¡y el mate!
 RELATOR: Descanso para las mulas
 que van al algarrobal.
 OPERADOR: *(Hace cesar los sonidos de la travesía.)*
 ¡Basta de ruedas chirriantes!
 TROPERO: ... por unas horas nomás...
 RELATOR: Y en el puesto de Repunte
 cerca de Aguada Guzmán...
 PEDRO: *(Viendo el horizonte.)* ¡Una tropa de carreros!
 RELATOR: ... se baja la noche espesa
 con luna llena a rabiar.

TROPERO: Va'ser noche compartida;
buena... para olvidar.

OPERADOR: *(Funde los sonidos de la constante presencia del viento con esa otra constante presencia que ahora, por primera vez, ocupa premeditadamente el centro de la escena, la de la Mujer de Negro.)*

MUJER DE NEGRO: Casi cuatrocientas huelgas
en Buenos Aires ha habido.
Octubre del diecinueve...
Al país tengo encendido...

Falta el pan. Falta trabajo.
Hay más desocupación.
Universitarios quieren
reformular la institución.

Gran Colecta Nacional
está impulsando la Iglesia
para calmar los hambrientos
y alejarme a mí... Violencia.
Ahora, aquí me convocaron
para este nuevo martirio..
Son igualmente asesinos:
sumisos y resentidos...

(Se esfuma entre las sombras, siempre presente, sin ser vista, acechante.)

RELATOR: Y en el puesto de Repunte
cerca de Aguada Guzmán,
ya bajo la noche espesa
¡con luna llena a rabiar!...

(Abandona el micrófono y la chaqueta de Relator, y se calza un sombrero de ala y una faja antes de entrar al centro del espacio.)

OPERADOR: *(Mientras el Maruchito enciende un fuego en un sector de la pista.)*
Llegaron Tomás, Manuel,
el Enrique y Juan Amado,
Celedonio y el Jacinto,
y don Desiderio Ramos...

PARADA: *(Tiende la mano a un espectador/Tropero cualquiera y se presenta con su natural carga de seriedad y afecto.)* Onofre Parada...

OPERADOR: ... hombre
–según Bajos– bien entero.
A todos le dio cabida
en la rueda del encuentro.

(Parada recibe al Tropero. Ve llegar a más carreros. Lo deja acomodando las pertenencias en el carro y sale a recibir a los otros que llegan. Lo hace con cordialidad, aunque contenido y poco efusivo. Da la mano a personas del público que rodean la pista, invita a sentarse a alguno que está más rezagado y de pie. Les pregunta por Aimé, por el viejo Ponciano, por doña Adela o por cómo andan las cosas por la zona de Atraico o por la barraca de «La Flor del Líbano». Moviliza a algunos hacia el fuego central.)

ARTISTA: *(Es un joven vestido con sencillez y ropa paisana predominantemente de color blanco. En forma simultánea a la actividad anfitriona de don Onofre Parada, él se acerca al Maruchito. Le manifiesta afecto. Le ofrece ayuda con la preparación del fuego, ayuda que Pedro agradece pero no acepta. Saca su guitarra, dispuesta a hacerla vibrar. El Maruchito se siente profundamente atraído por el instrumento) ¿Le hacés a la guitarra?*

PEDRO: Alguito... A un tema nomás le hago... A dos... Hasta ahí...

ARTISTA: Tomá... ¿La querés?

(El Artista le tiende la guitarra. Pedro duda al principio, pero finalmente la acepta y la toma casi con unción. Levanta la vista como pidiéndole que le confirme la autorización para que esas cuerdas y sus manos, juntas, puedan vibrar. El joven de blanco, el Artista, asiente con la cabeza y con una sonrisa tierna. El Marucho acaricia la guitarra.)

ARTISTA: ¿Cómo te llamás?

PEDRO: Pedro... Pedro Farías...

ARTISTA: ¿Sos marucho de don Parada?

PEDRO: No... De don Parada, no... De ese carrero que está ahí... De ése soy el marucho... *(Con extrema delicadeza, aprieta el cuerpo de la guitarra sobre su propio y pequeño cuerpo. Desliza sus dedos por los trastes y las cuerdas y, estremeciéndolas, intenta lograr algunos acordes)*

TROPERO: *(Al escuchar el tímido rasgueo del marucho, se detiene en lo que estaba haciendo. Pierde el control y lo increpa.)* ¡Agrandá el fuego, marucho! ¿Qué estás esperando?

(El joven vestido de blanco acaricia la cabeza de Pedro. Esa caricia, para Pedro, es como revivir aquella de Marcelo, el músico con el que él logró cantar,

por primera vez, la canción que le cantaba su madre. Devuelve la guitarra. El Artista la toma y se concentra, aparentemente, en afinarla. En ella se concentra, en ese breve espacio necesario de encuentro entre el artista y el instrumento, ese espacio previo a que la música empiece a surgir desde uno mismo para después reproducirse, sonar y repartirse. Es una milonga la que empieza a encenderse en la noche de la Línea Sur de Río Negro, una antigua milonga, todo un símbolo en el circo y el teatro de estas tierras.)

TROPERO: *(Pregunta a algunos de los demás de la tropa.)* ¿Y ése quién es? ¿Qué? ¿Un artista? ¡Artista! Mírenlo al «artista»... Pensar que hay gente que tiene tiempo para ser artista... *(A un carrero espectador.)* ¿Lo trajiste en tu carro, Ponciano? *(A otro carrero/espectador próximo.)* Siempre con cargas raras el Ponciano... Un día le van a cargar al Gualicho; éste se lo va 'llevar pa'l Sur... ¡y ni enterao el hombre!

(Todo se sucede simultáneamente en la pista de la Compañía Radioteatral La Balsa: el Tropero se siente –y se demuestra– profundamente molesto con la aparición del joven de blanco. El Maruchito no logra despegar su atención de él y de su guitarra. Los demás carreros van acomodándose en derredor del fuego. Onofre Parada se acerca y va armando una rueda en forma de semicírculo con algunos integrantes del público convirtiéndolos de hecho en carreros protagonistas del fogón y de esa noche fría del sur.)

OPERADOR: Ustedes están escuchando «La Estrella», pieza de Antonio Podestá, la primera milonga que se bailó en un escenario criollo, treinta años atrás, en aquel Montevideo de 1889... Ésta es una presentación especial de... ¡Leche del establecimiento La Mercedes, del señor David Cogan! ... La leche de La Mercedes se vende a seis centavos el litro por cantidades mayores a veinte litros...

(El Artista finaliza la interpretación de la milonga.)

PEDRO: Zapallo, papa, cebolla...

ARTISTA: Buenos trozos de cordero...

PARADA: Llegó la hora, compadres...

¡A comernos el puchero!

ARTISTA: Mucha galleta de campo

y unas pocas tortas fritas...

MUJER DE NEGRO: *(Reaparece, observa, rodea a todos sin ser vista y comenta con sugestiva ironía.)* Vino traído del Valle,

vino tinto, espeso vino,
... y la noche reventando
con luna llena y con frío...

PARADA: Es noche para gastar.
Mañana será otro día...

TROPERO: A ver el artista ése... *(Intencionado y agresivo.)* Dicen que sabe tocar...

PARADA: *(Mira con afecto al joven vestido de blanco e interviene con calma autoridad.)* Y muy bien... ¡Lo ha demostrado!

PEDRO: Mi patrón también sabe tocar... Él le hace a la guitarra... *(Sin percatarse de la mirada violenta del Tropero, enfila hacia el carro con intención de traerla.)* ¿Se la traigo, patrón? Dele que le va' ser bien... Hágale, dele... Hasta en las estrellas lo van a escuchar, patrón...

TROPERO: Esa guitarra está muerta, marucho... Te voy cortar las manos si tocás esa guitarra, güachito... ¡Ya te dije que nadie la toca!

(Se produce un silencio tenso y cargado de miradas y malestar. El Artista se levanta con el objetivo de distender el clima que se había creado.)

ARTISTA: Bueno bueno bueno... Yo ando por los caminos para que la gente ría y sea feliz. Nada de enojos, amigos... Los enojos ponen mala a la sangre y hacen salir canas verdes... A ver, a ver... ¿A que ninguno de los aquí presentes sabe por qué me dicen «Samigo»? Les cuento.... Les cuento...

PARADA: Cuente. Vamos, amigo... Cuente nomás...

ARTISTA: Yo era un potrillo todavía y ya me picaba el bichito éste del teatro y de la música. Y vinieron en el ferrocarril unos aficionados de Bahía Blanca con una representación y... ¡A ver, Pedrito! Vení... Ayudáme... *(Al Operador.)* ¡Vos también, muchacho...

(Pedro espera la señal de autorización del Tropero para responder a la invitación del Artista. El Tropero ha ido cediendo en su agresividad y hace, finalmente, un gesto leve de aprobación. El Marucho, tímidamente, se suma al juego.)

ARTISTA: Vengan, vengan los dos que les explico... Ponete ahí, Pedrito. Vos vas a ser de yo cuando yo era como vos... *(Le dice algo al oído. Se lo dice en voz baja y esto hace reír al Marucho.)* Bueno... ¿entendido? *(Al Marucho.)* ¿Listo? Voy, eh... ¡Ahí va! *(Al público.)* Se bajaron del ferrocarril... Se bajan... Ahí se están bajando estos artistas aficionados que les cuento... Llegados de abajo son... Y el dueño de la compañía me llama y me pregunta:

OPERADOR: *(Como director de la Compañía.)* Eh, pibe ¿cuántos años tenés?

PEDRO: Once...

OPERADOR: ¿Y como te llamás vos? ¿O no tenés nombre?

PEDRO: Pedro... Pedro Far... *(Al darse cuenta del error, se ríe de sí mismo y se corrige.)* Pablo. Pablo... ¡No me acuerdo!

OPERADOR: Bueno, Pablo «No Me Acuerdo» ¿querés ganarte unos pesos? Necesito un actor... Mirá, vamos a hacer una obra con las chicas...

(Ingresan dos muchachas a la pista; una de ellas con «verdulera», y la otra con un juego de malabares.)

OPERADOR: ¡Che, María! ¡Eh, Dora, Dora! Les presento a Pablito. Este pibe será el actor que nos faltaba para esta noche *(A Pedro.)* Vamos a hacer un teatro que se llama «Medianoche en la ribera». En un momento de la obra, vos tenés que entrar, y decir... *(Cambia la voz.)* «Buenas tarde, Samigo».

ARTISTA: *(Al público, mientras las muchachas se acomodan en otros espacios de la pista.)* Bueno, el caso es que llamamos a la gente, cobramos la entrada... ¡y empezamos con la obra! Cuando me tocó entrar a mí, me puse muy nervioso. Y entonces dije... *(Le hace una seña a Pedro Farías.)* Dije...

PEDRO: «Buenas tarde, Samigo...»

ARTISTA: «Samigo» dije. ¡Y me quedó «Samigo» nomás! Pero el hombre era bueno. Y las chicas también. Y me fui con los tres por los caminos. Anduve mucho hasta largarme solo con la música y los cuentos... Eran buenas las chicas... La María hacia pruebas ¡y bailaba!

(María empieza a desarrollar, con elegancia y eficacia, un número de acrobacia con malabares.)

ARTISTA: ... Y la Dora tocaba la verdulera. ¡Lindo tocaba! ¡Qué lindo que hacía sonar la verdulera!

(Dora comienza a interpretar una polca en la verdulera. El Operador toma a María de la cintura y baila alegremente la polca con ella.)

ARTISTA: *(Mirando a Dora que continúa haciendo música.)* A mí, Dora me hacía acordar a cuando el padre de mi amigo Elías tocaba valeses y polcas bajo la copa verde de un añoso paraíso. Era la hora del atardecer y ahí estaba el padre de mi amigo con su verdulera

mientras el mate le llegaba como una caricia desde la mano de la madre de Elías... *(Al sentirse emocionado.)* ¡Y arriba, Dora, con esas polcas que te tocabas! ¡Vamos! ¡Vamos, Dora! ¡No le mezquine, Dora! ¡No le mezquine que me está poniendo de fiesta! ¡No le mezquine! *(Revive el recuerdo, y su cuerpo se desplaza siguiendo la melodía. Entusiasmado, recibe, gustoso, a la compañera que le entrega el Operador.)*

(El Operador deja a María en los brazos del Artista y se aleja hacia la mesa de transmisión, dejándolos bailar ese tema de la época. Al finalizar la interpretación de la polca, Dora se comienza a alejar y desaparecen, ella y la música. María se desprende grácilmente de los brazos del artista y sale atrás de Dora. El Tropero, el Maruchito y los carreros de la rueda aplauden.)

ARTISTA: No mezquinaba nada la Dora cuando le daba a la verdulera... Nada que ver la Dora con aquel amarrete español que se murió soltero y sin testamento, y que conoció a don Nicasio. (¿Lo conoce, don Parada? Hombre grande de esta zona el Nicasio... Y de la cordillera también. Maestro el hombre. Y periodista. «Periodista» sí; de esos léidos que andan hociqueando en todo para ponerlo en los diarios y que así se entere todo el mundo. Hombre de corazón siempre florecido don Nicasio)... *(Nota el reconocimiento del nombre por parte de Parada y de varios de los carreros.)* Es claro: ¡cómo no lo van a conocer a don Nicasio! Bueno, él fue.... Él me contó que se juntaron los familiares del gallego y ahí nomás tramaron un testamento «post-mortem». Buscaron dos testigos, sentaron el cadáver en la cama y le ataron una soga al pescuezo, una soga disimulada con un pañuelo de cuello. Se la pasaron por entre las piernas y la pusieron en manos de otro que estaba escondido atrás de la cama, de tal modo que, dando un tirón, la cabeza se movía, asintiendo a lo que le iban preguntando los parientes...

PEDRO: ¿No es cierto que le dejás veinte vacas al Eulogio?

ARTISTA: El cómplice tiraba de la soga y el muerto asentía...

PEDRO: ¿No es cierto que le dejás las ovejas al Braulio?

ARTISTA: Nuevo tirón de soga... Nuevo asentimiento... Todo iba bien hasta que, de pronto, apareció uno de los «herederos» a quien no habían invitado al reparto. *(Cambia la actitud y la voz, toma un revólver e increpa a la gente de la rueda.)* ¿Cómo que a mí me han dejado a un lao? ¡¡¡O hay soga para todos o no hay soga para nadie!!!

TROPERO: *(Distendido por las historias y la manera de contar del artista, busca intervenir.)* ¡Otra que con el gallego! Lo que le pasó a Merlo con la

escopeta ¿usted no lo sabe? *(A los troperos y al público.)* ¿Ustedes no saben lo del Merlo? *(Se levanta y empieza a narrar.)* Merlo tenía una escopeta famosa por lo pateadora, como la mula de Soto...

ARTISTA: ¿Y que pasó con la escopeta?

TROPERO: ¡No! Ustedes me van a tratar de mentiroso si se los cuento...
(Amaga sentarse.) Mejor no cuento nada...

ARTISTA: Cuente, cuente... ¿Qué pasó?

TROPERO: Bueno, resulta que una vez, según me contó Merlo, tiró con la escopeta a unas perdices y le dio semejante patada que lo voltió. Y no es nada eso; cuando estaba en el suelo... ¡le dio dos patadas más! Y eso que la había limpiado el día antes...

(El Artista y los carreros lo aplauden.)

PEDRO: ¿Me alcanza un mate que tengo «ses»?

PARADA: Vos decís que tenés «ses»... ¡Miren al marucho! ¡Tiene «ses»! Pero Pedrito se la calma con mate por lo menos. En cambio el viejo Segundo Fuentes ¡otra que con mate! ¿Saben lo que le pasó una vez que llegó en verano a la estancia de los Yuquincha?

PEDRO: ¿Qué pasó?

PARADA: Así me lo contó don Nicasio... Dice que cuando el viejo Fuentes llegó, entró a la cocina, saludó y le dijo a un peón que estaba ahí: *(Imposta la voz.)* «Vengo sediento m'hijo»... Entonces le alcanzaron una jarra de agua. «¿Agua?» –se largó el viejito– «He dicho zediento, no mugriento, m'hijo».

(Risas, aplausos, comentarios y pase de tragos se superponen en la rueda.)

ARTISTA: Mugriento quedé yo, una vez, cuando fui a cazar con don Antonio, uno que una vez fue patrón de mi madre...

PARADA: ¿Y cómo te fue? ¿Cazaste algo...?

TROPERO: ¿Qué va'cazar éste! Habrá ido a molestar nomás...

PARADA: *(Al ver un poco molesto al joven.)* Cuente, m'hijo, cuente...

ARTISTA: El que cazó fue don Antonio. Yo ¿con qué les iba a tirar? ¿Con la cincha? ¡No! Si fue lindo aquello... Agarramos unos jabalises con los perros y empacamos a un león, que lo volteó al hijo del patrón con el rifle... Por lo menos a mí me fue mejor que a Catrimán, hace unos años con el turco Ulises.

PEDRO: ¿Y que le pasó a Catrimán?

ARTISTA: Andaban los dos muertos de hambre y el turco le convidó a cazar para comer algo... No tenían ni piedra pa'tirarles, pero

Catrimán se las ingenió buscando en los nidos, con güachi...
(*Observa una mirada de extrañeza entre algunos, sólo entre algunos de los carreros. Aclara.*) ¿Qué es «güachi»? ¿Saben qué es «güachi», no?

PARADA: Es un lazo de alambre que se pone escondido por donde pasan las liebres...

TROPERO: (*Corrigiendo.*) De alambre... o de tiento.

ARTISTA: Catrimán, buscando con güachi entre los nidos, o corriendo por el campo, alcanzó a cazar una liebre, un piche y hasta dos lechuzas...

PARADA: ¡Cha que iban a comer surtido!

PEDRO: ¿Y cómo lo repartieron?

ARTISTA: El Turco, una vez que terminó la cacería, con Catrimán más cansao que la miércole, va y le dice: (*Imita la voz del Turco.*) «Fojati bien. Yo la voy a rebartir, después no diga que lo embromo... Ojos grandes bara vos, ojos chiquititos bara mí, ojos grandes bara vos, ojos chiquititos bara mí...» ¡Y le encajó las dos lechuzas al pobre Catrimán!

TROPERO: (*Corta las risas de los demás carreros.*) Bueno, ¡a'pagar el fuego y a dormir, Marucho!... Queda poca noche.

PARADA: Mañana hará un buen día para seguir camino...

PEDRO: Pero está...

TROPERO: ¡Apagá el fuego, marucho!

ARTISTA: Andá, Pedrito... Andá...

PARADA: Está bien... Vamos a dormir todos...

ARTISTA: (*Al Marucho.*) ¡Y ojo vos, marucho! A dormir... y no a otra cosa. Mirá que morir como el bataraz, ¡vaya y pase! pero morir por mucha Manuela, ¡no! (*A Onofre Parada quien está armando un lugar para acostarse.*) ¿No es cierto, don?

PARADA: (*Socarronamente.*) Ajá...

PEDRO: ¿Y cómo se murió el bataraz?

ARTISTA: Y... ¡Se lo comió la zorra!

PEDRO: Ta... ¡Hasta mañana!

ARTISTA: ¡Hasta mañana, amigos! Buenas noches, don Parada... Que descansen, Desiderio, don Tomás... ¡Buen sueño para todos!

(*Pedro Farías cuidadosamente apaga el fuego. El Tropero se acomoda bajo una manta y no tarda en dormirse y roncar. La Mujer de Negro atraviesa el lugar, con una sonrisa que le endurece el rostro absolutamente inexpressivo. El joven de blanco, el Artista, se acomoda para dormir también pero, al ver ocupado al Marucho, se levanta y regresa a ayudarlo.*)

PEDRO: Vaya nomás, Pablo. Yo puedo solo...

ARTISTA: Es más fácil entre dos, maruchito...

PEDRO: Pero yo estoy acostumbrado...

ARTISTA: Dale, dale, dale... (*Le da instrucciones.*) Echá agua acá...

PEDRO: ... ¿Sabe una cosa?

ARTISTA: ¡Sabés!

PEDRO: ¿Sabés una cosa, Pablo?

ARTISTA: No. Dale, decime...

PEDRO: No, deje... Dejá... Está bien...

ARTISTA: Dale... Contá, maruchito, dale...

PEDRO: A mí me... A mí me gustaría mucho ser artista como usted...

ARTISTA: ¿En serio que te gustaría? Te entiendo... ¡Es lindo esto!

PEDRO: Andar...

ARTISTA: Viajás de un lugar a otro, conocés gente distinta; de la buena y de la mala, de todo conocés... Le contás a unos las historias de los otros y vos le echás al medio algo de lo tuyo, de lo que te parece que tendría que pasar o que le pudo haber pasado al que te escucha...

PEDRO: ¡Lindo ha de ser! A mí me gustaría...

ARTISTA: Mirá, Maruchito... Vos sabés que todo tiene lo suyo... Es lindo esto de andar y conocer, pero a veces te dan ganas de tener un lugar de uno, un lugar para uno, para volver cuando se está cansado, ¡un lugar propio! A veces te hartás de andar y ver y descubrir y asombrarte y te vienen unas ganas bárbaras de reencontrarte con lo que se quiere, ganas de que alguien te espere, Marucho... aunque sea una planta o un animal, un perro aunque sea...

PEDRO: Mi madre me hablaba siempre de volver al lugar de donde éramos, ella y yo... Hablaba de «reandar» el camino para estar mejor...

ARTISTA: Es que es bueno esto de andar y andar, Pedrito, pero a veces te pasa eso que te digo. Y te pasa generalmente cuando ya estas «reandado» por ahí y ya viste y sentiste mucho... Aunque seas joven, eh... Que un lugar o alguien lo espere a uno te llena de fuerza para salir otra vez...

PEDRO: A mí... A mí me gustaría ser artista. Me gustaría poder... Me gustaría mucho poder tocar la guitarra como usted. Como vos.

ARTISTA: Eso lo podés aprender... Yo empecé a darle a la viola siendo más grande que vos... Y no le aflojé nunca ¡Eso sí! ¡Nunca!

PEDRO: Yo... Yo... Yo, algo... ¡Yo algo le hago!

ARTISTA: Me lo dijiste hoy a la tarde. Me acuerdo... Si querés yo te puedo enseñar alguna más mientras hacemos el viaje. Vamos a seguir juntos unos cuantos días me parece...

PEDRO: Fue hace mucho cuando yo toqué... Yo ya era grande... Como nueve años tenía y ahí, ahí a la casa donde alquilábamos con mi madre, vino un estudiante y tomó una picita y me hice amigo de él y me enseñó... Un poquito me enseñó...

ARTISTA: También me dijiste que sabías un par de canciones...

PEDRO: Sí... Una sé bien... Es una canción muy vieja que me cantaba mi madre cuando yo era más chico. El estudiante, Marcelo se llamaba el estudiante, él me enseñó a tocarle la música y a hacerla con la guitarra...

ARTISTA: Miralo vos al maruchito... ¡Así que cantabas! ¿Cómo dice la canción?

PEDRO: Dice que... (*Canta a capella.*)

«¿En qué nos parecemos,

en qué nos parecemos,

tú y yo a la nieve...

Tú... Tú, en lo blanca y...»

¡Bueno, qué sé yo! Me da una vergüenza... Algo así es...

ARTISTA: Mañana yo te voy a acompañar para que la cantes bien...

PEDRO: ¿Mañana?

ARTISTA: Vas a ver qué bien nos va a salir a los dos juntos... Y después te voy a enseñar otras para que las saques en la guitarra. Tenés una linda voz, Pedrito...

PEDRO: Él... (*Señala al Tropero.*) Él tiene una...

ARTISTA: Ahora hay que ir a dormir... Si nos seguimos quedando, vamos a tener problemas con don Onofre Parada ¡y con tu patrón!

PEDRO: Él tiene... Tiene una guitarra, el patrón...

ARTISTA: Sí, Marucho, pero él no quiere que nadie la toque. ¿Ya no te acordás que lo dijo?

PEDRO: Ajá... A mí me gustaría cantarle a mi madre esa canción, cantársela ahora digo... Ahora, en la noche yo la puedo ver y ella puede escucharme...

ARTISTA: Pero con esa guitarra, no. Tendrá sus razones el hombre.

PEDRO: Sí... Ya sé... Tiene sus razones el hombre.

ARTISTA: ¿Vamos a dormir?

PEDRO: Yo también tengo mis razones... Mi madre me dijo que si algún día no estaba más conmigo, me iba a cuidar desde alguna estrella. Una estrella como ésas. En una de esas estrellas ha de'star... Estoy seguro que en una de ésas ha de'star... Capaz que nos está viendo ahora, Pablo... Yo digo nomás. Porque capaz que sí ¿no?

ARTISTA: Te gusta cantar, parece...

PEDRO: Creo que sí. Me hace como bien. Es como si uno tuviera pajaritos

adentro y cuando uno canta, le salen a volar... Cuando ando solo por ahí, canto... Bastante canto. Le meto tupidito al canto.

ARTISTA: Mañana vas a cantar vos y yo también, y te prometo que vamos a cantar juntos los dos... Las estrellas están lo mismo de día aunque no las veamos; así que mañana vamos a cantar los dos para tu madre...

PEDRO: Y bueno...

ARTISTA: Ahora vamos a dormir... Hasta mañana, Pedro. ¡Marucho lindo sos! *(Se aleja hacia el lugar que había encontrado para pasar la noche; se acuesta allí y se cubre con un poncho.)*

PEDRO: *(En cucullas, se acurruca con frío y permanece allí unos instantes, quieto, encerrado en sí mismo. Luego se estremece y solloza.)* ¡Hasta mañana! Hasta... mañana... ¡Ja! «Mañana»... Y mañana no se va'cordar de prestármela seguro. Siempre mañana... Siempre todos prometen para mañana... Que mañana te va tocar esto, Pedro... Que mañana te damos esto otro... ¡Y nunca te dan nada después! A mi madre siempre le prometían que le iban a dar y después nunca nada... Siempre te dicen mañana... Todos siempre te dicen mañana... Cuando mi madre se murió en el hospital, la enfermera de la noche, esa gorda que siempre caía con inyecciones en la mano, ésa también me dijo «Mañana va'volver tu mamá... Ahora dormí un rato, Pedrito». Y mamá no vino. Nunca más vino. Pero yo te veo ahí, mamá... En esa estrella estás... Me gustaría cantarte ahora que te veo tanto y te siento tanto... Es mucho esperar a mañana para cantarte... ¡Qué tanto esperar siempre hasta mañana!

(Se desplaza hasta donde duerme el Artista. Intenta tomar en préstamo su guitarra, pero el joven vestido de blanco se ha dormido con el brazo sobre ella y Pedro no logra retirársela.) Pucha... No puedo... ¡Qué lo tiró! *(Mira hacia donde duerme el Tropero. Se acerca hasta él.)*

(La Mujer de Negro atraviesa el espacio, ceremonialmente, el rostro imperturbable fijado en una helada sonrisa.)

PEDRO: Ronca... No se va dar cuenta... *(Silenciosamente, va hasta donde el Tropero ha dejado la guitarra cubierta por un poncho. La toma con sigilo. Se aleja con ella hasta cerca del público. Busca en el cielo y encuentra algo que le transforma el rostro. Mira a una de las estrellas fijamente y empieza a intentar rasgueos con la guitarra del Tropero; rasgueos muy suaves, muy débiles, intensamente sentidos... Encuentra la melodía y canta y canta y canta, casi susurrando, sin dejar de mirar la estrella*

en la que supone –o sabe, con certeza– que está su madre mirándolo y escuchándolo.) Para usted, mamá... Para soltar todos mis pajaritos a volar... Para estar más cerca de usted, mamá... *(Canta.)*

¿En qué nos parecemos,
tú y yo, a la nieve...
Tú, en lo blanca y galana;
yo, en deshacerme...

A los árboles altos
los mueve el viento...
A los árboles altos
los mueve el viento...
Y a los enamorados...

(Ensimismado en los versos y el canto de ese diálogo con la madre ausente y en su comunicación con la estrella, Pedro no se percata de que el Tropero, colérico, se acerca hacia él.)

TROPERO: ¡Ah, hijo'e mala madre! ¡Te dije que no tocaras esa guitarra!
(Enceguecido, saca el cuchillo de la cintura y golpea con furia al Marucho quien trata de cubrirse con el instrumento.) Cuando te digo que algo está muerto, ¡está muerto! ¿Entendés, marucho'e mierda? ¿Entendés ahora?
(Sigue pegando y hundiendo el cuchillo en el cuerpo del pequeño Pedro.)
¡Muerto! Mi mujer me manchó la guitarra ¡y ahora vos me la volvéis a manchar, guacho'e mierda! Mi guitarra está muerta, mi mujer debería estar muerta.... ¡y vos vas a quedar tan muerto como ellas! Muerto vas a quedar... ¡Muerto!

ARTISTA: ¡Asesino! ¡Deje ese chico, asesino! ¡Deje ese chico...!

PARADA: ¡Largue, hombre! ¡Pare! ¡Le digo que pare!

TROPERO: *(Aunque todos los carreros han despertado, sólo Parada y el Artista son los que intentan detenerlo. Enceguecido aún, reacciona al verse las manos ensangrentadas y comprende lo que ha hecho. Se mira las manos y el arma con vergüenza de sí mismo. Tira el cuchillo, la evidencia.)* Le dije que no tocara la guitarra... Era lo único que no tenía que hacer... Lo único...

ARTISTA: *(Toma al muchacho ente sus brazos y descubre que ya no respira. Trata de hacerlo reaccionar, le da aire boca a boca, le presiona en el pecho para reanimarle el corazón. Nada logra.)* ¿Qué hizo, animal? ¿Qué le hizo al angelito? ¡El marucho está muerto! ¡Lo mató! ¡Ese animal lo mató! ¡Mató al maruchito! ¡Mató al maruchito!

TROPERO: Yo no quise matarlo... Yo no quería matarlo... Se me fue la mano... Fue un accidente... Se me fue la mano nomás... *(Se vuelve contra la gente que rodea la pista y sin que el público –supuestamente los otros carreros de la tropa– le impidan escapar, logra huir abriéndose paso, con conciencia de lo que ha hecho, intentando justificarse.)*

ARTISTA: ¿Qué hacemos, don Onofre? ¡Eh, don Onofre, no se vaya! No se vaya que el chico esta muy mal, don... *(Corre hacia otro sector.)* Tomás, Tomás... ¡Manuel! ¡Enrique! No se vayan... Todavía puede salvarse el maruchito... Lo podemos salvar, Juan Amado... Capaz que todavía se lo puede salvar al maruchito, Celedonio... ¿Cómo? ¿Usted también se va, Celedonio? Eh, Jacinto... ¡Jacinto! Lléveme en el carro hasta donde la curandera, Jacinto... ¡No se vaya, Jacinto! Se van todos... ¡Enrique! ¡No se vayan, carajo! *(Solo e impotente queda allí, mientras los demás preparan rápidamente sus carros y parten, en silencio, como si nada ocurriese, como si nada hubiesen visto. Tiene en sus brazos el cuerpo ensangrentado de Pedro Farías... Cerca, abandonada y cubierta de sangre, la guitarra)* Podemos salvarlo todavía... No se vayan... Carajo, no se vayan... ¡No se vayan! ¡Carajo!

(Inicia una ronda en derredor cargando el cuerpo, ronda que, en realidad simboliza una larga caminata de casi dos leguas hasta la vivienda de la curandera, doña Catalina Rieuser.)

RELATOR: Y anduvo... Anduvo... Anduvo... Atravesando la noche, casi dos leguas anduvo el artista con Pedrito Farías en los brazos... Tenía que llegar hasta la casa de la curandera... Tenía que llegar... Doña Catalina Rieuser se llamaba. Era chilena...

(El Artista llega a la casa de Catalina Rieuser. Vestida de ropas del color de la tierra, la Curandera mezcla hierbas entre sí para preparar una infusión. Infructuosamente, trata de reanimar el cuerpo del Maruchito. Desde la parte opuesta del semicírculo se acerca lentamente la Mujer de Negro, incluso con la cabeza cubierta ahora con su manto. Su marcha es firme, su paso es decidido. Se encamina hacia donde la Curandera y el Artista rodean al Maruchito en un desesperado intento de reanimarlo. Una creciente tensión alberga el pesado silencio de la noche.)

OPERADOR: *(Incesante sonido incesante de viento que se sostiene bajo los relatos y que, por momentos, crece sobre todas las acciones.)*

(Se establece una silenciosa y tensa discusión entre ambas mujeres. La discusión se hace lucha después y esa tensión que originalmente era de desafío se va convirtiendo en un violento duelo entre las dos, interesadas ambas en apropiarse del cuerpo de Pedro Farías. Son la Tierra y las Sombras intentando retenerlo para sí.)

RELATOR: Ya era tarde... Ya era demasiado tarde...

(Catalina, la Curandera, vencida por la Mujer de Negro, siente que un estremecimiento frío la recorre. Retrocede con espanto y desaparece. La Mujer de Negro alza el cuerpo del Maruchito y lo recorre con sus caricias hasta dejarlo caer, brazos en cruz, sobre la tierra. Parte, después, dejando un velo blanco –el pañuelo del Artista– sobre el cadáver.)

ARTISTA: Yo tendría que haberte dado mi guitarra... La mía tendría que haberte dado... La mía... No entendí la necesidad de tu canto. No entendí que tenías voz... ¡No entendí que todos tenemos voz y tenemos algo para decir! Y que eso hay que permitir decirlo cuando se quiere decirlo y no cuando nos parece a nosotros que corresponde... Yo tenía que haberte dado mi guitarra para que se escuchara tu voz... Para que la voz de mi gente hablase por sí misma... ¡Maruchito inocente! ¡Maruchito lindo, no te mueras! No te mueras, angelito sin canto...

(Desde atrás del biombo/retablo aparece la Señora, ahora vestida y peinada como en los años setenta. Mira televisión con exclamaciones de asombro e indignación. Entra su marido que regresa del trabajo.)

SEÑORA: ¿Te das cuenta que tenía razón cuando te decía que estos chicos del setenta son terribles?

SEÑOR: ¡Qué sé yo qué me decís! No entiendo...

SEÑORA: Mirá, mirá, pero miralos... ¡Ahí! ¡En la televisión! Todos pibes... ¿Te das cuenta ahora lo que te digo?

SEÑOR: Bueno, sí, sí... Dale... ¿No hay nada para picar? Vengo cansado y con hambre...

SEÑORA: ¡Qué irresponsable que sos! Vos venís pensando en comer y Ezeiza está lleno de mocosos imberbes... Decime vos: ¿Qué tienen que meterse los chicos a joder con la política? ¿Qué saben ellos, Dios mío?

SEÑOR: Voy a picar algo... Tengo que volver al trabajo. *(Se retira.)*

SEÑORA: Claro... Vos vas a comer... ¡y el país que se caiga! Tendrían que sacar del forro de los pantalones a esos pibitos metidos que van a

esperar el avión del general.... ¿Dónde vas, vos? ¡No te metás en la cocina que me vas a hacer lío! Te conozco... Nada más que lío sabés hacer vos. ¡Igual que esos mocosos imberbes! (*Sale tras el marido.*)

OPERADOR: Cuando un pantalón no es para todos... ¡Se llama Hernán Bravo! Hernán Bravo... No es para todos... (*Separador.*) Las chicas buenas no hablan de ciertas cosas... Desodorante común de uso común. ¡Aprilia! La manera más íntima de sentirse mujer. (*Ráfaga musical.*)

RELATOR: Lo enterraron al pie de un algarrobo... Lo enterraron junto al camino, en Bajada Colorada... Lo enterraron a una legua escasa de Aguada Guzmán...

(Ingresan, corriendo, dos mujeres similares a Rosa y Negra. Se las puede reconocer fácilmente como de la década de los ochenta)

ROSA: ¡Se acabó, Negra! ¡Se acabó! ¡Se acabó!

NEGRA: Todo va ser distinto ahora... Ay, si mi abuelo Floreal viera esto, Rosa... Ya que mis viejos nunca lo harían, yo voy a ir a ponerle una flor al abuelo...

ROSA: Los pudo al final... ¿Viste que los pudo?

NEGRA: Ahora van a pagar todo lo que hicieron, todo lo que mataron y robaron, tanto pibe mandado al frente, tanto inocente asesinado...

ROSA: ¡Vamos, Negra! Está todo el pueblo en la calle... ¡Vamos!

NEGRA Y ROSA: (*Salen de escena, juntas, vivando y coreando.*) ¡Viva el ochenta y tres! ¡Viva el ochenta y tres! ¡Arriba la democracia!

OPERADOR: (*Emite una publicidad grabada con efectos y locutada por voces masculinas y femeninas.*) La industria avanza... Hamelin retrocede. Las finanzas prosperan. Y Hamelin bicicletea... Vamos quedando pocos... Hamelin... La peor de Buenos Aires... Visitanos y convencete...

RELATOR: En todas partes se comenzó a hablar del maruchito muerto...

En los rústicos mostradores de las fondas...

En los solitarios puestos de las tierras al sur del sur...

En la balsa que atravesaba el río Negro...

Todos empezaron a hablar de Pedrito Farías...

OPERADOR: Y otras versiones del crimen hubo... Muchas más...

RELATOR: Se habló de un pan. Por hambre, el Maruchito habría robado un pan...

OPERADOR: O una torta frita... Para algunos, el robo de una torta frita habría sido la causa de la furia del asesino...

RELATOR: Algunos otros memoriosos prefieren seguir afirmando que no fue un carrero sino el cocinero de la tropa quien lo asesinó...

OPERADOR: Y hasta hay quienes intentan suavizar la historia diciendo
que el crimen no fue a filo de cuchillo sino a mango de rebenque

RELATOR: Todos hablaron de Pedro Farías...

OPERADOR: Del Marucho hablaron... Del Maruchito...

RELATOR: Del Maruchito hablan... Del ángel de los caminos...

(Las figuras del Maruchito y del Artista cesan en su inmovilidad. El Maruchito se levanta, con dificultad primero, luego con la soltura de un chico de la ciudad. Se le acercan dos muchachas, entusiasmándolo. Una de ellas toma la guitarra y se la deja en los brazos. El Artista, ahora como un muchacho más de cualquier barrio de Buenos Aires, lo entusiasma a hacer música. Walter Bulacio la toma e interpreta –con ella y con su voz– los primeros versos del tema «Queso Ruso» de Beilinson y Solari que interpretan Patricio Rey y los Redonditos de Ricota.)

BULACIO: *(Canta.)* Pasó de moda el Golfo

Como todo ¿viste vos?

Como toda otra tristeza
a la que te acostumbrás.

Ahora vas comprando
perlas truchas sin chistar...

RELATOR: Alguien dijo haber visto una luz cerca de la tumba...

¡Y no faltó alguno que fue el primero en invocar su nombre pi-
diendo alivio para una pena!

OPERADOR: Otros aseguraron haber visto la sombra del Tropero de
rodillas frente a la tumba del Maruchito en noches de insolente
luna llena...

RELATOR: Y son muchos los que escuchan un débil rasguído de guitarra
cuando las noches son claras y redondas allí en Barda Colorada...

PEDRO: *(En off, canta.)* ¿En qué nos parecemos,

tú y yo, a la nieve...

Tú, en lo blanca y galana;

yo, en deshacerme...

(Funde con)

BULACIO: *(Sigue cantando.)*

... y chupás la fruta sin poder morderla

Y hay muchos marines de los mandarines

que cuidan por vos

las puertas del nuevo cielo...

POLICÍA: *(Sale desde el público y se acerca, fuera de sí. Distinta su vestimenta y su manera de expresarse al Tropero, pero idéntico en su porte y sus actitudes.)* ¡Callate la boca, rockero sucio! *(Repite las mismas acciones)*

que tuvo, como Tropero, con el Maruchito. Golpea al muchacho con el bastón que utilizan los policías.) Encima que hay que aguantarse a los que cantan ahí adentro, no te vamos a estar bancando huevadas a vos, ¡vago'e mierda! ¡Todos ustedes son iguales! ¡Sucios! ¡Drogadictos! ¡Callate la boca, rockero drogadicto! ¡Yo te voy a cerrar la boca! ¡Yo te la voy a cerrar! ¡Yo...!

(Al ser apartado por el Artista y tomar conciencia del crimen cometido, escapa, perdiéndose entre el público que rodea la pista.)

OPERADOR: *(Ráfaga de «Queso Ruso» interpretado por Patricio Rey y los Redonditos de Ricota.)*

(Walter Bulacio cae de espaldas, los brazos en cruz. El Artista permanece junto al joven, intentando socorrerle. Toma el pañuelo que la Mujer de Negro había dejado caer sobre el cuerpo del Maruchito, lo extiende y con él cubre el cuerpo de Walter Bulacio, el cuerpo de Pedro Farías.)

RELATOR: Una ermita, toda en barro,
le alzaron al Maruchito
allá por el veinticuatro.

ARTISTA: *(Acercándose hacia el Relator, aporta más información.)*
Y fue por el treinta y seis
cuando una ermita más grande
construyeron para él.

RELATOR: Era el bandido Carlín
quien anduvo por la zona.

ARTISTA: María Yunes, comerciante,
tuvo miedo al verse sola,
y le pidió al angelito
que la viniera a salvar.

RELATOR: ... Se fue Carlín con tabaco,
y sin molestarla más.
La esposa de don Silfeni
nueva ermita levantó,
agradeciéndole, así,
al angelito, el favor.

(La figura del Maruchito cesa en su inmovilidad, otra vez. Se levanta, con dificultad primero, luego con la timidez y el resignado respeto de un chico del campo. Limpia un baño con un lampazo, acatando órdenes.)

MILITAR: ¡Inútil de mierda! Por mariconcitos como vos, nosotros nos tenemos que jugar las pelotas en la guerra mientras ustedes están tranquilos en su casa... ¡Usted no vale una mierda, Carrasco! ¿Entendió que no vale una mierda, soldado Carrasco? ¡Con la lengua me limpia la cuadra! La mierda ¡me la saca con la lengua! Así se hace hombre... ¡Lo voy a hacer hombre, carajo! *(Repite exactamente las mismas acciones que realizó como tropero con el Maruchito. Lo pateo y lo golpea con una escoba o lampazo.)* ¡Con la lengua, le he dicho, soldado Carrasco! ¡Con la lengua! ¿No entiende? ¿No entiende que le digo con la lengua? ¿No entiende que...? ¿Qué te pasa ahora, maricón de mierda? Movete, curita boludo... Movete... ¡No te me hagás el muerto, carajo! ¡Movete! *(El Militar escapa, ocultándose entre el público.)*

(Omar Octavio Carrasco cae de espaldas, los brazos en cruz. El Artista se acerca al joven para socorrerlo, infructuosamente; toma entonces el blanquísimo pañuelo que la Mujer de Negro había dejado caer sobre el cuerpo del Maruchito, lo extiende y con él cubre el cuerpo de Omar Octavio Carrasco, que es el cuerpo de Pedro Farías y de Walter Bulacio)

NEGRA: *(Se acerca hasta el Relator para contarle sucesos posteriores a la muerte de Pedrito Farías. Estos relatos fundan un diálogo-payada ente ambos.)*
Cada vez más los milagros
que va haciendo el angelito.
Llevan flores a su tumba.
Le hacen ruegos y pedidos...
RELATOR: Carreros y camioneros
se desvían del camino
para asegurarse así
llegar bien a su destino.

(El Artista busca un paquete de velas. Ubica una del lado izquierdo del cadáver del joven. La enciende y se arrodilla junto a ese cuerpo que es del Maruchito, los jóvenes de Ezeiza, Bulacio, Carrasco y tantos más a la vez.)

NEGRA: Pasa sobre su tumba
el viento, y pasan los años.
Cura niños que se enferman.
y cura de oscuros daños
RELATOR: Marucho, memoria viva,
halla el perdido ganado,

protege a todo viajero
y devuelve lo robado...

(La otra mujer, la que fue Rosa y luego nieta de Rosa, ingresa en la pista como una típica adolescente de los años noventa. Viste de negro, usa botas y walkman. Al ver al Artista de rodillas junto al cuerpo del muchacho, hunde la mano entre sus senos y hurga en su ropa. Saca una vela desde allí y se acerca –lentamente– hasta donde están el Artista y el cadáver del joven, tendido y abierto en cruz.)

RELATOR: Pero la historia, señores,
aún no ha finalizado...

NEGRA: Aunque ya no haya maruchos,
se los sigue asesinando...

RELATOR: No fue juzgado el tropero...
¡Quedó sin juicio y castigo!

NEGRA: ... como tantos encubiertos
matadores y asesinos...

RELATOR: ... siempre pensando en nosotros,
cómplices del descompromiso...

NEGRA: Siempre tapando memoria,
promotores del olvido...

(La adolescente de fin de siglo llega hasta el cuerpo caído en cruz. Acerca la vela y la enciende en la que el Artista ha dejado junto al cadáver. Va a sumarla a la otra, pero duda. Percibe algo, ve algo, comprende que es otra la actitud que ella siente como necesaria. No duda más. Se levanta y, plantada con firmeza sobre la tierra, alza la vela encendida hacia arriba y hacia adelante. La Negra, que la ha observado con atención, se le suma con la misma ritual actitud.)

OPERADOR: *(Maneja tanto el lenguaje como el tono y el ritmo de los actuales conductores de radio en FM.)* Ésta ha sido una transmisión especial de Aire Libre, la radio que acompaña todos sus momentos... Y ahora, para despedirnos, saludos y regalos...

(El Relator también abandona su lugar, como quien decide un cambio de actitud y una necesidad interior de tomar partido. Toma otra vela, la enciende y la alza hacia adelante y arriba.)

OPERADOR: Para todos los amigos, y de parte de Juanita y Sandra de Villa Mosconi, este tema que promete ser el éxito del fin del siglo Veinte, una antigua canción española que ahora suena en ritmo de blues...

Pero... antes... el regalo de Video-Pizzería Sur: *(Ráfaga musical.)*
Una frase para regalar a los amigos... Hoy... ¿Cuál tenemos hoy?
Ah, sí... Aquí me la acercan de la producción: ¡Las palabras que
William Shakespeare hace decir al Príncipe de Verona después de
la muerte de Tybaldo, el primo de Julieta! *(Efecto especial.)*

VOZ EN OFF: «Si la clemencia absuelve a los que matan, participa del
crimen, la clemencia...»

OPERADOR: *(Efecto especial.)* Y ahora sí, el tema anunciado... ¡Y gracias
por su atención! *(El Operador observa al público primero y luego
a los otros actores junto al cuerpo del joven asesinado. Los observa
descubriendo en esas imágenes vivas algo revelador. Reacciona. Aprieta
bruscamente el «play» de la consola y lanza al aire la canción que cantaba
el Maruchito, antigua canción que ahora se escucha resuelta con ritmo de
blues. Reacciona y va hasta el centro de la escena. La canción suena en el
aire desde una garganta densa y una voz opacada y oscura. La energía
dolorosa del blues mete en la sangre esa canción, la que cantaba la madre
de Pedro Farías, la que el Maruchito intentó cantar a su madre muerta.)*

¿En qué nos parecemos

tú y yo, a la nieve?

Tú, en lo blanca y galana;

yo, en deshacerme...

(El Operador toma una vela del paquete que el Artista dejó sobre la tierra, la enciende y se dispone a tomar, con firmeza, la misma actitud de los compañeros. Ve al Artista aún en su posición genuflexa pese a que esta serie de actitudes lo ha ido poniendo en crisis. Se le acerca y le tiende la mano invitándolo a levantarse y plegarse a la actitud del resto del equipo. El Artista se levanta, arranca la vela encendida del suelo y completa la media luna de humanos que rodean el cuerpo del joven caído.)

A los árboles altos

los mueve el viento...

(Todos los actores, de pie ahora, miran al público y alzan sus brazos hacia ellos, hacia arriba, hacia un posible y alcanzable horizonte como quien presenta armas al futuro, armas de la memoria, armas encendidas.)

Y a los enamorados...

¡el pensamiento!

Y a los enamorados...

¡el pensamiento!

FIN

Bibliografía

- «Argentina: El teatro bárbaro del interior». En: *Revista Crisis*. Buenos Aires: Ideas, letras, artes en la crisis. pp. 63/69.
- «De Stanislavski a cuatro tableros en la calle. Un encuentro con Juan Carlos Gené, Agustín Alezzo y Augusto Fernández». En: *Revista Crisis* N° 11. Buenos Aires: Ideas, letras, artes en la crisis, marzo de 1974. pp. 75/79.
- «El circo, fuente del teatro nacional». En: *Revista Crisis* N° 18. Buenos Aires: Ideas, letras, artes en la crisis. pp. 59/65.
- «P.B.T.» *Semanario Ilustrado*. N° 558. Buenos Aires: 7 de agosto de 1915.
- «Río Negro». *Semanario*. Archivo. General Roca (Río Negro), 1919.
- Bajos, Fernando. Declaraciones realizadas en la cátedra de Psicología Evolutiva, del doctor Jorge Pellegrini, en la carrera de Servicio Social (Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional del Comahue, 1987)
- Bayer, Osvaldo. *Los vengadores de la Patagonia trágica*. Tomos I y II. Buenos Aires: Galerna, 1972.
- Bazin, André y Rohmer, Eric. *Charlie Chaplin*. Con prólogo de Francois Truffaut. Valencia (España): Fernando Torres Editor, 1974.
- Castagnino, Raúl H. *Circo, Teatro gauchesco y Tango*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios del Teatro, 1981.
- Castañeda, Jorge. «El Marucho, leyenda rionegrina», en *Revista Huaico* N° 3. Buenos Aires: enero de 1985. pág. 4.
- Chucair, Elías. *El Maruchito: Hacedor de milagros en la meseta patagónica*. General Roca (Río Negro): Editorial de la Patagonia, octubre de 1985.
- Cunil Cabanellas, Antonio. «El circo y la representación gaucha». Con cita de Juan Bautista Alberdi. En *Cuadernos de Arte Dramático. Documentación e Investigación*, N° 7-8-9. Buenos Aires: Centro de Estudios de Arte Dramático Teatro-escuela Fray Mocho, julio de 1983.
- Dos Santos, Estela. *El cine nacional*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971. Colección «La historia popular» N° 62. «Vida y milagros de nuestro pueblo». *El Hogar Revista*. N° 515. Buenos Aires: 22 de agosto de 1919.
- Feldman, Simón. «Un poco de historia». En: Feldman, Simón; Mahieu, Agustín y Alsina Thevenet, Homero. *Violencia y erotismo: Constantes en el cine de todas las épocas*. Buenos Aires: Cuarto Mundo, 1974. pp. 21/23.
- Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, mayo de 1977. pp. 22/27 (acerca de Borges, Quiroga, Arlt, Lugones).
- LLorens, Elsa Beatriz. *Conflictos obreros en el Alto Valle de Río Negro y Neuquén, 1919: La desordenada fuerza de los sin respuesta*. General Roca (Río Negro): Edición de la autora, diciembre de 1987.
- Luna, Félix. «La modelación de la Argentina moderna». En: *Argentina se hizo así*. Fascículo VII – ADISA (Agrupación de Diarios del Interior), 1993.
- Martín, Jorge Abel. *Cine argentino: Historia, Documentación, Filmografía*. Buenos Aires: Edición de «Cine libre» N° 1.

- Mayo, Carlos Alberto y García Molina, Fernando. ¡Yrigoyen, 1928: Top Secret.« En: *Revisita Todo es Historia*, N° 83. Buenos Aires: mayo de 1974. pp. 52/65.
- Oreja, Pablo Fermín. *Leyendas y Tradiciones de Río Negro*. Viedma (Río Negro): Dirección de Cultura de Río Negro, julio de 1974. pp. 38/44.
- Ortega, Exequiel C. *Cómo fue la Argentina: 1516-1972*. Tomo II. Buenos Aires: Plus Ultra, 1972. Colección Esquemas Históricos. pp. 126/140.
- Podesta, José. *Medio siglo de farándula: Memorias de José Podestá*. Buenos Aires: Río de la Plata, 1930. Reedición en Buenos Aires: Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, 1986.
- Quesada, Fernando. «La Protesta: una longeva voz libertaria». En: *Revista Todo es Historia* N° 83. Buenos Aires: abril de 1974. pp.68/93.
- Romero, José Luis. «La República Radical». En: *Breve historia de la Argentina*. Capítulo XI. Buenos Aires: Huemul, 1986. 8ª edición. pp. 156/173.
- Salas, Horacio. *El Centenario: La Argentina en su hora más gloriosa*. Buenos Aires: Planeta, 1996.
- Seibel, Beatriz. *El teatro bárbaro del interior: Teatro popular*. Tomo I. Buenos Aires: Ediciones de la Pluma, 1985.
- Soria, Nicasio. *Bueyes perdidos. Humor patagónico*. General Roca (Río Negro): Editorial de la Patagonia, 1984. Segunda edición.
- Toledo, Leandro Isidro. *Historia de la fundación y progreso de General Roca* (R.N.). Bahía Blanca (Provincia de Buenos Aires): Edición del autor, 1972. pp. 177/184 - 238/254 - 274/281 - 295/298.
- Urange, J. Angel. *Vencedores y vencidos: Cronología del movimiento huelguístico en Santa Cruz de 1920-1921*. Comodoro Rivadavia (Chubut): Edición del autor, octubre de 1995.
- Vapñarsky, César A. *Pueblos del norte de la Patagonia: (1779-1957)*. General Roca (Río Negro): Editorial de la Patagonia, 1983.

Testimonios y aportes

Elsa Beatriz Llórens

Mónica Sarti (Choele Choel, Río Negro)

Rodolfo Casamiquela (en la provincia de Río Negro, y ahora en Chubut)

Luisa Calcumil (General Roca, Río Negro)

Gabriel Sánchez (Tierra del Fuego, Río Negro, República de Chile, provincia del Chubut)

Para siete actores

1. *El Gato* Burgos: Operador y Locutor, dirigente socialista de 1909.
2. Director de la Compañía: Relator, Onofre Parada.
3. *Carita* Inastrazo: Mago de cartas y pañuelos, Ciudadano, Contador Tuduri, Teniente Coronel Benigno Varela, Tropero, Policía, Militar.
4. *Chino* Rodríguez: Trapecista, Floreal, Joven de blanco (El Artista).
5. Soledad: Malabarista y bailarina, Titiritero (la Señora), Rosa, la hija

de Paulina Rovira, Curandera Catalina Rieuser, la nieta de Rosa: adolescente de los noventa.

6. Luisa, la Grande: Acróbata, La Mujer de Negro, La Negra, Paulina Rovira, la madama de La Catalana, Dora, la que toca la verdulera, La nieta de la Negra.
 7. Abelardo Calfín: Titiritero (el Señor), Chico de la publicidad, Pedro Farías, Walter Bulacio, Omar Octavio Carrasco.
- Y tres voces: Una voz masculina de publicidad de los años '70, una voz femenina de publicidad de los años '70 y una voz en *off* para frase de regalo del cierre de la transmisión.

A Juan Queupán

Por quien seguirán sonando los tambores

El actor Juan Queupán, de 22 años, interpretó varios roles en la puesta en escena que estrenó este El Maruchito. Uno de ellos es el del policía que mató al estudiante Walter Bulacio en abril de 1991.

El 17 de marzo de 1998, en el patio de acceso a las viviendas de un núcleo habitacional de la ciudad rionegrina de General Roca, a metros de su casa, Juan –el Indio, como cariñosamente se le conoce por su origen étnico y sus características físicas– fue interpelado por un policía rionegrino por considerarlo sospechoso de desplazarse en una bicicleta robada. Sin atender a las razones dadas por el actor de El Maruchito, el representante de la seguridad pública de éste, nuestro Río Negro en democracia, quitó el seguro a su Itaka y destrozó la mano derecha de este joven actor, acróbata y malabarista.

Dibaxu

*Dramaturgia y adaptación: Hugo Aristimuño
Textos: Fragmentos de poesías de Juan Gelman*

ESCENA 1

Sobre Juan hacia el exilio / de la valija casi vacía / conversaciones con la tierra ajena / de los oficiantes / de las obsesiones, presagios y profecías / del hombre de negro / del hombre de blanco /

Oscuridad... la niebla desdibuja siluetas y contornos... pequeños laberintos y claros oscuros se entrelazan como un asfixiante tejido que se queja de cánticos... rezos... risas... gemidos... trozos de versos perdidos de Juan.

Un hombre y una mujer... semidesnudos... cuelgan insertados en la maraña del espacio.

Juan camina hacia su exilio... avanza y retrocede... corre y camina... tiembla... llora... murmura... su cuerpo parece partirse entre el ir y el volver... sus ojos buscan respuestas, la valija golpea y raspa contra las paredes húmedas... su traje es más oscuro que la noche... la luna ilumina su rostro pálido... Suelta la valija y se retuerce en un grito desgarrador, visceral... Con el grito, el hombre y la mujer se desprenden violentamente de la maraña y caen en el espacio donde Juan, hecho un ovillo, llora desconsoladamente... se acercan, Juan se incorpora lentamente y reconoce al hombre y a la mujer... habitantes de sus palabras... habitantes de su cuerpo y de su alma... mutantes obsesiones que no lo abandonan... ni siquiera en este exilio no deseado...

Amanece... el ritual ha comenzado, Juan reanuda su búsqueda eterna... sus ojos se detienen perdidos en cada indicio de sus afectos... el hombre y la mujer tratan de descifrar sus imágenes... intentan vincular una y otra vez a Juan con el nuevo espacio y danzan describiendo cada detalle, eufóricos se elevan en un salto hacia el cielo, Juan rápidamente toma su valija, corre tras ellos y salta... Cuando cae, el estruendo interrumpe violentamente la danza, el hombre y la mujer ruedan por el piso, los ojos espantados de Juan se congelan mirando al frente... busca al hombre con su mirada, este se incorpora interrogante y con su cuerpo enfrenta los fantasmas del nuevo espacio... casi con ternura protege a Juan quebrado, cargándolo a sus espaldas... el juego ha comenzado... la mujer desde lejos observa atenta y esboza dibujos en el aire...

Juan se desprende del hombre y avanza solitario a increpar a sus nuevos fantasmas... castiga y acaricia su cuerpo crispado... danza su tristeza una y otra vez hasta que desde el fondo más oscuro de su dolor, con un quejido interminable, se desprende de su piel-traje negro y la arroja violentamente hacia sus espaldas... súbitamente, corre arrepentido desandando sus pasos y, en la oscuridad,

encuentra su valija... cae de rodillas... la abre y se introduce en ella envuelto por sus objetos casi fetalmente... baja lentamente la tapa por un instante hasta que estalla asfixiado y escapa corriendo, buscando el camino de regreso, hasta que, agobiado, comprende que es imposible... su cuerpo desnudo se estremece desesperado, se contrae y se abre quebrando el espacio, hasta que paralizado toma conciencia de su desnudez... avergonzado, se cubre con las manos y comienza a percibir este nuevo mundo distante que será la única posibilidad de supervivencia...

Desde la oscuridad regresa excitado el hombre, mira satisfecho el nuevo estado de Juan y se acerca con algo entre sus manos, como un mago-clown despliega un traje blanco con el que comienza a vestir a Juan que dolorosamente se introduce en esta nueva piel-traje blanco... su ropaje del exilio... el hombre desaparece en la oscuridad y Juan, sólo, comienza a deambular por el espacio...

ESCENA 2

Rituales del desarraigo / de los amores lejanos / de las caricias muertas / de las imágenes de la culpa y los reclamos silenciosos / huída hacia las palabras

Juan, agobiado, se sienta en un banco... mira a su alrededor y, a lo lejos, divisa una silueta... sus ojos tratan de acercar la imagen y con eufórica desesperación comienza a mover sus brazos y sus manos con gestos que hablan de su amor y de su desolación... musita palabras, se ríe, gime.

A sus espaldas, en brumas, la mujer sentada... comienza a dialogar con Juan con sus manos y sus brazos... y ambos... náufragos de amor, danzan sentados hasta que, súbitamente, giran y se enfrentan... sus gestos son más apasionados... se paran...se buscan... se pierden... gimen y se llaman hasta que, en un rincón, se cruzan y se encuentran desesperados en un abrazo interminable. Lloran y se besan hasta que la mujer cae muerta en los brazos de Juan y se desliza hacia el suelo... Juan, espantado, trata de levantarla y comienza a huir gritando mientras arrastra el cuerpo desarmado de la mujer entre sus brazos...intenta una y otra vez reanimar a la mujer que se desliza al suelo hasta que, súbitamente, se yergue y abraza apasionadamente a Juan... en el fondo aparece la imagen colgada de un joven desnudo con una venda en los ojos, su cuerpo torturado y lastimado estremece a la mujer que, enloquecida, se desprende de los brazos de Juan y corre llorando a descolgar el cuerpo, mientras Juan la mira paralizado. La mujer carga el cuerpo sobre su cuerpo y desciende lentamente... sólo quiere escapar de allí, cubre su cabeza con un rebozo blanco y comienza a huir por las calles oscuras con su dolorosa carga, Juan corre siguiéndola desde lejos mientras gesticula y trata de contener su cuerpo estremecido de culpa y dolor. La mujer, agotada, se sienta y trata de acomodar al joven muerto sobre sus piernas, le qui-

ta la venda y con su rebozo le limpia amorosamente la sangre de las heridas... Juan se acerca lento... la mujer percibe su presencia... levanta sus ojos y una terrible mirada empuja a Juan hasta la oscuridad... la mujer se abraza al cadáver y levanta sus ojos al cielo...

ESCENA 3

Del oficio que duele / de los rostros oscuros / del espanto al amor / de la soledad del exilio / juegos de tango y pena

Oscuridad... se escucha el teclear de una máquina de escribir... bajo una lámpara, Juan escribe y musita...

JUAN: A este oficio me obligan los dolores ajenos
las lágrimas, los pañuelos saludadores
las promesas en medio del otoño,
los besos del encuentro, los besos del adiós,
todo me obliga a trabajar con las palabras, con la sangre.
Nunca fui el dueño de mis cenizas, mis versos...
rostros oscuros los escriben como tirar contra la muerte...

Como si la máquina quemara sus dedos, se levanta espantado, retrocede y se sumerge en la oscuridad, choca con su valija abierta y toma de allí un libro con sus viejas poesías, lee ávidamente y mira hacia su mesa de escritura, hacia el papel incompleto que espera en la máquina... pasa las páginas y una vieja foto cae de entre las hojas... Juan deja el libro y recoge extasiado la foto, con sus dedos la recorre... es otro amor... otro ritual de nostalgia... La mujer aparece en el fondo y parece estremecerse con las caricias de Juan en la foto... es ella ahora esa mujer... nuevo juego de amor... Se escucha la voz de una mujer, que canta sus versos en idioma sefardí.

VOZ DE MUJER: No stan...muridus lus páxarus
di nuetrus bezus
stan...muridus lus bezus
lus páxarus volan nil verde sulvidar
pondrí mi spantu londji
dibaxu dil pasadu
qui arde
cayadu com 'il sol.

Juan se acerca... ella sigue acariciando apasionadamente todo su cuerpo en una íntima ceremonia hasta que lo descubre y, pudorosa, cubre su cuerpo mientras

se aleja... Juan corre tras ella y la abraza con pasión, cuando sus bocas se acercan para un beso... Juan toma su rostro y comienza a increparla mientras la empuja por todo el espacio...la mujer gime asustada y lo mira sin entender...

JUAN: Tu voz...
tu voz está oscura
de besos que no me diste/
de besos que no me das/
la noche es polvo de este exilio/
De tus besos cuelgan lunas
que hielan mi camino y
tiemblo
debajo del sol...

La mujer se desprende de los brazos de Juan y se dobla llorando, él se acerca e intenta abrazarla, la mujer lo rechaza con violencia y se aleja corriendo...

ESCENA 4

De los juegos de tango y pena / del segundo intento de regreso / del ritual de la muerte / del regreso de la muerte / de los límites /

La mujer se detiene... vuelve la mirada hacia Juan y su cuerpo parece mutar... se sienta y busca entre los objetos que yacen a sus pies mientras, seductora, comienza a cantar una milonga canyengue, con movimientos sensuales comienza a vestirse con los atributos de Mimí, una tanguera del bajo que mira a Juan provocadora... le arroja un sombrero mientras se para y avanza hacia Juan que, comprendiendo el nuevo juego, adopta una postura tanguera como un personaje de sainete, con gestos exagerados y picarescos, Mimí se acerca a Juan y comienza un diálogo.

MIMÍ: Cuando te conocí
mi corazón tenía más hambre que piojo de peluca

JUAN: Es que los piojos de peluca son así.
Son capaces de morir de hambre
en la mitad de la belleza que no les da de comer

MIMÍ: Este amor, este amor es más difícil que cagar en un frasquito

JUAN: Te amo con todas mis fuerzas
sin comprender la verdad

Mimí lo mira interrogante mientras Juan besa, afectado, su mano y su brazo.

MIMÍ: Voy de la furia a la dulzura,
de la dulzura a la pena

Retira su brazo a Juan con furia y comienza a quitarse los atributos tangueros y a arrojarlos al piso.

MIMÍ: Con cataratas en el ojo del alma

Se aleja hacia la oscuridad... el juego ha terminado.

Juan corre tras la mujer sin encontrarla... desorientado, camina hasta que comienza a escuchar un tango nostálgico a la distancia con un sonido creciente, lentamente se coloca en posición de baile y comienza a insinuar la coreografía de un tango con los ojos cerrados, profundamente conmovido... aparecen desde el fondo la mujer y el hombre que miran a Juan y rápidamente se colocan sombreros tangueros y comienzan a bailar siguiendo sus pasos... de pronto, Juan interrumpe y estalla furioso hablando al lugar donde se fue la mujer tanguera...

JUAN: Con cataratas en el ojo del alma.

¡¡¡¿Y qué?!!!

¡Un hombre dividido por dos no da dos hombres!

¡Un hombre dividido por dos no da dos hombres!

¡¡¿Quién carajo se atreve en estas circunstancias

a multiplicar mi alma por uno?...!!

Cae arrodillado frente a su valija abierta y comienza a juntar, desesperado, todos los objetos que yacen tirados a su alrededor, la cierra y comienza a huir hacia el regreso.

Desde la oscuridad se cruzan frente a él imágenes de hombres y mujeres torturados que paralizan a Juan y, espantado, retrocede lentamente... nuevamente comprende la situación y se vuelve derrotado, arrastrando su valija que deja tirada en la calle... ha decidido su nuevo destino... quizá el último... sus ojos se levantan y, desesperado, trata de tomar del aire las imágenes que tanta ausencia duelen... el hombre y la mujer acompañan este calvario y sujetan a Juan cada vez que cae una y otra vez, abrazan su cuerpo y caminan con él... mientras musitan como un rezo reiterado...

HOMBRE Y MUJER: Y quietos por fin
dan vueltas sin dormir
incómodos en sábanas de tierra
donde están yéndose...

Súbitamente, Juan se desprende y escapa corriendo, la mujer grita poderosa ¡Juan!... mientras extiende su brazo... el cuerpo de Juan se paraliza y comienza a retroceder hasta caer de espaldas sobre el cuerpo del hombre y los brazos de la mujer, que siguen su caminata repitiendo...

HOMBRE Y MUJER: Quietos por fin
dan vueltas sin dormir
incómodos en sábanas de tierra
donde están yéndose...

Parecen llegar al sitio exacto de la muerte, de a poco bajan a Juan hacia la fosa y, sorpresivamente, éste reacciona con un grito desgarrador... ¡Noooooooooooooooooo! Se desprende de los brazos del hombre y de la mujer y corre girando por el espacio, gritando, hasta que se detiene amenazante e increpa al hombre y la mujer mientras se acerca...

JUAN: ¿Quién dijo alguna vez: hasta aquí la sed,
hasta aquí el agua?
¿Quién dijo alguna vez: hasta aquí el aire,
hasta aquí el fuego?
¿Quién dijo alguna vez: hasta aquí el amor,
hasta aquí el odio?
¿Quién dijo alguna vez: hasta aquí el hombre,
hasta aquí no?
Sólo la esperanza tiene las rodillas nítidas.
Sangran

Juan termina sus palabras y su cuerpo se paraliza en un gesto de dolor... el hombre y la mujer, compungidos, levantan a Juan y lo trasladan por el espacio hasta sentarlo en otro banco...

ESCENA 5

Del fracaso de la revolución / de las preguntas y los reclamos al Dios de los hombres /

El hombre y la mujer observan a Juan inmóvil con su mirada clavada en la nada... tratan de pensar un nuevo juego que lo reanime... el hombre comienza a recitar palabras de Juan, que inmediatamente reacciona... la mujer continúa alternadamente las frases y el entusiasmo de Juan es cada vez mayor... musita las palabras siguiendo la declamación del hombre y la mujer.

JUAN, HOMBRE Y MUJER: Un hombre deseaba violentamente a una mujer,
a unas cuantas personas no les parecía bien,
un hombre deseaba locamente volar,
a unas cuantas personas les parecía mal,
un hombre deseaba ardientemente la Revolución.
y contra la opinión de la Gendarmería
trepó sobre muros secos de lo debido,
abrió el pecho y sacándose
los alrededores de su corazón,
agitaba violentamente a una mujer,
volaba locamente por el techo del mundo
Juan se levanta eufórico de su lugar y grita el final del poema levantando su puño en alto.

JUAN: ¡¡¡y los pueblos ardían, las banderas!!!...

El hombre se vuelve para mirar y, al ver la imagen de Juan exultante con el puño en alto, comienza a reírse burlescamente... Juan desarma avergonzado su cuerpo y la mujer se acerca y fulmina con su mirada al hombre, que intenta una disculpa al ver la desazón de Juan, que encogido se retira del lugar... camina por la oscuridad hasta su escritorio, donde enciende la luz y se sienta a escribir en su máquina, el sonido de las teclas parece transformar el espacio que se llena de nubes y cielos interminables... el hombre mira sin comprender... la mujer se sienta junto a Juan, lo abraza con ternura y mira atentamente su escritura... al levantar la vista comprende... el hombre se ha transformado, camina mirando al cielo mientras una música celestial se escucha a lo lejos, su cuerpo se estremece con cada letra de las palabras de Juan... mientras su voz es ahora la que implora...

HOMBRE: Padre,
desde los cielos bájate, si estás, bájate entonces,
que me muero de hambre en esta esquina,
que no sé de qué sirve haber nacido,
que me miro las manos rechazadas
que no hay trabajo, no hay,
bájate un poco, contempla
esto que soy, este zapato roto,
esta angustia, este estómago vacío,
esta ciudad sin pan para mis dientes, la fiebre
cavándome la carne
este dormir así,
bajo la lluvia, castigado por el frío, perseguido.
Te digo que no entiendo, Padre, bájate

tócame el alma, mírame
el corazón,
yo no robé, no asesiné, fui niño
y en cambio me golpean y golpean,
te digo que no entiendo, Padre, bájate,
si estás, que busco
resignación en mí y no tengo y voy
a agarrarme la rabia y a afilarla
para pegar y voy
a gritar en sangre en cuello
porque no puedo más, tengo riñones
y soy un hombre,
bájate, ¿qué han hecho
de tu criatura, Padre?
¿Un animal furioso
que mastica la piedra de la calle?

Agotado, corre hasta donde Juan escribe y con sus brazos detiene la escritura, Juan se para culposo observando el cuerpo del hombre, mientras la mujer llora e irguiéndose abre sus brazos en cruz... oscuridad.

ESCENA 6

Sobre el exilio en medianoche / Sobre la vigilia y el alcohol / sobre Mary Pickford / de las preguntas de la derrota y la nostalgia / de los reclamos a la muerte / de la soledad del oficio / de los niños / de la memoria / de las obsesiones /

Se enciende lentamente la lámpara sobre el escritorio de Juan, que yace tirado sobre la mesa con un vaso a medio llenar en una mano y una botella en la otra... se alza y empina el vaso hasta el fondo, se sirve y comienza a declamar como en un patético discurso... primero sentado y luego caminando, buscando y corriendo a sus fantasmas por el espacio... su cuerpo tambaleante se ilumina con sólo la luz de la luna...una especie de réquiem se escucha de fondo...

JUAN: En esta medianoche del exilio
soy yo mismo
una bestia... ja, ja, SALUD BESTIA
Ce pas, niente fatto, ferbotten, nius, antunche...
todos idiomas de no estar.
¿En qué lengua hablará la soledad?

Mary Pickford... Mary te amo...
Y sé que vos también me amás, ahora.
Mary, si logro pararme, esta noche serás mía.

Todos aquí somos actores mudos.
Tenemos ternuras secas
de sangre sucia...como niños.

Shhhh!!! Mucho silencio.
Mucho silencio alrededor ¡ah!
La luna cae como muerta en la terraza
¡Anímese lunita!
No todas las noches van a ser como esta.

¿Sabés? ¿Sabés? Lo que a mí me molesta de vos? ¡Poeta de cuarta!
¿Sabés lo que a mí me duele?
Es la derrota.
Tú derrota.

Salú, belleza
Somos pedazos del viaje universal.
Yo no voy a avergonzarme de mis tristezas,
de mis nostalgias ¡carajo!

No debiera arrancarse a la gente de su tierra o país, no a la fuerza.
La gente queda dolorida, la tierra queda dolorida

Tierra te extraño.
¡Mary Pickford!
Mary...
¿Cómo hago? ¿Cómo hago yo?
Habrá que romper la memoria para que se vacíe como un vaso roto.

Echo a volar mis pájaros, pájaros, pájaros, pájaros! Otoño... ja, ja.

¿Hijo?... ¿Hijo?
¿Estás vivo? ¿Estás muerto?
A mí me tenían que llevar.
¿Qué hicieron de vos?
Oigo a la noche caminar en tus huesitos.

Duele.
Voy a...
Voy a golpear las puertas de la muerte
Para desalojarte de hechos que NO te corresponden.

Desconsoladamente.
Des – con sol – hada – mente.

¿Para qué mierda sirve todo esto?
¿Quién me manda a meterme a mí? ¿eh?
¿Quién me manda a agarrarme el cerebro con las manos?
el corazón con verbos.
Maldecirme, gemir, llorar...
Esperar en una esquina como un novio puntual
Y desdichado... una rima! Ja, ja.

Ey! ¿Por qué se fueron?
¿Por qué me dejaron sólo?

Mary Pickford!
¿Eso no se hace, eh!

Se me quiebra la música.
Me duele el aire

Aquí... aquí...
Yace una flor,
un pájaro y
un violín.

¡Ahí estaban! ¡eh!
Ustedes siempre están ¡eh!

Desde lo alto el hombre y la mujer observan atentamente a Juan... ella le arroja una flor, Juan corre a buscarla, la huele y dice.

JUAN: ¡Una flor viajaba en mi sangre...!

El hombre baja rápidamente y, corriendo, se acuesta en el piso como un niño para jugar con muñequitos a cuerda que graciosamente tocan sus tambores y

platillos... Juan se acerca y se acuesta junto a él fascinado con los juguetes... acaricia al niño y dice...

JUAN: ¡Vivan los niños!
Y su gran campana
festejando a hombre, a muerte
cuando crecen.

La mujer, que miraba desde arriba, llama a Juan y desde allí extiende una bandera argentina vieja y con manchas de sangre... es el ropaje de una calavera con alas...

MUJER: ¡Ey! ¡Ey! ¡Voilà!

Juan, fascinado, se levanta y camina hacia la calavera a la que toma con cuidado, camina con ella hipnotizado, se escucha la voz de Edith Piaff que canta un vals con un acordeón, Juan comienza a bailar suavemente... gira cada vez más rápido hasta que la calavera con sus alas y la bandera vuelan en el aire. El hombre y la mujer, desde las alturas, completan la danza de Juan con sus cuerpos expandidos que parecen flotar en el cielo... de pronto, Juan se detiene y acuesta a la calavera en el piso, se tiende a su lado... la abraza y besa apasionadamente... el hombre y la mujer bajan y se acercan rápidamente, toman las alas y con fuerza arrancan la calavera de los brazos de Juan y se alejan, Juan corre tras ellos, se las quita y enloquecido baila por todo el espacio... de pronto, su cara se transforma y ya la calavera en sus manos cambia de significado... Juan la abraza junto a su pecho y rompe en un llanto silencioso y desgarrador... Conmovidos, el hombre y la mujer se acercan y rodean a Juan en un abrazo hasta que Juan estalla y los empuja violento, los corre por el espacio, los echa...

JUAN: ¡Basta! ¡Basta! ¡Fuera! ¡Fuera!...
El hombre y la mujer desaparecen en la oscuridad...

ESCENA 7

Sobre las desapariciones y las ausencias / sobre la última derrota de Juan / de sus historias y objetos perdidos / de sus ojos ciegos de dolor / de la muerte de las palabras / del último intento de regreso / de la nada / del otoño / del renacer de las obsesiones / de la poesía de la vida.

Juan camina abrazado a la calavera con alas, balbucea, gime... se arrodilla junto a su valija y en un doloroso ritual deposita suavemente la calavera, las alas y

la bandera dentro de ella; desde el fondo, el hombre lo observa y cuando Juan se levanta y camina para recoger sus objetos tirados por todo el espacio, el hombre corre adelantándose y se los quita... Juan está confundido y quebrado... la bruma y sus lágrimas no le permiten ver... camina como un ciego con sus manos adelante buscando los objetos que desaparecen uno a uno en las manos del hombre, que siempre se adelanta y se los quita... ahora camina tras Juan arrastrando una silla como un carro donde ha colocado todos los objetos juntos... Juan está cada vez mas ciego, sus manos, desesperadas, tratan de reconocer las texturas, las formas... tropieza con su escritorio y, al tocar su máquina de escribir, un terrible vértigo lo hace tambalear... el hombre corre y lo alza... traslada su cuerpo y lo deposita junto a la valija que Juan reconoce, se arrodilla para continuar su ritual de viaje... un bandoneón llora un tango nostálgico... Juan trata de mirar y, lentamente, vuelve a colocar dentro de la valija todo lo que encuentra a su alrededor...

El hombre recorre el espacio con su carga cada vez más inquieto, mira a Juan y comprende que el final está próximo... corre y recoge basura tratando de identificar algún objeto que haya sido de Juan... aparece la mujer que lo mira acusadora mientras avanza hacia él, el hombre corre a explicarle y la mujer lo detiene y lo seduce... entre ellos se desata un torbellino de pasión y deseo que se interrumpe cuando la mujer se desprende del abrazo y se interpone entre el hombre y su silla cargada de objetos mirándolo desafiante... el hombre comprende y desesperado trata de advertirle que esos objetos son parte y sentido de sus vidas... Juan, recupera su visión y cuando descubre la silla cargada de sus objetos, corre hacia ella, los toma en sus brazos y comienza a meterlos en la valija... el hombre mira a la mujer espantado y ésta se mantiene desafiante, protegiendo a Juan... cuando la silla está vacía, la mujer desaparece con ella en la oscuridad...

Con resignación, el hombre comienza a desnudarse y a entregarle sus ropas y su calzado a Juan que, presuroso, guarda todo en su valija y la cierra cuidadosamente... el hombre retrocede derrotado y se pierde en la oscuridad...

Juan camina desolado con su valija por los callejones oscuros rumbo al regreso, bajo un farol alcanza a divisar su escritorio con la máquina de escribir... se detiene estremecido y, lentamente, cubre todo con una tela negra... toma su valija y continúa caminando... se detiene nuevamente y comprende que esta vez tampoco puede o quiere regresar... se sienta bajo un farol mortecino y pierde su mirada en la nada... su cuerpo inmóvil se sumerge en la nada... todo ha terminado...

Amanece... la luz del día ilumina a Juan que sigue inmóvil con su mirada perdida... una brisa comienza a mover los árboles del lugar... se descubren ya los colores del otoño...caen hojas de los árboles... Juan parece despertar del letargo...

se levanta lentamente y mira hipnotizado las hojas caídas en el suelo... su cuerpo parece cobrar vida... comienza a mirar a su alrededor, busca algo, comienza a caminar, corre y revisa cada rincón del espacio, cada callejón, cada pila de cajones, objetos abandonados, botes atiborrados de basura...

En los restos de un automóvil abandonado, encuentra dormidos al hombre y a la mujer... los despierta excitado y les ayuda a salir... los abraza y con sus manos recorre sus rostros como un ciego... el hombre y la mujer miran a Juan intrigados mientras éste... lentamente... toma sus manos y los acerca al muro donde, conmovido, comienza a dibujar palabras... una tras otra... apasionadamente, el hombre comprende y ríe mientras lee en voz alta, la mujer danza por el espacio y repite cada palabra... Juan se aleja escribiendo en todos los muros... el hombre y la mujer lo siguen... el ritual continúa... la voz de una mujer canta y musita el poema que Juan ha escrito en la pared en lengua sefardí...

VOZ DE MUJER: ¿Óndi stá la yave di tu corazón?

Il páxaru qui pasara es malu
a mi no dixera nada
a mi dexara timblandu

¿Óndi stá tu corazón agora?
Un árvuli di spantu balia
No más tengu ojus cun fanbre
Y un djaru sin agua

Dibaxu dil cantu sta la boz
Dibaxu di la boz sta la folya
Qu'il arvuli dexara
Cayer di mi boca.

Oscuridad...

FIN

Nota del dramaturgo

El texto de *Dibaxu* está escrito en base a la puesta en escena original de los textos de Juan Gelman realizada con el grupo G.I.T. (Grupo de Investigación Teatral) de Luis Beltrán, en Río Negro, en el año 1998, y a la reposición

y versión escénica actual, realizada con la Compañía Salitre Teatrodanza de Teatro del Viento, de la ciudad de Viedma, Río Negro, en el año 2009.

Las acotaciones que figuran en el texto son resultados específicos del proceso de investigación escénica realizado con los actores-bailarines y asistentes técnicos, de acuerdo a la concepción de las múltiples dramaturgias que conforman la estructura lógico-sensorial del tejido escénico.

Las imágenes, la iluminación, las acciones, los objetos, el sonido, el espacio escénico, etc. se manifiestan con su lenguaje específico y poseen una jerarquía similar al texto escrito, estableciendo una retroalimentación dinámica y permanente entre sí.

Por ello, en caso de utilizar estos textos para una nueva puesta en escena, se deberá desestimar la repetición de estas acotaciones que sólo pasarán a ser indicios dramáticos para construir un nuevo universo particular para los sentidos creativos del actor y del espectador.

Hugo Aristimuño

Si canta un gallo

de Luisa Peluffo

PERSONAJES

ROSA NAHUEL PAN: Entre 30 y 40 años. Pollera floreada a media pierna, campera rota y desteñida, zoquetes y alpargatas.

DON PAINEFIL (*EL JUEZ*): Entre 30 y 40 años. Traje oscuro, lustroso y arrugado. Camisa blanca abotonada hasta el cuello, sin corbata.

GLADYS: Entre 30 y 40 años. Pantalones apretados, remera.

DON LEIVA: Arriba de 50 años. Saco negro, bombachas y botas.

SRA. LEIVA: Arriba de 50 años. Vestido negro.

SRA. ELISITA: Entre 20 y 30 años. Vaqueros y suéter.

EL DOCTOR: Entre 30 y 40 años. Anteojos, vaqueros, polera.

ABUELA: Arriba de 50 años. Pollera negra, zoquetes, zapatillas, pullover grueso gris.

HIJO DE LA ABUELA: 20 años. Camisa, bombachas, alpargatas.

TURCO: Entre 30 y 40 años. Vaqueros, remera y campera.

GRINGA: 40 años. Traje típico tirolés

GRINGO: ídem.

RUBEN: Adolescente. Vaqueros, remera, algún tatuaje.

ABOGADO: Entre 30 y 40 años. Traje y corbata.

CURA: Arriba de 40 años. Sotana.

Los nombres y los personajes que aparecen en esta obra son inventados, cualquier semejanza con nombres o datos reales es una coincidencia.

Los personajes pueden ser interpretados por seis actores:

ACTRIZ 1: Rosa Nahuelpan

ACTRIZ 2: Gladys y Sra. Elisita

ACTRIZ 3: Sra. Leiva, Abuela y Gringa

ACTOR 4: Don Paineofil

ACTOR 5: Don Leiva, Turco, Rubén, Hijo de la Abuela

ACTOR 6: Doctor, Gringo, Abogado, Cura

El escenario iluminado representa la sala de un juzgado. Luz descarnada. La escenografía podrá contener ficheros, estantes con biblioratos y pilas de expedientes en el piso y sobre los escritorios. Predomina la calidad de lo viejo, lo apagado, lo deteriorado y la tonalidad pálida, incolora, característica de esos lugares oficinescos. A cada lado del proscenio un escritorio. De pie, de frente al público, está Rosa Nahuelpán. Atrás de ella, sentados, los demás personajes.

ESCENA I

Se escuchan tres golpes.

EN OFF VOZ IMPERSONAL: Lunes 11 de octubre de 2004. Expediente:
Rosa Nahuelpán. Damos comienzo a la sesión.

(Se enciende un spot sobre la figura de Rosa en el centro del escenario. Rosa se dirigirá alternativamente al público y a los demás personajes.)

ROSA: Mire m'hijo, yo fui donde ellos, *(Se da vuelta y señala al doctor y a la Sra. Elisita.)* porque Don Leiva, *(Señala a Don Leiva.)* que en paz descansa, me dijo que le vea al Dotor.

DON LEIVA: Cualquier cosa preguntale al Dotor que es una buena persona, en cambio tu hermana es una buena pieza.

ROSA: Así me dijo. Yo soy nacida en Mengué. Olla de barro, quiere decir Mengué, por unas olla que hacían los antiguo, de la época que ni los cristianos llegaban. Pero el papá no quería que hablemos la lengua porque ahora se usa más el idioma de éste. Yo me supe criar allí hasta que falleció mi mamá. Después no, porque el papá se tiró a la pena. No se podía ocupar de nosotros y sabía castigarnos con el cinto. Éramos siete. La Gladys y yo *(Señala a Gladys.)* fuimos donde Don Leiva y la señora, *(Señala a ambos.)* que no tenían hijo. Mis otros hermano no sé dónde están.

GLADYS: Vayan, nos dijo, que allí no les van a hacer faltar nada, porque esas tierras son buenas, no como aquí que es el puro desierto.

ROSA: Y de entonces que yo estaba con Don Leiva. *(Se acerca a Don Leiva.)* Su señora, Doña Marta, ya estaba muy enferma, muy mala estaba y falleció al poquito que llegamos nosotras. *(La Sra. Leiva sale, en su silla queda una vela y Rosa la enciende.)*

ROSA: Yo la sabía cuidar y después se me hacía rara la casa sin ella... ¿Sabe que cuando una piensa en los muertos ellos responden? Mire, días atrás yo la venía recordando a la finadita. Hacé que me pase algo lindo, Martita, le pedí, *(Se lo dice a la vela.)* no te hagas de rogar. Y al día siguiente gané el quini. *(Reubica sillas y traslada el escritorio de la derecha a la izquierda y viceversa.)* En el campo se trabaja mucho, m'hijo, demasiado se trabaja. Por eso la Gladys se vino. Porque aquí es hermoso con la nieve y los turista. Y de ahí que un día me enojé y le dije a mi viejo, *(Se dirige a Don Leiva.)* «papi, a mí me gusta el pueblo. Más que el campo me gusta».

DON LEIVA: Yo sabía que iba a pasar esto, porque ayer toda la tarde can-

tó el gallo. Y si canta un gallo en la tarde es que a uno le codician y ésa es tu hermana que te está celando.

ROSA: Y entonces me vine donde la Gladys y empecé a lavar ropa para los hotele. Yo trabajaba todo el día y ella nada, m'hijo. Salía por la noche y no se ocupaba del pibe ni nada, porque supo tener un nene, el Rubén, que fue mi regalón. Yo le sabía cantar este canto de nosotros, (*Canta.*) caicaielé caicaielé ié manyé ié manyé tunqueleniquipay tunqueleniquipaaaaa... y ié manyé ié manyé mnenenguíé ié manyé mnengay... Pero ahora ya es un hombre (*Se acerca al Rubén y lo sacude.*) y ni yerba para el mate me da. Y de entonces que la conocí a la señora Elisita. Ella ni se debe acordar que fue en la casilla de la Gladys. (*Se sienta junto a la Señora Elisita y la observa, la Señora Elisita le sonríe.*) Tan delgadita y siempre con esa sonrisa. Hermosos dientes sabía tener. (*Le toca los dientes.*) De verdá, no como los míos que ya de entonces me faltaban y los tuve que encargar. (*A la Señora Elisita, mientras instala una tabla de planchar y prueba la plancha a carbón.*) Pase, pase no más ¿lavado y planchado?

SRA. ELISITA: (*Mostrando el bolso con ropa que trae.*) Sí, lavado y planchado.

ROSA: Déjelo no más. (*Elisita sale.*) Recién venían de la capital y eran dos, ella y el Dotor. (*Rosa congela su actitud.*)

ESCENA 2

SRA. ELISITA: Permiso...

ROSA: (*Tendiendo ropa en una sogá.*) Pase, pase no más, aquí tiene su ropa. (*Le entrega un paquete.*)

SRA. ELISITA: Rosa ¿te gustaría trabajar en mi casa, puertas adentro?

ROSA: ¿Allá en Melipal?

SRA. ELISITA: Sí.

ROSA: (*Rociando ropa.*) Yo le voy, pero los domingo tengo que ir al campo, porque nunca le falto al papi. Yo le cocino, le lavo, le costuro la ropa, le corto el pelo, las uña, todo le hago a mi viejo, ¿vivo? (*Deja la ropa, se arrodilla delante de Don Leiva y hunde la cara en su bragueta.*)

SRA. ELISITA: ¿A tu papá?

ROSA: No, así le llamo yo a Don Leiva. Mi viejo, le digo. También le sé decir papi, porque a mi papá no le vi más.

SRA. ELISITA: ¿Y cuándo podrías empezar?

ROSA: Espere que este domingo yo hablo con mi viejo.

SRA. ELISITA: Bueno, la semana que viene paso. (*Sale.*)

ROSA: (*Planchando.*) Y entonces me fui donde la señora Elisita y el Dotor.

Ellos sabían tener muchos libros de la Patagonia, que es más grande que este pueblo. Es todo ese campo donde está mi viejo.
(*Señala a lo lejos.*)
(*Rosa congela su actitud.*)

ESCENA 3

SRA. ELISITA: ¿Rosa?

ROSA: (*Planchando.*) Sí, Señora Elisita.

SRA. ELISITA: Alcanzame ese libro, por favor. (*Le indica un libro sobre uno de los escritorios.*)

ROSA: Sí, Señora Elisita. (*Deja la plancha y busca el libro.*)

SRA. ELISITA: ¿Vos naciste en Mengué, no?

ROSA: Sí, Señora Elisita.

SRA. ELISITA: ¿Y sabés qué quiere decir Mengué?

ROSA: No, Señora Elisita.

SRA. ELISITA: Mirá, este libro dice que Mengué quiere decir «olla de barro» y Melipal, ¿sabés qué quiere decir?

ROSA: El Melipal es este barrio donde estamos.

SRA. ELISITA: Sí, pero es una palabra mapuche que quiere decir cuatro estrellas. Por la cruz del sur, ¿viste que la cruz del sur tiene cuatro estrellas? Bueno, Melipal quiere decir eso: cuatro estrellas.

EL DOCTOR: Y tu apellido, Rosa, también es mapuche.

ROSA: Sí, Dotor, pero a mí me da vergüenza.

EL DOCTOR: No te tiene que dar vergüenza, mirá, nahuel quiere decir tigre y pan es espalda. Espalda de tigre quiere decir tu apellido.

ROSA: Esa es la idioma de nosotros, pero a mí me da vergüenza, porque a los que somos de los mapuche nos desprecian. Mi viejo dice que donde pasó eso de Colón que jodió a los indios, nos desprecian.

EL DOCTOR: Pero vos no tenés que dejarte verduguear, Rosa, si alguien te trata mal tenés que protestar. (*El Doctor y Elisita salen.*)

ROSA: (*Poniéndose a planchar.*) Y yo me hallaba bien con ellos, m'hijo, porque a mí no me gustan los Dotores que se ríen mucho y él era un hombre muy serio. Y fue de esa época que el papi me dijo que nos casemo.

(*Rosa congela su actitud.*)

ESCENA 4

DON LEIVA: Tu partida está en Mencué, donde vos naciste. Tenés qu'ir a buscarla y despué nos casamo.

ROSA: (*Ordenando las sillas en hilera.*) Yo se lo había pedido a la Virgen de las Nieve para tener el anillo y que me digan señora...

LOS DEMÁS PERSONAJES: (*Entre ellos.*) Ahí va la señora de Don Leiva. Esa es la Señora de Don Leiva ¿vivo? Mire, aquí viene llegando la Señora de Don Leiva

ROSA: (*Sentándose en una de las sillas como para un viaje en colectivo.*) Y la virgen me cumplió.

LOS DEMÁS PERSONAJES: (*A Rosa.*) Buenas tardes, Señora. Cómo le va, Señora. Adiós, Señora.

(*La Abuela se sienta al lado de Rosa.*)

ROSA: (*A la Abuela.*) Buenas tarde, ¿la ayudo abuela?

ABUELA: Gracia, me dieron el alta en el hospital, porque supe estar internada, pero todavía no me compongo del todo ¿y usted, m'hija, a qué va a Mencué?

ROSA: Voy por los papele, porque me caso, ¿vivo...?

ABUELA: Entonce va tener qu'ir de Don Painefil, el juez.

ROSA: ¿De qué la internaron abuela?

ABUELA: Del quiste. Allí me operaron. Tenía un mal yo, pero ya estoy buena.

ROSA: : ¿Un daño?

ABUELA: No, no, el daño viene de repente y entonces el corazón sabe brincar dentro del cuerpo. Es por esto que los dañado no le duermen a una.

ROSA: Yo supe tener un hermanito que padeció un daño de esos que lo arrempujan a uno. Él se daba la cabeza contra la cerca. Nació con un bulto así en la cabeza. Del grandor de una nuez, así. (*Le muestra.*) Al abrirle le encontraron un diente y unos pelo. Un antojo de mi mamá... Falleció pobrecito.

ABUELA: También una criatura mía falleció. (*El cura le entrega un bebé envuelto en trapos, la abuela comienza a acunarlo.*) El sarampión se le fue pa dentro y lo llevamo a la iglesia largando una espuma por la boca. (*El cura hace todo lo que la abuela va diciendo.*) El cura le puso las mano y lo ungió y yo créida que el mal le abandonaba lo tuve abrazado todita la noche... Me lo querían llevar ¿sabe? Pero yo no lo iba a dejar. No, no. Tuvo que esperarse otra noche más y otro

día y recién entonces se pudo enterrar. *(El cura le saca la criatura y sale.)*

ABUELA: Mire, ahí está el juzgao de Don Paineofil, capaz que la atienda... *(Rosa se levanta y va hacia un escritorio, los demás personajes retiran las sillas.)*

DON PAINEFIL: *(Ubicándose detrás de un escritorio.)* Este juzgao no la va a poder atender porque el feriado del marte 12 de octubre, día de la raza, se pasó a hoy, lunes 11.

ABUELA: *(Acercándose.)* No le digo... Venga a mi casa...

ROSA: Y empezamo a caminar. Ella delante y yo detrás, como perro que busca querencia.

(La Abuela y Rosa empiezan a caminar siempre en el mismo lugar. No se miran entre ellas. No miran al público. Sus ojos se fijan en un punto lejano, en el horizonte, detrás del público. Disminuye la luz. Las figuras de las dos se ven como sombras avanzando en medio de la nada hasta que la luz vuelve gradualmente y ellas se detienen.)

ESCENA 5

ROSA: El rancho se dejó ver de repente, porque todo es gris ahí, la tierra, el neneo, la cerrazón... y las criatura están grise también, por el tizne, lo que hace mucho frío y uno se está todo el día acovachao al lao el fogón. Y no tienen baño como nosotros, ni sábana, ni nada. Yo siempre supe tener casa y excusado, m'hijo, y donde la señora Elisita dormía en una hermosa cama y tenía mi baño de cerámico y una radio. En vez ahí se escucha el viento nada más.

ABUELA: *(Encendiendo medio cigarrito que saca de un bolsillo.)* Es la Voladora. En la primavera sabe traer el viento aquí y nos hace mucha bulla. Mucho destrozo nos hace.

ROSA: ¿Y qué es lo qu'eso?

ABUELA: ¿Usté no sabe? Claro, lo que vive en el pueblo... *(Pitando.)* Aquí hasta los animales conocen cuando ella pasa y por eso ladran los perros y la chiva me embiste la cerca.

ROSA: *(Mira a todos lados, inquieta.)* ¿Y ahora dónde está?

ABUELA: Sabe tener su guarida en la güitrera. Mire. De aquí se ve. Es esa montaña de pura piedra blanca. Allí, al caer la tarde, es la hora en que se deja ver y sorprenderla trae mucha desgracia. Allí anidan los cóndore. En esas cueva crían a sus pichone y allí también se asienta ella. Y le habrán enseñado a volar, digo yo, porque

ella sabe venir volando y con un chistido fuerte. Y esto será para anunciarse porque donde ella pasa se alborotan los animale y se siente este temblor que sacude las casa.

ROSA: ¿Y usted la vio, Abuela?

ABUELA: Verla, lo que se dice verla, no, pero sé que es mitad pájaro, mitad bruja y si ella quiere hacer el daño es muy difícil esquivarse. Sólo Dios puede porque él es muy decente para hacer las cosa.

(Rosa y la Abuela van a los escritorios que están al costado del escenario y cada una extrae de un cajón una bolsa de harina vacía. Se enfrentan en el centro del escenario y las sacuden. Las bolsas sueltan un polvillo blanco. Rosa y la Abuela congelan su actitud.)

ESCENA 6

La escena se oscurece un poco, Rosa y la Abuela se acuestan sobre las bolsas de harina, una sombra se arrastra hasta Rosa.

HIJO DE LA ABUELA: *(Iluminando a Rosa con una linterna.)* Pueblera... Pueblera ¿me convidás con cama?

ROSA: Usted se me va. Mediatamente se me va de aquí. *(El Hijo de la Abuela se va.)*

ABUELA: *(A Rosa.)* Bien hecho. Por intruso. Mañana seguro pasa el Turco que tiene vehículo y te lleva al pueblo.

ROSA: ¿Y ese quién e?

ABUELA: El que me compra las pluma de choique, pues...

ROSA: Y llegó el hombre. *(Entra el Turco, sonriente, canchero, entrador. Le da el brazo a Rosa y mientras van saliendo ella le dice.)* Estoy contenta d'irme, porque aquí ni la radio escuchan, lo que no llega la esmision, ¿vio? Y una sola olla saben tener, para cargar agua, para cocinar y también la saben usar de baño, m'hijo, por no salir con la helada. Pero también me da pena. Por la abuela... tan blanquita que vino del hospital y ya se puso gris, como todas las cosa aquí... *(La Abuela se queda mirándolos y les dice adiós con la mano.)*

(Se escuchan tres golpes. La Abuela congela su actitud.)

EN OFF VOZ IMPERSONAL: Se levanta la sesión.

ESCENA 7

ROSA: ¡¡¡Señora Elisita!! Vengo llegando, Señora Elisita. (*Se abrazan.*)

SRA. ELISITA: ¡Rosa! Creía que ya no volvías...

ROSA: Si usted supiera, Señora Elisita... doy gracias a la Virgen de vivir aquí. Sí, este domingo me tengo que ir donde la Virgen de las Nieve para darle las gracia por no haberme criado en Mengué.

SRA. ELISITA: ¿Y tus documentos?

DON PAINEFIL: (*Detrás del escritorio.*) Para tramitar los documento le hace falta la estampilla, pero en la Policía no hay porque no tienen el papel engominado. Capaz que llega la otra semana.

ROSA: No, Don Paineofil, yo no puedo faltar tanto a mi trabajo, aquí le dejo la plata de la estampilla.

DON PAINEFIL: Nooo, no, eso no se puede.

ROSA: Mire, Don, si usted no me hace los papele yo me vuelvo, pero voy a ir de la radio a protestar. Les voy a decir que usted no me dio artículo...

DON PAINEFIL: Bueno, bueno, espere un poquito, vamo a ver qué se puede hacer. (*Sella varias veces los papeles, firma y se los entrega.*)

ROSA: (*A Elisita.*) Y ahora ya tengo la partida, pero todavía no nos casamo porque mi viejo tuvo que viajar a Viedma, por eso de las tierras fiscale, ¿vivo? Como él trabajaba tantos año el campo, le van a entregar. Por ley nos entregan, porque ese campo que ocupamo supo ser de los antiguo de nosotros. De años atrás supo ser.

(*Los personajes congelan su actitud.*)

EN OFF VOZ IMPERSONAL: Pasamos a cuarto intermedio.

ESCENA 8

ROSA: ¡¡¡Señora Elisita!! Aquí vengo llegando, Señora Elisita.

SRA. ELISITA: ¿Qué te pasó? Yo te dije que te daba permiso después que terminás con la cocina ¡pero no hasta las diez de la noche!

ROSA: Es que el Turco este de Mengué me vino a encontrar al lago. Yo sé ir al lago, me quito la calor en el agua y sin secarme siquiera me vuelvo, porque me gusta el olorcito del lago en la piel. El Turco es casado y tiene dos nenas en Cutralcó. ¿Usted sabe lo que quiere decir Cutralcó, Señora Elisita?

SRA. ELISITA: (*Buscando en su libro.*) A ver... A ver... quiere decir «agua de fuego».

ROSA: Agua de fuego, eso siento, porque a mí me levanta las ganas ese hombre. Usted sabe estas cosas de los libro, pero de seguro no sabe que cuando un gallo canta en la tarde, es que a una le codician.

SRA. ELISITA: ¿Sí?

ROSA: Sí, porque el otro domingo, cuando estaba en el campo con mi viejo, el gallo supo cantar y fue por el Turco. Y anoche fuimos al Grisú, ese boliche hermoso donde van los estudiante.

(El Turco la saca a bailar un tema lento. Se mecen suavemente en el centro del escenario.)

ROSA: Turco...

TURCO: ¿Mmm?

ROSA: No te puedo ver más, sabés, porque yo me voy a casar con mi viejo, con Don Leiva me caso. *(Se separan. El Turco se la queda mirando.)*

(Rosa y el Turco congelan su actitud.)

ESCENA 9

ROSA: Señora Elisita, yo... parece que estoy de encargue...

SRA. ELISITA: ¿Estás segura...? ¿y de cuánto tiempo?

ROSA: Dos mese.

SRA. ELISITA: No te preocupes, es lindo tener un bebé...

ROSA: Me lo voy a sacar.

SRA. ELISITA: ¿Estás segura Rosa? ¿No te vas a arrepentir? Mirá que yo no tengo problema, aquí podés seguir trabajando con el bebé.

ROSA: No, no quiero hijo, Señora Elisita, lo que yo necesito es que usted me preste para quitármelo.

SRA. ELISITA: Pero Rosa...

ROSA: *(Llorando.)* Yo ya tengo mi sobrinito y todo lo que ahorro le compro a él.

SRA. ELISITA: Bueno, pero es que yo no te puedo prestar para eso, porque soy católica...

ROSA: Por favor, Señora Elisita, yo también soy de la iglesia, pero me lo tengo que sacar, porque quiero casarme con mi viejo y con un hijo de otro no me va a acetar.

SRA. ELISITA: Ay, no sé... no sé... Bueno, yo te adelanto del sueldo y vos hacé lo que quieras, pero tené cuidado ¿con quién te lo vas a hacer? porque es peligroso ¿viste?

ROSA: Yo voy donde el consultorio del Doctor, que me han dicho que lo hace.

SRA. ELISITA: ¿Él? No. No es cierto. ¿Quién te dijo eso?

ROSA: Sí, Señora Elisita, «Cucharita de oro» le llaman. (*Sale.*)

EL DOCTOR: (*Entrando.*) ¿Y qué querés que haga? ¿con qué te crees que estoy pagando el auto y la casa? ¿con el sueldo del hospital?

(*Los personajes congelan su actitud.*)

ESCENA 10

EL DOCTOR: (*Dándole un frasco a Rosa.*) Tomate esto para aflojarlo y pasado mañana vení al consultorio que te lo saco.

(*Rosa bebe el líquido del frasco y se acuesta en uno de los escritorios, el Doctor se coloca unos guantes de goma le separa las piernas y maniobra entre ellas.*)

EL DOCTOR: Tranquila. Ya está. Ahora andate a casa y hacé reposo. (*Se saca los guantes, se lava las manos y sale.*)

(*Gladys se acerca a Rosa y la ayuda a bajarse de la mesa, Rosa empieza a caminar agarrándose la parte baja del vientre.*)

GLADYS: Sacarse los hijo la perjudica a una.

(*Gladys y Rosa congelan su actitud.*)

EN OFF VOZ IMPERSONAL: La dicente no se encuentra en condiciones de continuar declarando. Por hoy se levanta la sesión.

ESCENA 11

ROSA: (*Mientras se pone un tul de novia en la cabeza.*) Y después, al otoño, nos casamo. Dale, vení papi.

(*Don Leiva, de traje, se acerca y ambos se ubican frente a un escritorio, flanqueados por el Doctor y la Sra. Elisita. Atrás del escritorio está Don Paineofil.*)

DON PAINEFIL: Don Celestino Edelmiro Leiva ¿quiere usté por esposa

a Doña Rosa Nahuelpan, hija de Don Tereso Nahuelpan y Doña Nicolasa García –esta última fallecida– argentina, soltera, domiciliada en Tronador 4444 del Barrio Melipal, San Carlos de Bariloche, Provincia de Río Negro?

DON LEIVA: Ajá.

DON PAINEFIL: Doña Rosa Nahuelpan ¿quiere usted por esposo a Don Celestino Edelmiro Leiva, hijo de Don Edelmiro Leiva y Doña Juana Ñancufil –ambos fallecidos– argentino, soltero, domiciliado en Cuesta del Ternero, El Maitén, Provincia de Río Negro?

ROSA: Sí, Don Painefil.

DON PAINEFIL: Los declaro marido y mujer. *(Los demás personajes les tiran arroz.)*

ROSA: *(Sacándose el tocado de tul.)* Pero después que nos casamo, yo seguí como ante en lo de la Señora Elisita y me iba p'al campo con mi viejo los domingo y ahí fue que de la provincia le avisaron que tenía que medir la tierra. Mensurar, que le dicen.

DON LEIVA: ¿Pa qué? ¿Pa qué voy a mensurar? Voy a tener que pagar los impuesto y ya no dan nada por la lana...

ABOGADO: Para que le den los títulos, Don Leiva, y lo felicito, es un buen pedazo de tierra. Ahora vale poco, pero en el futuro... siempre hay que pensar en el futuro, Leiva...

(Se escuchan tres ¡¡¡Gooooo!!!! Los personajes congelan su actitud. En off voz alborozada de un locutor transmitiendo la final del partido Perú Argentina durante el Mundial del '78. Sugiero utilizar una grabación de la época.)

ESCENA 12

ROSA: Por ese tiempo la señora Elisita se quedó de encargue. Fue ese verano, cuando iba a estar la guerra con Chile, que pintaron la cruz roja al techo del hospital ¿se acuerda, Don Painefil? (La Sra Elisita, con panza, se prueba unos vestidos de futura mamá.) Se juntaron muchos soldados aquí. Pero no vino nadie más, ningún turista, y a la estación llegaron unos trene con los cajones pa los que iban a fallecer. De aluminio eran. Brillosos. Señora Elisita, por la radio andan diciendo que van a hacer una cosa que se llama mulacro o algo así, para las bomba.

SRA. ELISITA: *(Mirando los vestidos.)* ¿Cuál te parece...?

ROSA: A mí me gusta el jumper cuadriyé.

(La Sra Elisita se lo pone y va a uno de los escritorios y de los cajones saca ropa de bebé. La extiende, la mira y la dobla con mucho cuidado.)

ROSA: Y dicen que tenemos que apagar todas las luce...

EL DOCTOR: *(Irrumpiendo.)* ¡Elisita! ¡Rosa! Rápido, hay que tapar todas las ventanas con este papel negro porque los milicos van a hacer un simulacro de bombardeo. *(Despliegan cartulinas negras y las pegan en las ventanas.)*

ROSA: Y al día siguiente la Señora Elisita salió bien temprano y compró un bidón de nafta

EL DOCTOR: Para qué compraste eso.

SRA. ELISITA: Dicen que no van a vender más combustible y que están requisando camiones y camionetas.

EL DOCTOR: Con un bidón no vas a llegar muy lejos.

SRA. ELISITA: Al hospital llevo.

(Los personajes congelan su actitud.)

VOZ ALTERADA EN OFF: ¡Se suspende la sesión!

(Se escucha una sirena y transmisión radial de la época informando acerca de la inminente guerra con Chile.)

ESCENA 13

ROSA: Y nació una bebé, hermosa *(Alza una criatura de un moisés y la acuna.)*, pero la Señora Elisita se puso rara. Capaz que fue que la nena le dormía poco... Yo le sabía cantar para que no lllore caicaie-lé ié manyé ié manyé tunqueleniquipay tunqueleniquipaaaaa... y ié manyé mnenenguíé ié manyé tunqueleniquipaaaaa... y.

SRA. ELISITA: *(Sacándole la beba.)* Dámela, yo la atiendo. Vos andá a limpiar la cocina que está mugrienta. Ah, no encuentro unos escarpines y el vestidito nuevo de la beba. *(Sale.)*

ROSA: Ya nunca estaba conforme ¿vio, m'hijo?

(La escena se oscurece.)

ESCENA 14

ROSA: (*Encendiendo un farol.*) Y un domingo cuando estaba donde mi viejo, en el campo, llegaron los gringo.

GRINGO: ¿Cómo se llame eso?

ROSA: Sol de noche.

GRINGA: Qué hermosa nombre. Qué hermosa...

GRINGO: Nosotros somos interesados en su tierra. El vecino me diga que usted vende.

DON LEIVA: Le han informado mal, mi amigo, yo no vendo.

GRINGO: ¿No vende? Mire que yo pague bien.

DON LEIVA: No, no. No está a la venta.

GRINGA: Y usted, Señora ¿no quiere trabajar en mi casa? Yo necesita una empleada.

(La Gringa y Rosa congelan su actitud.)

ESCENA 15

ROSA: ¡¡Señora Elisita!! Vengo llegando, Señora Elisita.

SRA. ELISITA: ¿Se puede saber qué te pasó? Por tu culpa perdí una entrevista de trabajo. Me clavé esperándote y después ya no tenía con quien dejar a la nena ¡Cuántas veces te habré dicho que me avises si tenés que faltar!

ROSA: Yo no le puedo seguir viniendo, Señora Elisita.

SRA. ELISITA: ¿Cómo? ¿Pero qué te pasa me querés decir?

ROSA: Nada, Señora Elisita, nomás que no le puedo seguir viniendo.

SRA. ELISITA: Estás enojada porque te grité. Pero entendeme, Rosa, es cierto que estoy un poco nerviosa porque todo se complica con la beba, pero no es para tanto... ¿amigas?

ROSA: Sí, Señora Elisita, pero no es por usted, es que mi viejo me necesita en el campo y entonces no puedo seguir viniendo.

(La Señora Elisita sale y Rosa hace su valija. De un cajón del escritorio saca unos escarpines y un vestidito y los guarda en su bolso. Se escuchan tres redobles de tambor y una marchita.)

EN OFF VOZARRÓN DE UN BORRACHO: ¡Viva la patria, carajo! ¡Las Malvinas son argentinas! ¡Se reanuda la sesión!

ESCENA 16

La marchita militar da paso a una música tirolesa y entran los gringos. Cada uno al costado de Rosa la toman de los brazos y dan unos pasos de baile.

ROSA: (*Bailando con ellos.*) Al principio yo no me hallaba y los extrañaba a la señora Elisita y al Dotor. Pensaba en la nena. Los soñaba. Pero después ya no me quise acordar. (*Dejando de bailar.*) Y ahí vi la tevé color por primera vez. Y cuando las Malvina... ¿se acuerda, Don Paineñil? Los gringos no decían nada...

(Los gringos chocan talones mientras se escucha la musiquita cursi que se pasaba por TV durante la guerra de Malvinas y la transmisión del pedido de botas de goma, palas, ropa y la actriz Pierina Dealessi donando una cadenita, etc.)

ESCENA 17

ROSA: Después anduvieron diciendo que yo robaba estos (*Saca un montón de cuchillos de un cajón del escritorio.*) y los escondía debajo de mi cama. Pero son míos, siempre los traigo. Esconderlos... ¿De ande iba a hacer eso yo? Y de la señora Elisita me acuerdo, pero eso creo que fue antes. Rebuena era ella. Y más después mi viejo falleció. El corazón. Gracias a Dios no sufrió nada, m'hijo, porque estaba durmiendo. Pero yo lo sueño y esto es lo que me viene ahora a la cabeza y por eso fui donde el Dotor. Porque cuando mi viejo se enfermó me lo dijo:

DON LEIVA: Cualquier cosa preguntale al Dotor que es una buena persona, en cambio tu hermana es una buena pieza.

ROSA: Así me dijo. Y lo que él falleció, peor quedé.

(Aparece Gladys que ahora intenta un look Susana Giménez, con pantalones ajustados, remera con panza al aire, sandalias de taco transparente.)

GLADYS: Tenés que firmar, Rosa.

ROSA: (*Ida.*) ¿Firmar...?

GLADYS: Sí, pero ante tomá la pastilla, si no te agarra el tembleque y no podé. (*Le hace tragar unas pastillas.*) Así compramos una casa hermosa, y la moto para el Rubén, ya vas a ver... Pase, Dotor, pase. Aquí está mi hermana, ella es la que tiene que firmar.

(Entra el abogado, le presenta a Rosa varios papeles y le indica dónde firmar. Rosa firma laboriosamente.)

ABOGADO: Muy bien, la felicito señora.

GLADYS: ¡Bien! ¡Bien! ¡Te amo, Rosita! *(La abraza y la besa. Despidiendo al abogado.)* Gracias por todo, Dotor, la verdá no sé lo que hubiéramos hecho sin usté... *(El abogado sale.)*

ROSA: Se hacía la fina, m'hijo. Y yo le digo: ¿ya te volviste fina? ¿no querés ser más paisana?

GLADYS: Pero qué te pasa, che... ¿De nuevo te agarró el ataque? Vas a ver, ahora vas a ver la casa que te dije, ¡tiene una cocina...! *(Saliendo.)* ¡Ay, Rosa! ¡no sabés lo que es esa cocina...! *(Entra con un equipo de música.)* y mirá, ¡mirá lo que te compré!

ROSA: El papi no quería vender la tierra.

(Gladys enciende el equipo y se escucha muy fuerte un tema bailanero que tapa la voz de Rosa. Gladys sale bailando y vuelve a entrar empujando un mesita con ruedas en la que hay un gran televisor. Lo enciende, baila y se contonea mirándose en él como en un espejo. Rosa apaga el equipo de música. Gladys sigue contoneándose y ensayando posturas sexy frente al televisor.)

ROSA: No, m'hijo, el papi no quería vender la tierra y ella se hacía la fina y dijo que me llevó al hospital y que estuve internada, pero yo no me acuerdo. No más tengo este golpe aquí en la espalda. Del Rubén. No me daban de comer, m'hijo, ni mate me daban y no me dejaban salir.

(Se escuchan tres potentes estampidos del escape de una moto.)

VOZ NEUTRA EN OFF: Se levanta la sesión.

ESCENA 18

RUBÉN: *(Irrumpiendo fuera de sí.)* ¡Aquí nadie levanta nada! ¡Ni la pija van a levantar! ¿Estamos? *(Agarra de los pelos a Rosa.)* Qué decís vos, loca de mierda, ¿que no te dabamo de comer? ¿qué ni mate te dábamo? ¡Aquí tené el mate!

(Le vuelca la yerba usada de un mate en la cabeza.) Y agradecé que no te bautizo con el agua del termo ¿Qué no te dejabamo salir? ¿Y entonces qué hacé acá, eh? Tomá, tomá, comé, muerta de hambre.

(Le vacía un yogur en la cabeza.) ¡Pa que aprendás a no mentir, india conchuda! *(Sale.)*

ROSA: *(Limpiándose.)* Y anduve mucho por la ruta, siempre buscando a la señora Elisita y al Dotor. Hasta que me cansé. Y dijo mi hermana que yo le hice desastre. Que le prendí el fuego a la cocina y vinieron los bombero. Pero estas cosas que yo hago no me doy cuenta. La Gladys seguro quiere que vuelva. Pero ella también es mala conmigo, me golpió aquí, en la cabeza ¿vio? Mi sobrino también, vea m'hijo, como me dejó la marca. *(Le muestra.)* El cojudo me pateó. Era lindo mi sobrino. Yo le requería a él. Pero ya no vuelvo. No. Porque ahora si canta un gallo en la tarde me viene la tristeza... *(Mirando al público.)* ¿Y a vos qué te importan mis cantos? Ustede son los que nos jodieron y ahora quieren que les contemo nuestras cosa.

(Canta y lentamente se sienta en el suelo, recogiendo y abrazando sus piernas, las rodillas contra el pecho.) Caicaielé caicaielé ié manyé ié manyé tunqueleniquipay tunqueleniquipaaaaa... y caicaielé ié manyé ié manyé mnenenguíé ié manyé mnengay tunqueleniquipay tunqueleniquipaaaaa... y.

FIN

Bálsamo

de Maite Aranzábal

PERSONAJES:

VERÓNICA GARCÍA, museóloga

GENERAL DE LA SERNA, embalsamado

CACIQUE TEHUELICHE, embalsamado

CUERPO SIN CABEZA

ESCENA I

Museóloga prende una luz de velador, con un camisón puesto, demacrada, insomne.

ELLA: La rigidez, progresiva. Comienza un día cualquiera y no para. Te vas transformando en una máscara y más tarde, en un objeto. Prosperidad, la muerte...

(Se pone un traje sastre gris, que saca de su equipaje. Pinta su boca de rojo pasión. Zumbido de viento bajo y envolvente. Delante de una proyección borrosa, deteriorada, en donde se supone hay dos animales en pugna.)

ELLA: Qué otra criatura hubiese dejado marcas en el pterodonte. Quién le hubiere hincado sus dientes.

Otro pterodonte.

La pregunta es por qué.

Tal vez sea competencia.

Una forma muy dolorosa de competir.

Qué tipo de criatura era.

Lo único claro es que era grande.

No hace falta mucho para llevar un animal grande a la extinción.

(Como repasando texto.) No hace falta mucho para llevar un animal grande a la extinción.

(Apaga la proyección. Camina por el museo vertiginosamente, repasando la posición de los objetos en las vitrinas y sus nombres.)

ELLA: El derrotero de nuestros antepasados: boleadoras chatas, perforador, retocador, hacha ceremonial, talla bifacial, pectoral y aros de plata, matra. Estoque del general De La Serna. Hermosa fusta

perteneciente al oficial Boatela. Sable de fajina. Quepi usado por la Guardia Nacional. *(Se detiene frente a la vitrina en donde está el general De la Serna. Lo mira, divertida. Parece hablarle a una amiga)* Se te aparece con un collar. ¿Qué le decís? ¿No, gracias? Él te lo pone igual, te saca a pasear, te arrastra, si es necesario... *(Al general.)* Lo que usted quiere hacer no es decoroso, figurando en el catálogo como figura, debería preocuparse... *(Abriendo una bolsa llena de orejas sobre una mesa larga)* Éstas son todas derechas. Ésta es la más linda. ¿Qué se escucha? *(Se la acerca a su oreja, se oyen caballos y gritos de batalla. La vuelve a depositar sobre la mesa)* Nada, qué se va a escuchar. Lo de siempre. No soy un mono de exposición. Soy sólo un médium. *(Recorrido de museo. Se detiene frente a una vitrina)* Éste es el vestido de Pire Malen bordado por sus propias... Nace, pero se cría en Buenos Aires. Canta, pero detrás de una cortina de terciopelo rojo, porque no debía verse su rostro oscuro. Le otorgaron el privilegio de llevar esta máscara con la que la enterraron en 1964. *(Se la está por sacar y se escucha un grito desgarrador. Frente a otra figura.)* Margarita Foyel, muere de pie en este museo, circa 1900. Todavía si uno le habla en lengua, abre los ojos. Para quien quiera hacerlo, disponemos de diccionarios. Éste. Le faltan las páginas del medio, h-i-j-k-l-ll, pero el resto está impecable.

(Pausa. Circula vertiginosamente, repasando la ubicación de los objetos con sonidos onomatopéyicos. Se sienta en una mesita con velador, se prende un cigarrillo, le habla a una amiga.)

ELLA: El aire era denso, irrespirable. Alguien roncaba, la unidad estaba detenida. Bajé a ver qué había. Los bebés lloraban, las señoras de edad se ponían desodorante. Afuera, no había nada. *(Pausa.)* Bueno, nada, nada... *(Pausa.)* Van a servir el desayuno. La película no estuvo mal. Todavía falta bastante, falta, sigue faltando. Duerman, en esta parada no podrán descender, ni en ninguna otra, son órdenes y deberán respetarse, me dice. Sí, el aire acondicionado. Estamos en eso, señora o señorita. *(Pausa. Para sí.)* Podrida del sexo. Si pudiera descansar... *(Pausa.)* Necesito que me entieren. *(Pausa.)* Lo extraño era el color de la luz.

(Se va yendo la luz.)

ESCENA 2

Se escucha un ruido, una luz sobre la mesa y manos nerviosas que recorren las orejas, revisándolas con una linterna hasta que toman una.

Ella, sentada en un sofá antiguo, asustada.

Se apaga la linterna sobre la mesa. Busca en las vitrinas y saca un arma Remington, apuntando a su alrededor.

En la oscuridad, se distinguen los pies iluminados de un indio y las botas de un militar.

Prende la luz de la sala del museo.

En la mesita pequeña con un mate que prepara.

ELLA: No hay un charuto, un I Ching, un horóscopo chino a cien mil leguas a la redonda. El sentido mágico de la existencia, caput en esta reseca parte. *(Pausa.)* Mira en derredor con desconfianza. Con que una salga viva con una experiencia enriquecedora en las manos... No creo que haya necesidad de morirse así... *(Pausa.)* Tan triste por todos esos hombres... que me bajé acá. *(Toma el termo. Lo sacude y suena a escarcha.)* Bueno. Otra vez me detendré menos tiempo en el tema. Invertiré menos lágrimas. *(Vuelve a tomar el termo. Lo sacude, molesta.)* Escarcha. *(Retoma el arma.)* Lo que cae afuera debe ser nieve porque va en cámara lenta. Nunca vi. Como si tomara aire y se dejara caer. Nunca vi antes este abandono. Así... Delicado.

(Pausa. Se dispara el arma. Vendaval: ruido de rotura de vidrios. Los embalsamados rompen sus vitrinas. Gritos en "lengua" – galopes – tiros – órdenes militares. Ella en los brazos del cacique. Acogotada por el general. Arrastrada por el cacique desde la cabellera. Abrazada por la espalda por el general. Se detiene todo, cada cosa vuelve a su lugar. Se mira a sí misma en las vitrinas. Se acomoda el pelo con aire coqueto. Se pinta nuevamente la boca, pero tiene el rostro enlodado. Se prenden todas las luces del museo.)

ESCENA 3

ELLA: *(Dirigiéndose a una audiencia supuesta.)* Pato vapor volador – Pato maicero – Garza Bruja – Chorlo de patas amarillas – Cisne cuello negro – Pato Overo – Martín Pescador Grande – Pato Zambullidor Grande – Pato Barcino – Cauquén Común – Zorzal Patagónico. *(Abre la vitrina y los pájaros suenan. Cierra la vitrina y se callan.)* Los embalsamados que usted encontrará en esta sala, pertenecen a

una antigua colección. En la actualidad ya no se capturan para su exposición... Ahora, si se encuentra con un huemul en el camino:
–detenga el vehículo y apague el motor
–no se baje del auto
–no toque bocina ni haga ningún ruido fuerte
–obsérvelo y saque fotos a través de la ventanilla
–espere a que se retire
–avíseme, sin dudarle

(Flashes fotográficos de una máquina que maneja ella. Se ve al general, extraviado, con chaqueta con manchas de sangre, se rasca la cabeza con la mirada vacía, sentado en el sofá. Un cuerpo de mujer, enlodado, en una vitrina. El cacique frente al cóndor embalsamado. Le habla en "lengua", le baila en ceremonia. Ella le cierra la vitrina en donde está el cóndor. Le prende un televisorcito y lo ata a la silla. Luego limpia al general con un trapo, y su propio rostro. Todo raudamente, como una práctica ordenadora.)

ELLA: Listo. En el momento en que venga el turista, encendemos los inciensos, prendemos todas las luces y le hacemos firmar el libro, que para eso está, ¿hace cuánto que nadie firma el libro, eh?

(El cacique y el general la miran. Ella apaga la luz del salón. Se sienta en la mesita del velador. Fuma.)

ELLA: *(Como hablándole a la amiga.)* Un video tan largo sobre la salida de emergencia, que había que mantener la calma... Pasara lo que pasara. Por la ventana esas extensiones... Qué paisaje raro, me acuerdo que le dije al tipo de al lado. Pero el tipo de al lado no estaba ya. *(Pausa para estirar las piernas, fumar.)* Cómo me olvidé el papel higiénico, me acuerdo que pensé. Un pájaro enorme hacía así en el aire. *(Dibuja círculos con un dedo.)* Como a las 38 horas un uniformado me despierta. Llegamos. Bajo de la unidad, un viento... Adónde mierda vine a parar... *(Toma de una petaca de ginebra, hace un gesto extraviado. Pausa.)* Lo peor, cuando sale el sol. Un frío... Una cosa es contarlo, otra sentirlo. Que te lo cuenten, pero otra cosa es la escarcha, el hielo, el vapor que mana como nube, te volvés invisible... *(Pausa.)* O sea el desierto. *(Hace un gesto despectivo respecto a la chatura. Se ríe.)* Como cuando te digo... ¿alguien preguntó por mí? ... ¿Edith de la Pampa, Edith de la Pampa? ...Te estoy preguntando... no, por Edith de La Pampa. ¡Qué mal que estamos!... ¿Una mujer, categoría, nada interesante?

(Se autoseñala.)... Menos mal que vine a no tener nada con nadie. A ver si puedo, si esta vez funciona. Si puedo ser feliz, por el contrario. *(Pausa.)* Una purga, un bálsamo. Después de un tiempo dicen los cherokees se empieza a ver adentro... Che... pero que nadie haya preguntado por mí. Ni Ronnie, ni Edu... ni Francisco, ni Gus, no digo Ricardo pero... ¿Te acordás de Ronnie, no? Al otro día de acostarnos... qué risa... me dice... *(Se interrumpe.)* Bueno y cuando me quedé embarazada de Gus, anduve llorando por todos los consultorios, porque yo no quería sacármelo... ¿te acordás?... *(Airada.)* ¿Por qué no te acordás de eso? *(Pausa. Susurrando para sí)*... si era primavera...

ESCENA 4

ELLA: *(Con cartas en la mano. Los tres sentados a la mesa del museo. Tiene puesto un velo de novia antiguo.)* El Ahorcado. ¿Con qué tiene que ver? ¿Con el viento que arrastra el cuerpo hasta la horca, lo mece, lo termina matando?... ¿Con qué tiene que ver el viento, con el barómetro, la hipotenusa, la ley de Murphy?...

CACIQUE: *(Interrumpiendo.)* La Gran Alteración.

ELLA: *(Asintiendo.)* Ojo, se puede perder la razón. Morir humillado con historia clínica, número de expediente. Hasta figurar en el catálogo.

(Se tienta. Se ríen los tres.)

GENERAL: Alevoso.

ELLA: *(Tira otra carta.)* El amor. Ahí no sé. Ahí la verdad... no sé... *(Los mira a ambos.)* No sé...

(Repentinamente huele mal. El general y el cacique se endurecen, volviendo a su condición de embalsamados. Ella se aleja hacia otra de las momias de vitrinas. Acercándose, confirma el estado de putrefacción. Trae una bolsa, la envuelve y la arroja al exterior del museo. Abre una vitrina, arroja el velo de novia. Adentro, se escucha una ráfaga de banda musical antigua. Se sienta en la mesa adonde ya no están ellos.)

ELLA: ¿Me tengo que encargar de todo, yo? *(Empieza a llorar suavemente sobre la mesa. Se levanta. Tropezando con huesos.)* A ver si nos ponemos de acuerdo... ¿Quién tira estos huesos? ¿quién tiró estos huesos?, estoy preguntando... *(Mira al general y al cacique en sus vitrinas.)*...

A ver si nos dejamos de joder. *(Pausa. Mira hacia el exterior.)* Nunca se va a limpiar la atmósfera... todo se va a acumular infinitamente... con todo encima, no se puede resistir.... Si el aire no se renueva... no me quedan más de esos pañuelitos perfumados que nos pasaba el tío de aerolíneas. *(Pausa.)* Si yo hubiese sabido, pero nadie te explica nada... encima recién recibida.... Un pañuelo con alcohol y santo remedio... mi mamá me daba así. Pero te juro que es la última vez. *(Con un pañuelo sobre la nariz.)* Y que me muestren en el mapa. A turismo, a que me den los folletos y las explicaciones del caso, ¿cuántos habitantes tiene? Si hay un kiosco, un supermercado, un cyber, por favor.

ESCENA 5

Prende las luces del museo. Un viento zumbón que cada tanto sube y arrastra textos del informativo que la museóloga transmite.

ELLA: Coyas 34.340 en 80 comunidades, tobas 32.639 en 76, chiriguano 23.680 en 69, mapuches 21.637 en 282, matacos 21.399 en 123, tehuelches 40 y tehuelches araucanizados... *(Viento.)* El gobierno pondrá en funcionamiento un servicio aéreo que servirá para romper el aislamiento de la región denominada El Impenetrable. Muere en la ciudad de Ushuaia la última ona, Rafaela Ishton Tial. Fue homenajeadada en la despedida por las autoridades del Territorio. La Asociación de Expedicionarios del Desierto renovó su comisión directiva, actuando en la clausura del período anterior, el Ballet folklórico de la Universidad de Buenos Aires...

(Viento. El cacique está parado frente a una olla humeante, vestido con la chaqueta militar del general, anteojos negros redonditos, quepi. Cerca, el general, en cueros, limpia un crucifijo de bronce.)

CACIQUE: Ante, ante, ante... escuché hablar la piedra. Hablar con la gente mío. Ya no hay nada. Ante habían gente, pero ahora ya no. Guanaco, avestruce, había. Ahora sí que desierto. Ahora sí. *(Pausa. Revuelve la olla.)* Lindo tierra para morir la que dio gobierno, agüita no hay. *(Saca una calavera de la olla. La seca.)*

GENERAL: El Señor. Nos la dio, el Señor. Nos la quitó, sea su nombre bendito.

(Pausa. Ella observa esta escena, la sigue con tensión. Interrumpe, extemporánea.)

ELLA: *(En voz alta para todos, como una adivinanza de su creación con ánimo de distender.)* Tengo el cuello dorado, en lo alto anido, pico es lo que me sobra, de por vida digo... ¿Y?? tactactac... más fácil imposible... la bandurria. A ver... Van juntas, vuelan sobre al agua, al atardecer... *(Ellos la miran y siguen con sus tareas.)*... ¡Las mojarras desnudas!

(Cacique mira la calavera profundamente. Pausa.)

CACIQUE: *(Espiendo la tarea del general. Sin mirarlo.)* ... ¿Crucifijo no será?... *(Pausa. Empieza a limpiar un cráneo con un pedernal.)* ... Dió pa' pedir perdón. *(Pausa.)* Nosotros no lo vemos.

GENERAL: *(Irónico.)* Y los antiguos, ¿no le decían como era Dios?

CACIQUE: No... Tampoco. Qué se le va a hacer...

(Pausa. Ambos miran la calavera limpita.)

CACIQUE: *(Amablemente, al general)* Este soy yo.

ELLA: Tranquila, estamos caminando en el Infierno... como es que vine a parar acá... cómo es que vengo a parar acá todo el tiempo... *(Murmurando para sí.)* Para sacar la enfermedad del cuerpo, los chamanes preparaban su trance, colocándose una vincha de cuero de guanaco, emplumada. Después, preparaban su cuerpo con pinturas rituales, con arcilla blanca y roja. *(Se sienta en el piso empieza a realizar un movimiento pendular con piernas cruzadas, mirada baja. Empieza a cantar telúrico. Afloja los brazos a los costados. Pausa.)* ... Podían llamar a las ballenas con su mente. *(Los mira, asustada con lo que le pasa.)* ¡¡Esto es un vendaval!!

GENERAL: *(Mirándola.)* Jamás he experimentado tanto frío como en esas pampas desiertas... cuando la pasaba con la nieve a medio cuerpo... Los que más tuvieron que sufrir fueron los negros del Batallón de Cazadores, que volvían hechos pedazos y casi todos sin calzado. La mayor mortalidad fue de estos infelices, no había día que no hicieran recoger del campo negros helados, a veces hasta nueve. El gobernador –que era testigo de esto– se afligía. Más de sesenta quedaron inválidos, comidos los pies...

ELLA: Bué, ya está bien.

GENERAL: Que se le caían a pedazos sin sentir.

CACIQUE: Gualicho...

(Pausa.)

ELLA: Yo lo que digo es que así no podemos seguir... *(Cierra las ventanas. Se detiene el viento. Mirándolos.)* Primero, yo no tengo por qué escuchar descripciones de carroña... Segundo, soy la Directora del Museo, mi horario es de 8 a 12 y de 16 a 19 horas. Tercero, en enero viene el nuevo. *(Se deja caer en el sofá cama antiguo, con su cordón, cartel lleno de tierra.)* Alívienme estos últimos días... ¿sí?... Por favor.

(Se acuesta, se abre la camisa con un gesto violento y deja ver sus pechos. Los dos hombres dan un paso en dirección al sillón y se miran. Apagón lento.)

ESCENA 6

ELLA: Tenía los pies... helados.

(Los tres están sentados en el sofá, como despues de algo. Ella fuma en el medio.)

ELLA: Si uno dice «esto a mí no me va a pasar», le pasa. Le termina pasando... ¿No? *(Mira a los dos. Pausa.)*

GENERAL: *(Por el cacique, a ella)* Como si fuera una mascota, por supuesto... pero no he dejado de notar... que estás muy cariñosa con él.

CACIQUE: Se consideran a sí mismos como las mejore criaturas creadas por Dios.

ELLA: *(Apartándolos.)* Los machos permanecen gran parte del día cerca de las hembras e intentan mantener alejados a otros con rápidas persecuciones, bufidos y golpeando el suelo con una de sus patas delanteras...

GENERAL: *(La empuja, la arrastra)* Es una regla, una forma de mantener el decoro, de otra forma pareceríamos salvajes...

(Le coloca un vestido de dama que saca de una vitrina. Se sientan frente a una mesita con un juego de té de porcelana del museo. La dama y el general en silencio frente al té. Hasta que la taza de ella se desliza por abulia y se triza. Entonces, la dama queda en evidencia. Se miran. Ella quiere escapar y él la retiene del collar.)

GENERAL: *(Sanguinario.)* Dios y yo somos amigos.

(Apagón.)

(El general le está poniendo un fomento en el cuello desnudo. Ella, sentada, acepta la curación.)

ELLA: Un raro vacío. La sensación de estar sola... No viviría ni una semana más aquí...

GENERAL: Este es un país de hombres. *(Pausa.)* El que haya mujeres en estas reuniones puede ser tabú. *(Le vuelve a poner el collar)*

ELLA: Reconozco que este lugar salvó mi vida... Comer algo sin tener que cazarlo antes... *(Lo acaricia. Pausa.)*

GENERAL: No llevarás una relación seria con ese tipo, ¿verdad? *(Pausa larga.)* Sos igual, igual a una lagartija...

ELLA: Tuve un sueño, alguien me perseguía... Yo iba con los indios y me hería...

(Apagón.)

(Cacique y ella en el sofá cama.)

CACIQUE: *(Acaricia la cabeza de ella mientras cuenta.)* Sí, el Collón... Nosotros lo hemos tenido allá en el campo... es un hueso. O sea, es un hueso que se... como que usted... é un hueso viste, o una piedra. Es un hueso ¿no? Que se transforma en piedra. Es una petrificación de piedra que hay. El collón es... una... también fue una nenita. Y esa nenita, dice que la mad... antes viste que prohibía... la madre prohibía, pero la nenita escapó...

(El general violentamente se acerca, los mira.)

GENERAL: *(Al cacique.)* Si hacés lo que digo, los dos saldrán con vida. *(Se mete en la cama.)*

CACIQUE: Cuál es tu problema, pensé que íbamo a ser civilizado...

ELLA: *(Al general, conciliadora.)* Jamás dije que no te amaba, sino que todo se desbordó.

(Pausa.)

GENERAL: *(Al cacique.)* Decís que un hombre no puede comprar tierra cuando quiere...

CACIQUE: Habrá que tener ojo en la espalda porque habrá turbulencia.

(Pausa.)

GENERAL: *(Por lo bajo a ella.)* Dejame estar cerca y cuidarte...

ELLA: Quiero saber lo que realmente quiero hacer.

(Pausa.)

GENERAL: No me van a decir ellos adónde hacer el camino y adónde ponerme. Yo fundé este lugar, planté mis raíces y mi ley. Gentuza...

CACIQUE: *(Irónico a ella por el General.)* ¿Por qué siempre tiene que decir LA VERDAD?

(Pausa.)

ELLA: *(Conciliadora, al general, por lo bajo.)* Sorprendeme con un obsequio.

GENERAL: *(Le da un ataque de risa agresivo. Al cacique.)* Te costará 10 dólares pasar. Y tendrás que conseguir permiso oficial. Impuesto por cruzar mi propiedad.

CACIQUE: *(Tomándola como cautiva a ella.)* ¿Propiedad? ¡¡¡En un pueblo sin ley, un hombre debe hacer ley!!!

(Vendaval – cabalgata erótica. Ella se va salvajizando.)

GENERAL: *(Gritando en la lejanía.)* ¡¡Por Jesucristo, ha vuelto a sus orígenes!!... *(Carga el Remington.)*

(Cacique y ella desarrollan una danza erótica y salvaje en la cual intervienen plumas, piedras, tierra, agua, pieles... y un gozar que se transforma en una cabalgata sudorosa y finalmente dolorosa. El general apuntando. Suenan tiros y gritos. Cae el cuerpo de ella. General envuelve el cuerpo de ella en un sudario. Lo coloca en una vitrina. El general mira el cuerpo en la vitrina. El cacique mira el cuerpo en la vitrina: el cuerpo no tiene cabeza. Finalmente con gran esfuerzo, los hombres se miran.)

ESCENA 7

La cabeza contemporánea de la museóloga, abriendo y cerrando los ojos con fuerza, como sin poder creer lo que ve. Museóloga pegando los pedacitos de la taza.

ELLA: *(A la amiga.)* Es un trabajo relindo. Miro fotos de los muertos, les pongo un número a cada una y, luego de haberme informado, una mínima reseña. Por ejemplo: «Radiante mañana junto al río Negro, las tropas del ejército al mando del General Roca festejan con un asado la matanza de 1313 indios.»

GENERAL: ... 5 Caciques prisioneros, un cacique muerto... 1271 indios de lanza prisioneros, 10513 indios de chusma prisioneros, 1049 reducidos...

CACIQUE: 14.152 bajas.

ELLA: Volvió a soplar el viento, sin respiro, sin detenerse, no hay con qué pararlo, no tiene piedad. *(Se levanta a guardar la taza en la vitrina.)*

Mira a los embalsamados. Pausa.) Lo más grave de todo es esa indiferencia machaza que muestran cuando se sienten demasiado observados por nosotras ¿no? Les resultamos mortalmente insidiosas, no soportan nuestra mirada... íntima. Y... a mayor auscultación... más rigor mortis. *(Tentación de risa – risa – agotamiento de risa.)* Sólo ellos están autorizados a mostrarse en su necesidad animal... ¿Vos nunca sentiste esa patita encima?... Yo sí. Soslayadas de la ronca ensoñación de los hombres que fuman en los salones del mundo, mientras debíamos permanecer frente a nuestros bordados, desbordados de orgasmos clitorianos. Yo sí me acuerdo. Rodeadas de monjas policías. Encima me acuerdo: una canasta de flores punto arroz y punto cruz. Aia... *(Sonríe para sí en una larga pausa que se va diluyendo mientras da la última bocanada a un cigarrillo, que apaga contra un mortero.)*... Bocha de bichos secos... si dejo abierta. Si un día me olvido y dejo abierta la vitrina... *(Mira alrededor.)* Ridículo, no hay un espejo. ¿Cómo verse en ese caso? En este caso. ¿Cómo advertir los cambios, si hay un cambio? *(Se levanta, se mira en una vitrina.)* Me rindo. *(Se acomoda el pelo desgreñado.)* Sospecho que sí soy una persona abandonada, debo parecerlo... *(Cacique le trae un pez crudo y se lo deja sobre la mesa. Ella lo come con voracidad y él le acaricia la cabeza.)* Siento el pedazo vivo de la Muerte. El tiempo acumulando detrás de vidrios... Cuando fuimos a Cuba y yo tenía ese caracol gigante en la bañera del hotel. Ud. lo pone en agua dulce, chica, y el caracol muere... el olor a podrido en nuestra habitación del hotel Wahiba. Me dijiste que nunca hubieras creído de mí «semejante acción». ¿Es que me enamoré del caracol! ¿Cómo hacía para llevármelo a Buenos Aires? ¿Con el bicho vivo adentro? *(Pausa.)* Al final se lo quedó Ricardo. No... Tony... si yo en ese tiempo estaba con Edu. ¿O no? O ya estaba con Mickie... Sí, ¡ya estaba con Mickie! *(Pausa.)* ¿Te acordás que dije «no voy a hablar con ningún hombre más, no voy a dirigirles la palabra?» *(Pausa.)* Bueno, rompí la promesa. *(Pausa.)* ¡Me hice el Galli Mainini y me dio positivo! Seno linfático dorsal del sapo macho, le inyectás tu orina, el sapo revienta y ¡vos quedás embarazada!

(Apagón.)

ESCENA 8

Saca unas lucecitas de navidad. Se las coloca a un pingüino seco. Las enchufa, no pasa nada.

ELLA: No sé, qué acto brutal, parir. Uno quemado y no anda ninguno. No se te nota, me decís, pero yo lo siento acá. *(Se señala la espalda.)* Entonces, te digo, los hombres se me volvieron des-con-fia-bles. No les puedo creer, tan naturalmente obsesionados por el... territorio. *(Pausa.)* Con un resplandor. Soñaría con un resplandor. Si pudiera elegir, que me acompañe a casa y me espere hasta que ingrese. *(Vuelve a enchufar. Funciona. Queda el pingüino de navidad andando.)* Trato de festejar... Los pinos más para el lado de la cordillera, fijate en el mapa... qué viento de mierda... Qué viento de mierda... *(Escribe en un papel.)* Arrojar mis cenizas a la pileta del Club de San Fernando, no, en el patio del colegio Santa Cecilia... Al Jardín Botánico. No. Al viento, al viento, de ahí llegaremos a todos lados. Ob-via-men-te. La segunda con z: ce-ni-zas.

(El cacique se empieza a pintar. Se le cae la oreja derecha.)

ESCENA 9

ELLA: *(Por el cacique.)* Inaccesible. Y qué sé yo por qué. Me gruñó, empujándome y rodé. Esta costilla. *(Asiente con la cabeza.)* Se creyó que yo seguía la historia del Otro. El Otro quería apropiarse de mí con su collar de perlas, del cuello me conduciría hacia los salones de una casa solariega, la nuestra. Me sentaría junto al ventanal que da al jardín de las hortensias para leerme esas cartas interminables sobre la guerra. *(Pausa.)* Por las noches, exhibición ante sus amigos de fajina, yo tocaría al piano su melodía dilecta. *(Pausa.)* Qué, no lo sé yo. Ajá, al respirar me duele.

(El cuerpo sin cabeza, vestido como dama de época plancha con plancha al carbón la chaqueta del general que está en cueros en su vitrina. Ella empieza a cantar como india, con la voz colocada a la manera indígena, con quiebres y modos singulares, mientras parodia que toca un piano)

ELLA: Estoy aquí cantando, el viento me lleva, estoy siguiendo las pisadas de aquellos que se fueron.

Se me ha permitido venir a las montañas del poder.
He llegado a la gran cordillera del cielo,
Camino hacia la casa del cielo
El poder de aquellos que se fueron vuelve a mí.
Yo entro en la casa de la gran cordillera del cielo.
Los del infinito me han hablado.

GENERAL: (*Abofeteándola.*) Su aspecto es verdaderamente repugnante y digno de compasión. (*La tira de los cabellos al piso.*)... y demuestra abiertamente la penuria y las privaciones de su vida errabunda y salvaje... Estos salvajes civilizados iban cubiertos de andrajos y daba pena verlos, el conjunto era grotesco, disparatado y lastimoso al mismo tiempo.

(*El cacique gruñe, pintado de guerra, al General.*)

GENERAL: (*Por el cacique.*) Se vuelve loco en tal estado y es en extremo provocativo. (*Por ella.*) Estuve presente el día de su muerte. Estaba ciega, yo sé de qué ceguera hablo. Y su cabello había encanecido por completo. Pero aún así reconocí su cuerpo... en el lodo y la escarcha. (*Pausa.*) No decir lo que vi, lo que vi tan bello... Púrpura... Púrpura... ¡A por ellos! El viento del oeste me quitó el quepi, remolinos del cielo y de la tierra. De pronto, la tribu se fue haciendo visible con el cambio de la luz. Nubes moradas. Terrones rojizos como sangre vieja. Él. Ella. Sus hijos. Cruzaron sobre la escarcha, parecían inmóviles. Ardides, me dije, y dí la orden. (*Pausa.*) Di la orden. Batallé con balas y a degüello. En la confusión de sangre, escapé. Volví a los dos días. Su resplandor era único. (*Señala el cuerpo.*) Aún semienterrado como estaba, pude reconocerlo. Se aquieta.

(*Pausa.*)

CACIQUE: Si espero el amanecer, viene...

ELLA: (*Gesto de allá vos.*) Yo lo esperé demasiado. Ésta es la llave de los enterratorios, sótano dice. La del baño, la de acá es la que tiene la cruz. Que quede claro que lo entrego en las mismas condiciones en que lo recibí. Que firme acá el conforme y listo. (*Pausa.*) Soy una mujer que no evoluciona. ¿Evolucionar? ¿En qué dirección? Estoy aturdida de indicaciones y el resultado está a la vista. Que después de una y otra relación, una aprendería de una vez como era la cosa, creía mamá. Vos siempre digna, me decía. Y yo anduve arrastrándome en los yuyos, raspándome con metales carcomidos. Creía en mí, que le pondría pantuflas al marido en casa, para

toda la vida. *(Pausa.)* Y las que se hacen las princesas, apestan en ataúdes de cristal y nadie viene a rescatarlas. Ni siquiera sapos, de príncipes. O sea *(Gesto despectivo de chatura.)*... el Desierto. O la estepa. Científicamente, es la estepa. Desierto, decían, porque no había un alma... alguien como ellos, claro. *(Pausa.)* No, qué método, soy una mujer que no evoluciona, ¿no te estoy diciendo? La evolución es una mutación repentina, como una iluminación del ser, atravesado por un rayo. Crassh. No es mi caso. Sigo revolcándome en el pantano frío. ¿Será porque soy Chanco de Agua? *(Pausa.)* Desierto... porque no había un alma... gemela... para mí.

(Ella le saca una foto al cacique pintado, sin la oreja derecha. Él oculta el rostro. Y luego, al general vestido.)

ELLA: Ahora una de los tres.

(Se sientan en el sofá por indicación de ella. Prepara la máquina para autodisparar la foto. El cuerpo se queda a un costado. En un momento ella le hace señas.)

ELLA: ¡Rápido, rápido, rápido! *(La cámara se dispara antes.)* Qué lástima.

(El cuerpo empieza a cantar un aria.)

ELLA: No son horas de cantar.

(Todo vuelve a la quietud de las vitrinas. Ella mira la foto que sacó.)

ELLA: No me puedo hacer cargo... Cada uno su vida.

(Vertiginosamente saca las cosas de las vitrinas y organiza una gran pira con objetos y momias, mientras murmura.)

ELLA: *(Murmurando para sí.)* ¿Por qué no te teñís? ¿Vos no te depilás, no? Vos estás casada con los museos... Sé. Siempre que pueden están en guerra. Se consideran los mejores. Si no logran someterte, te torturan. En cuanto pueden, te abandonan. Preferirían puro sexo, sometimiento animal. Yo también. Yo también preferiría. Yo también. Yo también preferiría. Después, que nadie toque mi cuerpo lastimado, ponerlo en una caja de cristal como las princesas que esperan de la Muerte para ser renacidas. *(Escribiendo en las paredes del museo.)* Ochenta. ¿Y Mickie? Ochenta y uno. Ocho

más uno, nueve por mis años, cuarenta, igual trescientos sesenta. Tres más seis, nueve. El reino de Dios era Diez. Nueve debe ser lastimación, flagelo, chancros. Vía crucis. Un camino de pruebas a sortear. Espero al lado del hombre. Me consumo sensitivamente en sueños desvelados por ver la señal. Voy a volver a la ciudad. Me voy a sentar en el Ramos, voy a pedir café con leche con medialunas. Voy a ver pasar los autos y los hombres. *(Pausa. Sonríe.)* Y voy a ser inmune. Voy a ser inmortal. *(Se sienta en la mesita con lámpara. Saca un encendedor.)* Increíble lo que me duró este encendedor... cómo pueden durar ciertas cosas... en realidad nadie te lo explica. Parece que es una la que tiene que dar explicaciones todo el tiempo. Un resplandor de incendio, una tiene que saber cuando todo ha terminado. Tres líneas enteras, dos cortadas, la desintegración. Me empecé a dar cuenta por el color de la luz. En serio. Acá ves en la oscuridad, olés cuando va a nevar... Tenía tanto frío. Esa noche con el encendedor prendo una foto, después otra, de a poco se fue armando. Un resplandor, unas llamas que ni te imaginás. Fui apilando todo y como estaba tan seco... *(Gesto de «se consumió volando».)* Como la juventud, ¿no? Una dice, ¿hace cuánto? ¿Pegando la vuelta? ¿Y en qué momento sucedió? Bueno, antes de que se empezara a enfriar mi cuerpo, empecé a caminar. Me llevé el celular, dije, capaz que justo a ésta se le ocurre llamar. *(Pausa.)* Está lindo. Todo tan... quieto. Por fin paró ese viento condenado, por Dios. Si el tipo pregunta por la Momia de Lihue Calel, ustedes no saben nada. Si se pudrió, se pudrió. Ah, el baño está tapado pero explíquenle que si le da con este bastón. *(Mirándolo.)* Éste es el de... ¿de quién era éste? La plaquita, ¿ya perdimos la plaquita?... Sí, del Jefe del Batallón número 3, el General De la Serna. Dicen que la mujer fue cautiva. Otros agregan que la mató él mismo a degüello, porque ella se le volvió salvaje, hecho que jamás podría corroborarse. De De la Serna. Bueno.

(Toma el encendedor. Lo prueba. Se toma el vientre con las manos, gira dándole la espalda. Tiene un acceso de llanto que doblega. Enciende la pira que ha hecho con objetos y momias. Se empieza a pintar el rostro con arcillas blanca y roja.)

ESCENA 10

La cabeza de ella asomada en la arena.

ELLA: Qué cómico, yo siempre pensé que dios estaba enterrado por acá. Que en algún lugar me toparía con sus huesos. Cuando el tipo me dice: «llegamos». por ejemplo, después de 38 horas, sentí una alarma, una excitación, como si hubiera que descender en el cielo y fueran los ángeles a recibirte. No. Apenas puse el pie en polvorosa, sentí que el paisaje me tomó. Me aplastaba. Me aplastaba y me hizo polvo. Previo y póstumo, su existencia no dependía de alguien que le otorgara un sentido. Creo que años. Ya es tiempo de volver. Ya está. *(Pausa.)* ¿Si te digo que estoy embarazada?...

VOZ EN OFF: PRIMERO: Que mientras me acercaba con el guía hasta el museo pudimos observar el resplandor de las llamas que lo consumían.

SEGUNDO: Que al lograr abrir la puerta principal encontramos a una mujer en estado salvaje, danzando frente a una pira de objetos pertenecientes al patrimonio histórico nacional.

TERCERO: Que la mencionada no pertenecía a ninguna etnia del lugar. Hablaba una lengua ya muerta, que creo reconocer como la primigenia lengua tehuelche.

CUARTO: Que al conducirla a caballo hasta el paraje Trimehuín, fue reconocida por un poblador como Verónica García, directora del museo.

CABEZA DE MUSEÓLOGA EN LA ARENA: *(Conferenciando.)* ... la zona y capturó algunos ejemplares de mojarra que murieron antes de llegar a destino... realiza una descripción del lugar y sobre material nuevo aporta datos merísticos de la mojarra y su comportamiento. Transcurrieron otros 40 años y cuando ya se pensaba que estaba extinta, le encomienda a su colega aprovechando su viaje a nuestro país, que explore la cuenca para determinar el estado actual de la mojarra.

(Sigue moviendo la boca mientras corre el viento furioso del desierto. Apagón. Silencio.)

FIN

Malahuella

de Carol Yordanoff

PERSONAJES

LA ABU: Abuela de Candela, Constanca y Juanito. Mujer mestiza.

CANDELA: Nieta mayor. Adolescente entrada en carnes.

CONSTANCIA: Nieta del medio. Once años, flaca por un reciente estirón.

JUANITO: Nieto menor, de nueve años.

PARTE I

INTRODUCCIÓN

Cuatro musiqueros irrumpen con bombos y estruendo.

MUSIQUEROS: Somos músicos viajeros,

Y vamos contando historias

Que aprendemos de memoria

Nos dicen los musiqueros

Esta historia que se llama

Malahuella bien juntito

Me la contó un pajarito

Que andaba de rama en rama

El pájaro era un chingolo

Viejo, sabio y adivino

Que se enredó en los espinos

Un día que andaba solo

Creyó que ya se moría

Cuando una mujer lo salvó

Y en deuda con ella quedó

Por siempre desde aquel día

La historia es de aquella mujer

Que viaja por el desierto

Allá por el novecientos

Con tres nietos y sin querer.

ESCENA 1

Alguna porción de las bardas patagónicas cercana al río, pero desértica al fin. Un cañadón natural, hecho por el correr violento de la excepcional agua de lluvia que se abre camino en la tierra arcillosa y volátil. Cañadón que aprovechan como ruta los animales que vienen a abrevar una vez al día.

Sometido el paisaje al viento, dueño y señor de la Patagonia, nada sobrevive más allá del metro y medio de altura. Resisten empecinados sobre la tierra amarillenta y rojiza, achaparrados, los arbustos con espinas y hojas pequeñas.

Todavía no se acaba el verano, pero las noches son frías.

El silencio del paisaje vasto y solitario es invadido por el chapalear de los cascos de un caballo que avanza en el agua. También se oye el crujir de la madera, la de un carro. El caballo resuella.

VOZ EN OFF DE MUJER: Sóooo...

(El caballo detiene su marcha y relincha.)

VOZ EN OFF DE MUJER: Esperen.

(Voces de niños medio amodorradas, despertándose. Bostezos. Ladridos de un perro. Aparece en escena la Abuela inspeccionando el lugar. Una mujer de cuarenta y tantos, robusta, de rasgos marcados. Trae un trabuco colgado en bandolera y una hoz de mango largo. En su pecho sobresale brillante un collar de plata de estilo indígena. Observa preocupada una piedra de apariencia extraña, distinta a las demás. Hace la señal de la cruz.)

ABUELA: Abajo tó' el mundo. Hacemo' noche acá.

(La Abuela entierra la hoz en el piso. Entran Constancia y Candela cargando un barril. Constancia, la del medio, tendrá once años. Se nota que ha pegado un estirón, pues el vestido le queda corto de mangas. Candela, la mayor, es una adolescente. Trae un piche en el hombro, lo lleva atado con una soguita de cuello a cuello. Ambas dejan el barril en el suelo.)

ABUELA: Cada uno sabe lo que tiene que hacé. Abu vá' desenganchar al caballo ´el carro.

(La Abuela sale de escena. Constancia mira el terreno con un catalejo, imitando los gestos que hizo la Abuela, y luego deja los bultos al lado de la hoz. De uno de ellos saca una muñeca de trapo con ojos de vidrio. Le hace clavar una ramita al lado de la hoz. Candela, somnolienta, mira con desagrado el lugar.)

CANDELA: *(Se rasca la cola.)* Estoy cansá ¿No estuvimo por acá ya?

CONSTANCIA: No, no estuvimoss. Pronunciá las esesss, nena.

CANDELA: Má sí! Todo é igual! Pá donde mirés eso yuyo con espina y tierra seca.

CONSTANCIA: Acostumbrate, esto recién empieza.

CANDELA: Estoy harta de las espina ¡Mirá como tengo las patas! Tóas rajuñadas! Si me viera el hijo é la estanciera...

CONSTANCIA: ¡Já! Pa' lo que hay que ver...

CANDELA: *(Saca un espejito y se retoca encima de la mugre.)* ¿Qué te pasa a vó? ¡Si yo ya lo tenía en el lazo al pajarito ése! Cualquíe día de esto me pedía casamiento y... ¡¡chau!! ¡Olvidándome estaba yo de fregar piso y comerme lo piojos de usted!... Estoy tan cansá...

CONSTANCIA: Cansa-da. Aprendé a hablar, nena.

CANDELA: Vó de envidiosa que só nomá. Noma-da... no. Nomásssddá. ¡Má sí!

(Tira los bultos en cualquier lado y se echa encima, a dormir.)

CONSTANCIA: ¡Ja!

CANDELA: Ya vá ver vó... El hijo é la estanciera me debe de estar extrañando mucho... Voy a hablar con La Abu para que volvamo pa' la casa.

(Con gesto pícaro se toca los senos. Ruborizada, Constancia mira hacia otro lado. Candela se rasca la cola y le da la espalda para dormir.)

CONSTANCIA: *(Nerviosa.)* Vos no vas a hablar nada con La Abu. No podemos volver. No, no. Tenemos que cruzar el río, Candela, ¡el río!

(Entra Juanito, el más pequeño, tiene alrededor de nueve años. Lleva una honda en la cabeza, encima de la gorra. Entra corriendo y revoleando una sogá.)

JUANITO: ¡Aveztruz, aveztruz, plumaz de aveztruz!

(Se tropieza con el barril de agua y va a dar encima de Constancia, quien amortigua su caída.)

CONSTANCIA: ¡Ya tuvo que aparecer el pato gallareta!

(Se trezan en una pelea en la que enseguida interviene también Candela. Destapan el barril y pretenden ahogarlo allí.)

CANDELA: Tomá agüita, pato, ¡tomá!

(Entra la Abuela. Las nietas se quedan tiesas al verla. Juanito, que tiene la gorra sobre los ojos, tarda en reaccionar.)

ABUELA: ¡Candela, Juanito! Hay que darle' comer al Tungo.

(Los chicos van a salir y la Abuela los detiene, severa y grave.)

ABUELA: ¡Ojo! Átenlo bien al Tungo, que´s medio revirao. Átenlo bien, que si se escapa, nos quedamos de a pie. ¡En el desierto y de a pie!
¡Ojo!

(La Abuela hace la señal de la cruz ante la piedra extraña. Los dos chicos salen, sin entender.)

ABUELA: ¡Constancia! ¡Nosotra con los cacharros!

(Constancia asiente, dócil y hacendosa. Preparan el improvisado campamento: Dos palos y un toldo como toda protección contra el viento y el frío. La Abuela prepara unas ramitas para el fogón. Busca algo que no encuentra.)

ABUELA: ¡Constancia! ¿Los fóforo?

(Constancia se levanta las enaguas y saca una cajita.)

ABUELA: *(Arrebatándole enojada los fósforos.)* ¡¿Por qué esconde...?!
(La Abuela enciende el fuego y se guarda los fósforos en su alforja, desafiando con la mirada a Constancia, que estuvo a punto de quitárselos nuevamente. La nieta, nerviosa y avergonzada, baja la vista. Para disimular saca el catalejo de su bolso y mira hacia el horizonte.)

CONSTANCIA: *(Preocupada.)* ¿Por qué no cruzamos el río esta noche, Abu? Está clarito, mire lo llena que está la luna. Y además... no parece muy ancho en esta parte. Yo la ayudo a cruzar. Se lo prometo. Nado bien, usted sabe que la puedo cruzar.

ABUELA: ¿Y sus hermanos? No saben nadar. ¿A todos nos vá cruzar? *(Constancia niega con la cabeza.)* ¿Entons, pué? Vamo a seguir por esta orilla, hasta que lleguemo.

(La Abuela, enojada, le da la espalda y pone la pava sobre las brasas. Prepara el mate como si fuera una ceremonia. Constancia, más avergonzada aún, se aleja pateando piedritas. Le habla al oído a su muñeca Rosita. La muñeca le contesta también al oído.)

CONSTANCIA: Hasta que lleguemos, dice, Rosita. ¡Si recién salimos! Dos días y no avanzamos náa. Por esta orilla hasta que lleguemos... no, tenemos que cruzar, Rosita, tenemos que cruzar.

(Fuera de escena discuten Candela y Juanito. Van subiendo el tono.)

JUANITO EN OFF: Sí, loz pichez ze comen, nena.

CANDELA EN OFF: Y los hermano también.

JUANITO EN OFF: Dame una patita el Candelo.

CANDELA EN OFF: Y vó dame un mordisquito é tu cachete

JUANITO EN OFF: ¡Ay! ¡Salí, no mordaz nena!

CANDELA EN OFF: Vení, gallina, vení que no te vuá' ser náa...

JUANITO EN OFF: ¡Abu, Abu...!

(Juanito entra corriendo, perseguido por Candela, y se refugia en los brazos de La Abuela.)

ABUELA: ¡A sentarse tó el mundo!

(Se sientan en el suelo alrededor de un mantelito, todos derechos. No pueden ocultar el hambre. A Juanito le suenan las tripas. La Abuela reparte pan y queso, fetas delgadas y medidas. Los niños las devoran en un santiamén. Miran a la mujer, esperando más. La Abuela evita sus miradas y guarda lo que queda en la cesta.)

ABUELA: Tenemo que llegar.

(Los niños se comen las migajas del mantel. La Abuela inicia la ceremonia del mate. Escupe el primero.)

ABUELA: El primero para Diosito.

(Ceba el segundo. Sorbe. Ceba otro y le pasa a Candela, la mayor. Se lo pasa con las dos manos. Candela lo recibe con cuidado, con ambas, y chupa lentamente, a la manera de la Abuela. Lo devuelve y la Abuela ceba otro mate que le ofrece con ambas manos a Constancia.)

CONSTANCIA: (*Sorprendida.*) ¿P-puedo...?

ABUELA: Usté ya está grande, ya puede.

CANDELA: (*Escandalizada.*) ¡Pero Abu, a mí no me dejaron hasta los doce!

ABUELA: ¡Shhhh!

(*Constancia no cabe en sí de la alegría, manotea el mate y chupa con avidez, se atraganta, tose y lo devuelve apurada, dejándolo sobre el mantel.*)

ABUELA: Constancia, el mate se entrega en la mano. No se deja abandonado ahí, se entrega en la mano, con cuidado. Se entrega en la mano y se recibe en la mano.

(*La Abu ceba otra ronda y, al llegar a Constancia, ésta hace lo que le dijeron.*)

JUANITO: ¿Y yo? Yo también eztoy grande, Abu.

ABUELA: (*A Juanito.*) Todavía no. Usté no está preparado para entender al mate. El mate es como la vida, tiene el mismo gusto. Usté es chico pa' entender.

(*La Abu empieza a guardar.*)

CONSTANCIA: ¿Y usté no come, Abu?

ABUELA: (*Juntando todo, enérgica.*) Es tarde, vamo' a dormir.

(*La Abu y Constancia juntan todo rápido, en silencio, mientras Juanito y Candela pelean por un pedazo de pilcha –manta de piel de guanaco–. Cuando terminan, Constancia se arrebujaja junto a sus hermanos, y la Abuela se sienta como una gallina junto al fogón, dispuesta para la guardia nocturna. Carga el trabuco por la boca con pólvora, estopa, y apisona todo bien con un taco.*)

JUANITO: Coneztanzia, ¿cómo ez el mate?

CONSTANCIA: Quema y es amargo.

(*Se escucha un ruido entre los niños.*)

CONSTANCIA: ¡Juanito, asqueroso! ¡Apunte para otra parte!

JUANITO: ¡Qué! ¡Si fue mi panza, no mi culo!

(*Silencio.*)

JUANITO: ¡Ayyyyy!

(Juanito se arrastra lloriqueando hacia la falda de la Abuela.)

JUANITO: ¡Abu, Abu, la Candela me quiere comer!

ABUELA: *(En voz baja.)* ¿Qué cosas dice, Juanito?

JUANITO: ¡La Candela me mordió el dedo, mire, mire!

ABUELA: Habrá sido el piche, Juanito.

JUANITO: No Abu, fue Candela porq...

ABUELA: *(Cortándolo en seco.)* ¡No invente, le digo!

JUANITO: *(Gimoteando, dolido.)* ¿Me dá permizo pa´ hablar con el Abuelo?

ABUELA: ¿Qué le vá decir? *(Pausa.)* Tá bien, vaya nomás. Y ojo, que al Abuelo no le gusta que lo despierten pa´ escuchar mentiras.

(Juanito se aleja un poco de la Abuela. Se acuclilla y mira al cielo, circunspecto.)

JUANITO: Hola, Abuelo. ¿Cómo anda uté, por allá arriba? La Abu me dio permizo pa´ despertarlo. Ez que... *(Hace un gesto amplísimo con las manos.)* tengo algo azí de grande qué pedirle, ¿vió? Ez... ez... ¡ez un amuleto! ¡Un amuleto mágico! Va´ ser de plumaz. Tengo que cazar muchos pajaritoz, muuuchos. ¿Uzté me vá ayudar desde allá arriba? Entoavía no le puedo dezir pa´ qué ez. Ez un zecreto. Graziaz, Abuelo y... zepa que lo extraño mucho... ¡snif! ¡Ah! Otra coza: la Candela se toca.

(Juanito se acerca a la Abuela y le da un beso.)

JUANITO: Tá mañana, Abu.

(La Abuela le devuelve el beso. Juanito se arrastra hacia la pilcha. Se escucha un ruido.)

CONSTANCIA: ¡Juanito! ¡Dígale a su panza que se calle!

JUANITO: ¿Qué panza? Eze fue mi culo!

(Las chicas se separan inmediatamente. Juanito se arrellana en la pilcha, a gusto. Por fin todos duermen. Hasta la Abuela ha bajado la guardia. En off se escucha el sibilar de una culebra seguido por el relincho del caballo. La Abuela se despierta y de un salto sale de escena. En off el galopar del caballo alejándose. Disparo del trabuco. Fin del sonido de la serpiente.)

ABUELA EN OFF: *(Gritando desesperada.)* ¡¡¡¡Tungo, Tungooooo!!!!

(La Abuela entra a escena con una culebra muerta en la mano.)

ABUELA: *(Fuera de sí, se contiene para no pegarles.)* ¡Candela! ¡Juanito! ¡¡No atamos al caballo!!

CANDELA: ¡¡Sí lo até, yo lo até!!

JUANITO: ¡Mentira, no lo atazte nada!

CANDELA: *(Empujando a Juanito hacia la Abuela.)* ¡¡Fue él, él tuvo la culpa!!

JUANITO: *(Escondiéndose inmediatamente tras Candela)* ¡Mentira, mentira!
¡La Candela se olvidó!

ABUELA: *(Girando en torno a los nietos, que se aprietan espalda contra espalda para protegerse.)* Dijimo: ¡Ojo! ¡Ojo! Hay que atarlo bien al Tungo, que si se escapa el caballo, nos quedamos de a pie. ¡En el desierto y de a pié! ¡Ojo! ¡Ojo! ¡¡¡En el desierto y de a pié!!! *(Se desmorona frente a la piedra extraña.)* ¡Fuiste vó, seguro que fuiste vó!

(Comienza a realizar extrañas genuflexiones y rezos en mapudungún, dialecto Pehuenche que también hablaban los araucanos.)

CONSTANCIA: ¿A quién le habla, Abu? *(Señala a Juanito y a Candela.)* ¡Ellos fueron, ellos! ¡¡Por andar siempre peleándose no ataron al Tungo!! *(Imita los extraños movimientos de la Abuela, pero hacia sus dos hermanos.)* ¡Desgraciaos, que un mal rayo los parta y los haga desaparecer! ¡Váyanse, váyanse!

ABUELA: *(Sigue al lado de la piedra. Gritando al cielo con todas sus fuerzas.)* ¡Gualichuuuuuuu! Te levantaste con el pié izquierdo hoy, ¿eh? Estás de mal humor, ¿eh? Sí... de mal humor, de mal humor... Pero te vamo' hacer unos lindo regalos pa' que te pongás contento. ¡Eso! Contento, contento te vas a poné... ¡Regalos, regalos pa' l Gualichuuuuuu!

(La Abuela se muestra frenética, como poseída. Los nietos la observan sin entender. La mujer saca provisiones de una bolsa: sal, aceite, yerba y azúcar. Toma la sal y la espolvorea ritualmente alrededor de la piedra.)

CONSTANCIA: *(Tratando de evitar que tire la sal.)* ¡No Abu! ¿Qué hace? ¡La comida no!

ABUELA: *(Empujando con fuerza a Constancia.)*

¡Insensata! *(Sigue con la sal y el mapuzungún. Luego termina con la ceremonia.)* ¡Ahora ustedede!

(En tres zancadas llega hasta las provisiones y las reparte rápidamente entre sus nietos. El aceite a Candela, la yerba a Constancia y el azúcar a Juanito.)

ABUELA: ¡Le pedimo a la Virgencita: protéjanos, Virgencita! Y le regalamos nuestra comida al Gualichu: Acepte nuestro regalos, Gualichu, ¡y quedemo en paz!

CONSTANCIA: ¡Abu, la comida no, déjele otra cosa!

JUANITO: ¿Quién ez el Gualichu eze, Abu?

CANDELA: *(Asustando a Juanito.)* ¡Es el diablo! ¡El diablo que te va a venir a comer el corazón! ¡Ja-ja! *(A la Abuela.)* ¡Bah! Eso cuentan lo paisano, seguro que pa' asustar a lo viajeros...

ABUELA: ¡Candela! ¡Que la puede oír! El Gualichu es un ser muuuy poderoso, Juanito. *(Hace la señal de la cruz.)* Es capaz de espantar a los animales, robar, hacerte errar el camino, matar... Y... ¡¡¡jodia a los niños!!!

(Juanito tiembla de miedo, agarrado a la falda de su Abuela.)

CONSTANCIA: ¡Y qué! ¡Cuando se nos aparezca usted le da con el trabuco, Abu, y listo! Chau, Gualichu.

ABUELA: Las armas no lo lastiman. *(Constancia también se pega a la falda de su Abuela.)* Pa' colmo no le gusta que le anden pisoteando su tierra así como así...

CANDELA: ¿Y dónde vive?

ABUELA: ¡¡Acá!! *(Candela también termina aferrándose a la falda de su Abuela.)* Acá mesmo empieza su huella. En esta piedra...

CONSTANCIA: ¡Cruz Diablo! Crucemos el río, no vayamos por ahí!

CANDELA: ¡Ma qué río! Volvamo, Abu, volvamo al rancho!

JUANITO: ¡Yo me rajo pa' l zur Abu! Ayá el Gualichu no ze anima a ir, zeguro que no ze va pal' lado de loz cuatreróz!

ABUELA: ¿Y los tatas? ¿Y la inundación? ¡Pa' qué viajamo, eh? *(De un solo movimiento les asesta un coscorrón en la cabeza a los tres y los nietos caen de rodillas al suelo, de espaldas a la piedra. La Abuela también se arrodilla.)* ¡A rezá tó el mundo! ¡Candela! ¡Vaya a darle aceite al Gualichu!

(Mientras los otros rezan sin poder verla, Candela se aparta con el aceite. Constancia la detiene, pretendiendo arrancarle la botella de las manos.)

CONSTANCIA: ¡La comida no...!

ABUELA: ¡Constancia! ¡Venga acá!

(Constancia vuelve a su lugar, sufriente. Candela destapa la botella y hace como que va a derramar el aceite sobre una grieta de la piedra. Verifica que nadie la está mirando y se aparta. Tira el aceite tras un yuyo. Luego deja la botella junto a la piedra. Va a arrodillarse junto al grupo familiar.)

CANDELA: ¡Ya ´stá!

ABUELA: (*Sin abrir los ojos.*) ¡Constancia! Le toca.

CONSTANCIA: Pero Abu...

(La Abuela le da un empujón y la pone de pie. Constancia se acerca a la piedra, titubeante. Mira la bolsa de yerba y mira la piedra, sucesivas veces. De pronto se sube las enaguas y guarda la bolsa en un morralito que oculta entre sus ropas. Vuelve corriendo a rezar.)

ABUELA: ¡Juanito!

JUANITO: (*Contento.*) ¡Me toca a mí, me toca a mí!

(Juanito aprovecha que nadie lo ve y se come de a varios a la vez los terrones de azúcar que su Abuela le ha dado para ofrendar. Al llegar al lado de la piedra, su bolsa está vacía.)

ABUELA: (*Dando por concluida la plegaria.*) En el nombre del padre...
¡Amén! ¿Terminó, Juanito?

(Se gira para mirar. Descubre a Juanito con la boca llena.)

JUANITO: (*Escupiendo azúcar.*) Pff... Cazi... pff... me falta zólo un terronzito.... ¡¡¡¡pfff!!!!

ABUELA: (*Levantándose de un saque, alterada.*) ¡Juanito, qué hizo!

(Juanito se atraganta del susto, no puede respirar. La abuela corre hacia él y le golpea la espalda. Juanito vomita encima de la piedra del Gualichu.)

ABUELA: (*Espantada.*) ¡Hijo! ¡Qué hizo! (*Se hace cruces y camina de un lado a otro.*) Estamos malditos, estamos malditos... ahora sí que estamos malditos...

CONSTANCIA: ¡Dejémoselo al Gualichu, Abu, dejémoselo!

JUANITO: ¡No Abu, no me deje, no! ¡¡¡Fue sin querer!!!

CANDELA: Eso Abu, eso. ¡Dejémole el Juanito al Gualichu ése, así no se la agarra con tó´ nosotros!

CONSTANCIA: ¡Y a Candela también dejémosela! Culpa d´ellos estamos de a pié, en el desierto y de a pié!

ABUELA: (*Sigue frenética, pensando.*)... amuleto... amuleto... amuleto para protegerlo...

JUANITO: (*Mirando al cielo.*) ¡Amuleto, amuleto, zí! ¡Plumaz, plumaz, zí!

(Saca una cinta roja de su morral y la ata al cuello de Juanito, mientras pronuncia unas palabras ininteligibles.)

JUANITO: ¿Y laz plumaz?

(Candela y Constancia siguen discutiendo acerca de a quién hay que dejar. Juanito lloriquea, asustado.)

ABUELA: ¡Silencio! *(Todos se callan.)* Levantamo campamento.

(Los chicos juntan todo inmediatamente.)

CONSTANCIA: Abu, ¿por qué no lo dejamos a...?

ABUELA: ¡Silencio dije!

(La Abuela hace unos pases mágicos y quita la hoz de la piedra. Los chicos ya tienen los bultos en las manos. A una señal de la mujer todos salen de escena.)

ABUELA EN OFF: ¡Tiren eso! No podemos llevarlo. *(En off se escuchan ruidos de enseres y lamentos en voz baja.)* ¡Arriba tó el mundo!

CONSTANCIA, EN OFF: Abu, ¿me da permiso pá hacer pis?

ABUELA, EN OFF: Rápido.

(Entra a escena Constancia, corriendo. Mira hacia atrás y segura de que nadie la observa, va hasta la piedra y junta toda la sal que puede. Se la guarda bajo las enaguas. El aullido del viento la paraliza.)

CONSTANCIA: *(Asustada.)* ¡Abu, Abu!

(Entra a escena la Abuela, corriendo.)

CONSTANCIA: ¿Escuchó eso, Abu, lo escuchó?

ABUELA: *(Abrazándola.)* Sí... es el Gualichu, que pide venganza.

(Se vuelve a escuchar el aullido del viento. La mujer se lleva pronto a la nieta fuera de escena.)

PARTE II

INTRODUCCIÓN

Los Musiqueros entran a escena

MUSIQUEROS: Preocupado anda el chingolo

La malahuella lo aqueja
Incauto el que no se aleja
Si ve la cueva del lobo

El Gualichu está al acecho
Mejor no darle la espalda
Si uno se duerme en su falda
Seguro sale maltrecho

Volando se va el chingolo
Se aleja de aquel camino
Porque es sabio y adivino
Y vé a la muerte en el entorno

ESCENA 2

Entre desolador y sublime se prolonga el desierto patagónico. Una línea apenas ondulada es el horizonte en todas las direcciones. Todavía insisten los arbustos, más pequeños, con menos frecuencia. Anclados, señalan el límite entre el cielo y la tierra cuando lo olvidan las tormentas de viento y arena.

Se escucha lejano el aullar del viento. Entra a escena la Abuela, tirando de un carro. Encima del carro van los tres nietos. A todos se los ve cansados y ajados, cubiertos de polvo. La Abuela tira con esfuerzo, como un buey en la tierra dura. Respira con dificultad y tose de vez en cuando. Los nietos están cada uno en lo suyo: Constancia estudia el horizonte con su catalejo; Candela dormita y se rasca; Juanito silba, atento a si responde algún pájaro. El niño mira a la lejanía con la mano de visera y se refriega los ojos.

JUANITO: Abu, el viento pica.

ABUELA: Rásquese.

CONSTANCIA: Abu, cuánto falta para encontrar a los tatas...

ABUELA: (Tose.) Usté siga mirando. Ya van a pareceré.

CONSTANCIA: Pero Abu, ya ni vemos el río...

(Juanito le arrebató de las manos el catalejo a Constancia. Ésta lo recupera y muerde la mano de su hermano.)

CONSTANCIA: ¡Ni se te ocurra tocar otra vez mi ojo!

JUANITO: ¡Ayyy! ¡Me sacó sangre, Abu, Ayyy!

(Al oír «sangre» Candela se incorpora, vivaz.)

CANDELA: *(A Constancia, que se relame.)* ¿¿¿Y??? ¿Qué gusto tiene?

ABUELA: ¡Shhhh! *(Se queda sin aire y respira profundamente.)* ¡Que el Gualichu no nos escuche!

(Constancia le tapa la boca a Candela, con la mano de su muñeca. Ésta la retira de un manotazo.)

CANDELA: *(Altanera, a La Abuela.)* Má sí, por qué no volvemo si é tan peligroso el Gualichu ese, ¿eh?!

(La Abuela se detiene y la mira, desafiante.)

ABUELA: ¿A quién le está hablando así? *(Tose.)*

CANDELA: Perdone, Abu... yo decía nomá... que de seguro ya debe de haber bajao el agua. ¿Pa qué vamo a seguir viajando al pedo? Hace semanas que andamo por este desierto mugriento y ni un alma. Dele comer tierra estamo. *(Escupe.)* Peguemo la güelta, que los tatas van a volver solos...

(La Abuela se quita la cincha.)

ABUELA: *(Enfadada.)* ¡Bájese!

CANDELA: ¿Ya ahura que dije yo? ¿eh?

ABUELA: Así no se habla é los tatas. ¡Bájese le digo!

CONSTANCIA: *(Imitando a la Abuela en la primera parte, le da un empujón y la tira fuera del carro)* ¡¡Insensata!!

(La Abuela se coloca la cincha y vuelve a tirar del carro, sin mirar atrás. El viento aúlla más fuerte y todos se protegen como pueden la cara. Candela empieza a gimotear, angustiada. Constancia le tira sus petates desde arriba del carro. Juanito ayuda, entusiasmado, haciendo puntería sobre su hermana. Candela recoge sus cosas apurada y sigue al carro, caminando cabizbaja. Se rasca.)

CONSTANCIA: ¡Abu, la Candela nos está siguiendo!
ABUELA: (*Sin mirar.*) ¿Quiere ir a hacerle compañía?

(*La Abuela respira ruidosamente. Pausa.*)

JUANITO: ¿Abu, por qué no hay pajaritoz por acá?

ABUELA: Porque el Gualichu los escondió. No quiere que usted se los toque.

JUANITO: (*Escondiendo la honda.*) Si yo no lez vuá' zer nada... es pa' mirar los nada más...

ABUELA: (*Deteniéndose, agotada.*) Juanito, prométame que no le va a robar ningún pajarito al Gualichu.

JUANITO: ¿Yo? ¿Pa qué quiero los pajaritoz?

ABUELA: Prométame. Ni pajaritos ni ningún otro animal. Prométame que no le va' comer sus criaturas.

JUANITO: Ze lo juro.

ABUELA: Prométame por el Abuelo, que lo está escuchando. (*Tose y hace la señal de la cruz.*)

JUANITO: (*Mirando al cielo.*) Abuelo, le juro que no le voy a comer ningún bicho al Gualichu. (*A la Abuela.*) Ya'ztá.

(*La Abu vuelve a tirar del carro. Pausa.*)

JUANITO: Abu... ¿el piche é Candela es del Gualichu?

ABUELA: No. El piche é Candela es de Candela.

JUANITO: (*Relamiéndose.*) Zi queré, Candela, nozotro te tenemo al piche, así no te peza.

CONSTANCIA: (*Batiendo mandíbulas.*) ¡Eso, eso!

CANDELA: ¡Pssss! Cualquier día... (*Va juntando ramitas del piso para darle de comer.*)

(*Juanito atrapa una mosca con la mano.*)

CONSTANCIA: ¡Abu, Abu, el Juanito agarró una mosca!

ABUELA: Las moscas no importan.

(*Juanito se burla de Constancia y se mete la mosca en la boca.*)

CONSTANCIA: (*Tratando de que escupa.*) ¡Convidá, ché!

JUANITO: ¡Y voz preztame el ojo zi queréz que te convide!

(*Tironean del catalejo.*)

CONSTANCIA: ¡Mío!

JUANITO: ¡¡Mío!!

ABUELA: *(Deteniéndose y quitándose la cincha.)* ¡Bajensé carajo!

CANDELA: Mire, Candelo, ahí viene la ines... la isen... la ins, insn, *insnsata*.

CONSTANCIA: *(A Candela.)* ¡Burrrrra!

ABUELA: *(Con voz ronca.)* ¡Candela!

(Con un gesto seco, la Abuela le indica a Candela que se ponga la cincha. Candela lo hace de mala gana, fastidiada. Juanito y Constancia se burlan por lo bajo.)

ABUELA: ¡Constancia, Juanito! ¡A empujar!

(Candela apoya al piche en el carro y tira del vehículo. A la vez, Juanito y Constancia empujan desde atrás. La Abuela camina delante, guiando. Constancia y Juanito complotan y se hacen señas. Juanito se sube sin hacer ruido arriba del carro y se desliza hasta estar cerca del piche. Candela sigue tirando hacia delante, sin verlo.)

ABUELA: *(Tose.)* ¿Pa' qué viajamo?

LOS TRES: Pa' encontrar a los tatas.

ABUELA: ¿Por qué se fueron los tatas?

LOS TRES: Porque teníamos sed.

ABUELA: ¿Quién calma la sed?

LOS TRES: Los canales.

ABUELA: ¿Dónde están los canales?

LOS TRES: Río abajo.

(Juanito, con el piche en su poder, se desliza hasta el final del carro donde Constancia espera con los brazos abiertos. Juanito, egoísta, salta fuera del vehículo para esquivarla. Constancia corre a arrebatarse el piche. Forcejean. Sin percatarse de nada, la Abu y Candela salen de escena con el carro.)

ABUELA EN OFF: ¿Quiénes vamo río abajo?

CANDELA EN OFF: Todos.

JUANITO: ¡¡¡Ayyyyy!!!

CANDELA EN OFF: ¡¡Candelooooo!!

(Candela entra a escena y corre a zambullirse en el combate. La Abuela entra a escena. Golpea el suelo con el cabo de su hoz y todo retumba en la planicie. Los nietos se detienen, asustados. La Abuela manotea al piche y lo sostiene en lo alto.)

ABUELA: Abu va a conseguir comida. *(Tose.)* ¡Candela, Constancia! Hay que cuidar al Juanito. El Gualichu lo anda buscando. *(Le acomoda a Juanito la cinta roja del cuello)* ¡Juanito! Ojo, no le coma los pajarito, ¡¡no le coma!! Abu va a conseguir comida...

(La Abu se acomoda el trabuco y se aleja llevando el piche de Candela al hombro.)

CANDELA: ¡Abu...! *(La Abu se gira. Acaricia al piche mientras mira a Candela, desafiante.)* No, nada... perdone usted...

ABUELA: Abu va a conseguir comida, Abu va a conseguir comida...

(La Abu sale de escena. En off, se escucha el piar de pajaritos. Juanito para la oreja.)

CANDELA: Si estuviéramo en casa ahora no tendríamos hambre.

JUANITO: ¡Uia...! ¡Ze eztá llenando de pajaritoz!

(Las hermanas no le prestan atención y siguen en lo suyo.)

CONSTANCIA: *(A Candela.)* ¿De qué casa estás hablando, vos? ¿¿¿No te das cuenta que está todo bajo el agua, que está todo perdido???

(Juanito no se puede contener y apunta con la onda. Festeja con gestos, sin ruidos, el haber hecho puntería.)

CANDELA: En vez de estar masticando tierra *(Escupe.)*, ahora estaría chupando mate con el hijo é la estanciera y...

CONSTANCIA: También los agarró el agua. ¿No te das cuenta que no hay nada? ¡¡¡Nada!!!

(Juanito sigue tirando y sigue haciendo puntería. Cada vez se escucha más raleado el piar de los pajaritos.)

CANDELA: ¿Y vó idiota? ¿Te creés que hay algo más allá? *Inesata...*

CONSTANCIA: ¡Está el río, están los tatas!

CANDELA: Los tatas están muertos.¿No te diste cuenta?

(Fin del piar de pajaritos. Juanito aprovecha que sus hermanas no lo vigilan y sale de escena.)

CONSTANCIA: ¡Já! ¡Mirá que te vuá creer!

CANDELA: La Abu ya sabe qu'están muertos, por eso nos lleva tierra'dentro.

CONSTANCIA: ¡Já!

CANDELA: La Abu nos está matando a nosotros también. Preguntale a ver por qué sino ya no se vemo má el río, ¡eh!

(Desde fuera de escena, vuelan plumas por el aire.)

CONSTANCIA: Vos porque querés volver, pero ya te dije, no quedó nada allá atrás.

Y no se dice «no se vemo má», burrrra.

CANDELA: Los tatas están muertos y la Abu miente, nena, ¡a ver sis espabilásss de unas vessss! *(Olfatea.)* Tengo hambre.

CONSTANCIA: *(Olfateando.)* Carne fresca...

(Ven las plumas y se miran.)

CONSTANCIA Y CANDELA AL UNÍSONO: ¡¡¡Juanito!!!

(Las hermanas salen corriendo de escena, tras Juanito. Entra corriendo a escena Juanito, con las manos cargadas de plumas. Entran corriéndolo a escena sus hermanas. Juanito deja las plumas un momento y dispara con la honda. Le pega con un disparo a Candela y con el siguiente a Constancia, que quedan llorando, ocupándose de sus heridas. Juanito aprovecha, recoge sus plumas y sale otra vez de escena. Sin darse cuenta, pierde su cinta roja protectora, que cae al suelo.)

CONSTANCIA: ¿Por dónde se fue?

CANDELA: Me parece que por ahí.

(Las hermanas salen de escena. Entra a escena la Abuela con un manojito de plantas en la mano. Son papas y cebollas silvestres todavía con sus hojas. La Abu mira a su alrededor, buscando preocupada. Encuentra la cinta roja de Juanito.)

ABUELA: ¡Juanito! ¡Chicas! ¿Dónde están? *(Hacia donde salieron las chicas.)* ¡Por fin! La Abu trajo comida. *(Tose.)*

(Entran a escena Candela y Constancia, con timidez. Traen las bocas y las manos ensangrentadas.)

ABUELA: *(Sacude la cinta roja, espantada.)* ¿Pero...? ¿Y Juanito...? ¿Dónde está?

(Las chicas cruzan miradas.)

ABUELA: (*Horrorizada.*) ¿Qué hicieron con el chico? ¡Contesten! ¿De quién es esa sangre? ¿Dónde está mi Juanito?

CANDELA: (*Limpiándose la sangre.*) Se lo llevó el Gualichu, Abu...

ABUELA: ¡Mienten, mienten! ¡La sangre!

(*Toca la sangre. Limpia a las niñas con su propio echarpe.*)

ABUELA: (*Tristísima.*) Mi chiquito... qué hicieron...

CONSTANCIA: ¡No Abu, de verdad! ¡¡Se lo llevó el Gualichu, desapareció!!

ABUELA: ¡Mentirosa!

(*La Abuela le pega una bofetada a Constancia. Las tres se asombran del gesto. La Abuela sufre un ataque de tos.*)

CONSTANCIA: (*Ofuscada.*) Yo no le miento. ¡Nunca le mentí! ¡Usted fue la que nos dijo que el Gualichu se lo quería llevar al Juanito, y ahora que se lo llevó, no me creé!

ABUELA: (*Tosiendo.*) No, el Gualichu no. ¡Jueron ustedé!

CONSTANCIA: ¡El Juanito cazó pajaritos y desapareció! Se lo llevó el Gualichu. Ésta es la sangre de los pajaritos que nos comimos porq...

CANDELA: ¡Callate pavota!

ABUELA: ¿Ustede le comieron los pajarito al Gualichu?

CANDELA: ¡No! Nosotras...

CONSTANCIA: ¡Sí! Nos comimo lo pajarito ¿j y qué!? Así nomá, crudos lo comimo! ¿Sabe por qué? Porque ya estamos hartas de que usted nos mate de hambre!

CANDELA: Ahora sí que la cagaste del todo.

ABUELA: ¡Abu fue a buscar comida! (*Tose.*) ¡A buscar comida y el Juanito no está! ¿Quién se llevó al Juanito? ¿Quién lo tiene?

CONSTANCIA: ¡El Gualichu lo tiene, el Gualichu! (*A la Abuela.*) ¡Culpa suya que estamo viajando por acá, culpa suya lo perdimo al Juanito!

ABUELA: Hay que encontrarlo. Lo vamo a encontrar, seguro que lo vamo a encontrar...

(*La Abuela sale de escena, con un ataque de tos. Las nietas se miran y salen corriendo tras ella.*)

PARTE III

INTRODUCCIÓN

Los músicos entran a escena

MUSIQUEROS: El Chingolo canta triste
Y se lamenta su canción
Del hombre que rompe la unión
Y en sus caprichos insiste

Es la elección del camino
Un tema para meditar
Pues en la manera de obrar
También se juega el destino

Sin embargo hay finales
Que no se pueden cambiar
Y nunca del puro porfiar
Se vuelven menos fatales

Al oído de la Abuela
Cantó el chingolo un secreto
De un futuro muy concreto
Que amargo se le revela

¿Podrá la Abuela cambiarlo?
Y si el cambio no resulta
Y el miedo oculta la culpa
¿Podrá la Abuela aceptarlo?

ESCENA 3

El mismo infinito paisaje de la escena anterior. El sol fuerte, cenital, lo quema. Lo hiere de desolación. El cielo es un papel blanco inaccesible.

El sonido del viento persiste, insobornable. La Abuela y sus dos nietas empujan el carro lentamente, sin hablar. Se han cubierto cabeza y rostro con trapos. Parecen musulmanes en caravana. Se les nota el cansancio en el andar monótono.

CONSTANCIA: *(Dejándose caer al suelo.)* Basta... yo no empujo má.

ABUELA: Levántese... *(Tose.)*

CONSTANCIA: Pa qué...

ABUELA: Pa 'l Juanito...

CONSTANCIA: Tá muerto...

ABUELA: ¡No le permito! Levántese...

CONSTANCIA: Los tatas también están muertos.

ABUELA: ¿Qué dice? Los tatas están bien... Vamos.

CONSTANCIA: Candela tiene razón, nos estamos muriendo culpa suya...

(La Abuela mira con desgano a Candela.)

CANDELA: ¿Qué me mira? Es la verdá. Ya no tenemo ni agua.

ABUELA: *(Tose.)* El Gualichu se la robó. Usté sabe que el barril estaba lleno, nos iba a alcanzá...

(La Abu se resigna y se sienta, fatigada. Vuelve a cargar el tabuco mientras discuten.)

CONSTANCIA: *(Parándose, tambaleante.)* Yo me voy pa 'l río...¿Vamos, Rosita? *(Encara caminando con seguridad y luego se detiene, desorientada.)* ¿Pá dónde está? ¿Donde está el río? *(Lloriquea y se deja caer.)*

CANDELA: Nos hubiéramos güelto pa 'l rancho, ¡ahora estaríamos nadando entre los pescaos! Pero ustéde no: «¡Hay que irse, que 'l agua nos va 'comer!» Y acá estamo, como ustede querían, sin agua nomá... ¡y con un hambre!

CONSTANCIA: *(A la Abuela.)* ¡Culpa de usté! Usté nos trajo por esta mala huella, en vez de cruzar el río como le dije. ¡Culpa suya! Culpa suya. ¿Por qué no quiso cruzar, por qué?

ABUELA: ¡Juanito! Qué le voy a decir a tu tata cuando lo vea, Juanito...

CONSTANCIA: *(Mirando a la Abuela.)* ¿A los tatas, dice...?

ABUELA: ... qué le voy a decir a m 'hijo

(La Abuela tose y escupe sangre.)

CONSTANCIA: Abu, se le escapó una manchita roja...

ABUELA: Juanito... mi Juanito...

CANDELA: Su Juanito... Juanito de aquí, Juanito de allá. ¿Y nosotros? Como las moscas, ¡no importamo! ¡Bah! Y pensar que ahora me podría estar comiendo una gallina gorda... mmm... ¡qué rico!

CONSTANCIA: Con mucho juguito... mmm... ¡qué rico!
ABUELA: Y con papita bien dorada, como le gustaba al Juanito... mmm...
¡qué rico!
CANDELA: *(Hace que come.)* ¡Qué rico gusto tiene! Ñam-ñam...

(De debajo del carro aparece Juanito.)

JUANITO: ¡La pata, para mí la pata!
LAS TRES AL UNÍSONO: ¡¡Juanito!!
JUANITO: ¿Ze la comieron, ze la comieron toda?
ABUELA: ¡Estás vivo, mi chiquito!

(Juanito reacciona y corre a esconderse debajo del carro.)

JUANITO: ¡Juanito no eztá!

(Las hermanas intentan sacarlo por la fuerza, mientras Juanito se resiste.)

CANDELA: ¡Salí jó é puta! ¡Salí que te mato!
CONSTANCIA: ¡Desgraciado, todo por tu culpa, culpa tuya!
JUANITO: ¡Juanito ze portó mal y ze lo llevó el Gualichu! ¡Juanito no eztá!
ABUELA: ¡Juanito, salga de ahí!
JUANITO: ¡Me van a comer!
ABUELA: Nadie le vá hacer nada, mi chiquito.

(Juanito sale de su escondite y se tira a los brazos de su abuela.)

JUANITO: Le juro que yo no le comí loz pajaritoz al Gualichu Abu, ¡ze lo juro! Nomáz le zaqué laz plumaz, ¡pero no me loz comí! *(Se cruza los labios con el dedo y se besa, haciendo la señal de la cruz.)*
ABUELA: *(Abrazándolo fuerte.)* Pobre mi chiquito...
JUANITO: No comí nada, nada de nada, ze lo juro. ¡Nomáz tomé agua y agua nomáz! ¡De día y de noche agua nomáz, ze lo juro!
CANDELA: ¡Agua! ¿De dónde?
JUANITO: D'el barril. *(Orgulloso.)* Le hize un aujerito, ¡je-je! ¡Un poco ze me ezcurría pero igual pude tomar!
CANDELA: ¡Hijo é puta!
CONSTANCIA: ¡Culpa tuya nos estamos muriendo! ¡¡Desgraciado!!

(Las hermanas enfurecidas cercan a Juanito y a la Abuela. La Abuela intenta imponerse, protegiendo a su nieto.)

ABUELA: ¡Quietas!

(Las hermanas se miran. Automáticamente, Constancia se tira sobre Juanito a la vez que Candela le quita el trabuco a la Abuela. La Abuela sufre un ataque de tos y no puede casi resistirse.)

JUANITO: (Gritando.) ¡¡¡Socorro!!! Me van a comer, Abu, ¡¡¡Abuuuuu!!!

CANDELA: (Apuntándole con dificultad a la Abuela, ya que el trabuco es un arma muy pesada.) ¡Quédese quieta!

(Constancia ata a Juanito.)

ABUELA: Vos sí que sos capaz... hace rato que te tiene domináa.

CANDELA: Prepará la olla, Constancia.

(Constancia obedece. Coloca un caldero sobre unas ramas y pone a Juanito dentro del recipiente.)

JUANITO: ¡Me van a comer!

ABUELA: Te tiene domináa... *(Hace la señal de la cruz.)*

CANDELA: (A la Abuela.) ¿Qué pavadas dice? ¿Quién me tiene domináa?

(Constancia revisa a la Abuela, buscando algo.)

CONSTANCIA: Usté también esconde... por algo no cruzamo el río, algo esconde usté también.

(Constancia encuentra los fósforos entre las ropas de su abuela y enciende uno.)

JUANITO: ¡Me van a comer!

CANDELA: (Acomodándose con esfuerzo el pesado trabuco al hombro.) ¿Quién, quién me domina, eh? ¡Dígalo de una vez!

ABUELA: El Gualichu.

(Constancia se aparta, asustada. Se quema el dedo con el fósforo.)

CONSTANCIA: ¡Ayyy!

(La Abuela empieza a rezar, mitad en castellano mitad en mapuzungún.)

CANDELA: Ya sabía yo... pavada. El Gualichu no existe, ¡vieja loca!

JUANITO: ¡Abu, Abu! Me van a com...

(Constancia le tapa la boca a Juanito con un trapo.)

CONSTANCIA: *(Ruborizada.)* ¡Candela, más respeto! Es la Abu...

CANDELA: Sí, la Abu... ¡y por culpa d'ella estamos acá! ¡Culpa d'ella, no te olvidés! Dale, atala.

CONSTANCIA: ¡A la Abu?!

CANDELA: ¡Dale, atala de una vez!

(Cuchichea en voz baja con su muñeca.)

CONSTANCIA: *(A Candela.)* No, yo no. Atala vos.

CANDELA: ¡No puedo, yo tengo el trabuco! ¿No ves?

CONSTANCIA: Bueno, no la atamos nada entonces.

CANDELA: ¿Sos tonta vó? ¿No ves que si no la atamo no nos va dejar cocinarlo al Juanito?

CONSTANCIA: Yo no la ato. Rosita no quiere.

CANDELA: ¡Ma sí! ¡Prendé el fuego por lo meno!

(Constancia vuelve a cuchichear con su muñeca.)

CONSTANCIA: Prendelo vos.

CANDELA: ¿Y ahora qué bicho te picó? ¿No tenés hambre, vó?

CONSTANCIA: Sí.

CANDELA: ¿No estás harta del Juanito, vó?

CONSTANCIA: Sí.

CANDELA: ¿Y enton's, qué bicho te picó?

CONSTANCIA: Rosita tiene razón... Hay que cortarle el pescuezo al Juanito antes de ponerlo a hervir, como a las gallinas, ¿viste? Y yo... a mí me da impresión.

CANDELA: ¡Decile a tu Rosita que si tiene tantos problemas la vamos a cocinar a ella!

CONSTANCIA: ¡Vos con mi muñeca no te metás, eh!

CANDELA: ¡Entonces dejá de embromar con ese trapo sucio, insensata! ¡Ay, me salió! ¡Me salió, tomá! ¡Insensata!

(Constancia vuelve a cuchichear con su muñeca.)

CONSTANCIA: Rosita dice que por qué no nos comemos al Candelo en vez del Juanito.

(Candela deja de apuntar a la Abu para apuntarle a Constancia. Tira hacia atrás el martillo del trabuco.)

CANDELA: Dale insensata, vení a buscar el Candelo si querés, vení, insensata, ¡¡¡vení!!!

(Constancia busca esconderse tras su hermano, mientras Candela la sigue con evidente esfuerzo. Dan vueltas alrededor del caldero. Candela apunta peligrosamente con el trabuco, mientras echa espuma por la boca y tira mordiscones al aire. Juanito, Constancia y hasta la misma Abuela tratan de esquivar la boca del arma.)

CONSTANCIA: ¡Loca! ¡Estás loca!

CANDELA: ¡Me parece que la Constancia va a estar rica pa' el puchero! ¿No cierto, Candelo?

(El Candelo se salta del hombro de Candela tironeándola del cuello. Candela pierde el equilibrio y cae para atrás, patinando de forma graciosa. Queda enredada entre la banda del trabuco y la soga de su piche, y se revuelve en el suelo como una insumisa. El piche le enreda el cabello, desesperado.)

ABUELA: ¡Se vé que al Candelo no le gustó la Constancia para el almuerzo!

(La Abuela lanza una sonora e inusitada carcajada. Constancia y Juanito la siguen y también echan a reír. Candela logra incorporarse, molesta.)

CANDELA: *(Apuntando con el trabuco.)* ¡De qué se ríen!

(Todos callan, atentos al arma que Candela blande sin mucho control. La Abuela se pone seria por un instante, pero de pronto vuelve a estallar en otra carcajada, haciendo resonar el eco en la planicie. Candela no puede evitarlo y ríe también, junto a sus hermanos. En una de esas sacudidas de risa, la Abuela sufre un severo ataque de tos, en el que escupe bastante sangre. Presa de la convulsión se tambalea. Constancia reacciona y corre hacia la mujer.)

CONSTANCIA: ¡Abu, Abu!

(Constancia la ayuda a reclinarse. Candela se recupera del estupor, tira el trabuco y corre hacia la Abuela.)

CANDELA: *(La abraza y la mece.)* ¡Abu, qué tiene, Abu!

CONSTANCIA: (Limpiándola con un pañuelito, igual que la Abu en la segunda parte.) Está empapada. Y mirá... ¡esta sangre está negra!

CANDELA: Está endemoniá, Contancia, el demonio la tiene tomá...

CONSTANCIA: Culpa del Gualichu se nos muere... culpa del Gualichu...

(Juanito se retuerce dentro del caldero.)

ABUELA: (*Cansadísima.*) Por favor, que alguien vaya a desatar al Juanito.

(Candela se levanta como un rayo a cumplir la tarea.)

CONSTANCIA: (*Lagrimando.*) ¿Qué hago, Abu? ¿Qué hago?

ABUELA: (*Acariciándola.*) La sed me está matando. Si tuviéramos agua te pediría unos mates, mi chiquita.

CONSTANCIA: (*Saltando como un resorte.*) ¡Tengo agua, tengo agua!

(Se levanta las enaguas y saca una cantimplora, más la yerba y la sal que guardó en el primer acto.)

ABUELA: ¿Cuándo pensabas compartir esos tesoros...?

CONSTANCIA: Yo este... ahora nomás lo que pasa es que...

ABUELA: Andá calentar el agua, querida. Por favor.

CONSTANCIA: Perdóneme, Abu. No lo voy a volver a hacer.

(Juanito, libre ya de sus ataduras se arroja llorando sobre el pecho de su abuela.)

JUANITO: ¡Abu, Abu! ¡No ze vaya a cuidar eztrellas como el Abuelo, no, no!

ABUELA: (*Tosiendo dolorida.*) ¡Ay! ¡Acomódese de otra forma, hijo!

JUANITO: ¡No ze vaya, no ze vaya, buaaaa!

ABUELA: ¡Pare! Que entuavía no me voy a ningún lao. (*Tose débilmente.*)

Antes me tomo unos mates. ¿Está listo pá'l mate, Juanito?

JUANITO: ¿Y-ya p-puedo...?

ABUELA: Venga, ayúdeme.

(La Abu le extiende el paquete de sal a Juanito y le indica algo en voz baja. Juanito dibuja un círculo de sal en torno a las brasas que encendió Constancia. Se sientan dentro, alrededor de la pava y el mate. La Abu inicia la ceremonia, recostada sobre la rueda del carro.)

ABUELA: Esta agua que tenemo es un tesoro. Es la última agua. Y la vamo a compartir. (*Tose.*) La vamo a compartir entre nosotros, porque

somo una familia, y la vamo a compartir con la tierra, que's la madre é nuestra familia. *(Tose con dolor.)* Entuavía estamos a tiempo de torcer este mal camino que elegimo. Compartamo nuestro tesoro, nuestro último tesoro. *(Ceba el primer mate, lo sorbe y escupe a la tierra. Bebe el resto con devoción.)* El primer sorbo es pa' Diosito, pa' la madre tierra.

(Ceba otro y se lo entrega a Candela, quien lo recibe temblando, bajando la mirada. Candela lo sorbe y escupe a la tierra. Bebe el resto con devoción. Lo devuelve. La Abu ceba el siguiente y se lo entrega a Constancia, que repite la ceremonia. Cuando le toca el turno a Juanito, éste actúa con seriedad, como un adulto. Luego de escupir el primer sorbo, bebe. Se pone rojo y se lleva la mano a la garganta, pero no dice nada. Se ha quemado hasta el esófago.)

ABUELA: Se terminó el agua. *(Tose.)*

(Todos quedan en silencio, sin mirarse.)

CANDELA: Ayy *(Suspira.)*... ¿Parece que se está nublando no?

CONSTANCIA: Sí... pero este viento lleva y trae... Ayyy *(Suspira.)*...

JUANITO: ¿Qué hazemoz ahora, Abu?

ABUELA: No sé... Yo los traje hasta acá, y... ahura no puedo ayudarlos a salir. La Abu se portó mal, muy mal... por eso está así la Abu... se portó mal...

CANDELA: Todo nos portamo mal, Abu.

CONSTANCIA: Culpa nuestra, Abu... culpa nuestra...

JUANITO: ¡No cazo más, juro que no cazo más pajaritoz! *(Revolea la honda y la tira muy lejos.)*

CANDELA: *(Parándose con decisión.)* Lo que sea. Yastá. Ahura vamo a buscar a los tata.

ABUELA: No puedo caminar...

CONSTANCIA: Podemos tirar del carro entre todos. Nosotros la llevamos, Abu.

ABUELA: Pero los tatas están lejo y no tenemo agua...

JUANITO: ¡Pero tenemoz viento, viento! ¡¡¡Podemoz volar!!!

(Juanito se escurre debajo del carro.)

ABUELA: No sueñe más, Juanito.

(Juanito sale trayendo algo en la mano.)

JUANITO: ¡¡¡Tenemos un amuleto!!! ¡¡Tenemos alaz!!

(Desenrolla una gran vela hecha de plumas de colores entretejidas.)

CONSTANCIA: ¡Una vela! Podemos ponerla en el carro.

CANDELA: ¡¡¡Como si fuera un barco!!!

ABUELA: P-pero...

(Los tres nietos preparan el carro-barco. Utilizan la hoz de la abuela como mástil y acomodan la vela de plumas, a la que le agregan trozos de su propia ropa para completarla. Candela recoge a su Abuela y la instala dentro del carro-barco.)

CANDELA: ¿Pá dónde vamos, Abu?

ABUELA: P'al río... p'allá, p'al norte.

(Empiezan a empujar. Logran hacer que el carro funcione como una patineta. Los tres nietos, subidos al carro, patean el suelo con un pie al mismo tiempo, dándole empujón al vehículo.)

CONSTANCIA: *(Escrutando con su catalejo.)* ¡Estamos navegando, como el Abuelo!

CANDELA: ¡Y con viento a favor!

JUANITO: Quédeze tranquila, Abu, qu'el Abuelo noz eztá ayudando.

ABUELA: El Abuelo me está llamando, hace rato. Y yo me anduve escondiendo.

CANDELA: ¿Qué dice, Abu?

ABUELA: Nada, que sin agua no vamos a llegar...

(Truena y relampaguea.)

CANDELA: ¡¡¡No lo puedo creer, va a llover!!!

JUANITO: ¡Agua, agua!

ABUELA: ¡¡¡Pareeen!!!

(Los chicos detienen el carro-barco.)

ABUELA: Se me perdió el collar de la mamá! Juanito, vaya fijarse a ver si se cayó por allá por donde veníamos, por favor.

JUANITO: *(Alejándose.)* ¡¡¡El collar, el collar de la bizabuela!!!

CANDELA: Nosotra aprovechemo y destapemo los cacharros pa' juntar agua, Contancia.

(Ambas chicas se ponen a trabajar.)

CONSTANCIA: Vió Abu, al final vamos a llegar nomás... al río, a los tatas, al dotor...

ABUELA: *(Tose.)* No, yo no.

CANDELA: ¿Qué dice? Usté vá llegar. Cuando salgamo lejo del Gualichu se va poner bien.

ABUELA: Vos tenías razón, Constancia. Yo le tengo miedo al río.

CONSTANCIA: No importa, Abu los t...

ABUELA: El chingolo me lo dijo, cuando se vino la inundación. «Abu –me dijo– El día que crucés a la otra orilla, vas a morir. Tu alma se queda al sur del río Negro –me dijo– Este es tu lugar, con el abuelo.»

CONSTANCIA: No, Abu, usté se vá salv...

ABUELA: Por eso le esquivé al río todo lo que pude, por eso me porté mal. Pensé en mí, en mi miedo. Y el miedo eligió mal.

CONSTANCIA: No, Abu, fue la inundación, fue el Gualichu... Pero usté se vá salvar...

ABUELA: Encárguense del Juanito, él es chico. *(Pausa incómoda.)* Buéh... ¿Ya saben lo que tienen que hacé?

CANDELA: *(Seria.)* Sí, Abu. Ya sabemos. Se lo prometo. Quédese tranquila nomá.

ABUELA: *(Hace la señal de la cruz.)* Sigamo viaje entonce. Que en eso estamos. *(Grita.)* ¡Juanito! ¡Al carro, que nos vamo!

JUANITO: *(Gritando de lejos.)* ¡No encontré el collar entuavía, Abu!

ABUELA: *(Agitando en alto el collar de plata.)* ¡Acá está! ¡Se me había caído adentro el carro nomás!

(Juanito corre y se sube al carro que ya las hermanas pusieron en movimiento.)

ABUELA: Rápido chicos, a ver si salimo de esta mala huella de una buena vez.

CANDELA: Abu... me pregunto si el Gualichu existe realmente.

ABUELA: Claro que existe. El Gualichu somo nosotros.

(El carro y su tripulación salen de escena. El sonido del chaparrón cayendo furioso entre truenos y relámpagos.)

EPÍLOGO

Los músicos entran a escena

MUSIQUEROS: Y aquí termina la historia
Que nos contó el pajarito
Cuando cantaba al solcito
Repasando su memoria

Las cosas se hacen sencillas
Si entre todos las hacemos,
De buen humor nos ponemos
Y evitamos las rencillas

Somos músicos viajeros,
Y marchamos a otra parte
A compartir nuestro arte
Nos vamos, los músicos.

FIN

Hebras

de Luisa Calcumil y Valeria Fidel

PERSONAJES:

LAILA

INACAL

La escena está casi vacía, un vellón de lana se distingue en el fondo. Laila deambula. En off se escucha sonido de río, agua que corre.

LAILA: *(Se detiene al borde de la zona iluminada de azul, hacia ese lugar dirigirá todo su parlamento. Le habla a alguien ausente.)* ¿Dónde estás? ¿Allá? ¿Allá dónde? Allá no hay nada. ¿Por qué no venís conmigo? ¿eh? No, no te rías, vos no estás y yo... Sí, me cortaron el pelo. ¿Lindos? Yo los siento resecos y partidos. No, no te vayás. Quedate un poco más. No... No te vayás. *(Queda como ausente.)*

(Aparece Inacal, con un ovillo de ropa grande, avanza hacia proscenio, realiza recorrido a la inversa y sale de escena. Laila deambula. Inacal aparece con una flor, avanza; al llegar a proscenio, la tira hacia arriba intentando atravesar una barrera imaginaria y realiza recorrido a la inversa.)

LAILA: *(Desde lejos)* Buen día.

INACAL: Buen día. *(Se va.)*

(Sonido de río.)

LAILA: *(Desplazándose por la zona iluminada de azul, vuelve a hablar con alguien ausente.)* ¡Noo! ¡No me mojes, si ya te ví! ¡pasé de largo para ver si me llamabas! Ayer me dijeron que te habías ido para siempre. Me olvidé de contarte que... ¿dónde estás? ¡ah! Me olvidé de contarte que tus hermanos no quieren volver al río. Se fueron todos a trabajar lejos. Sí, hace frío y el viento dice cosas que dan miedo. La voz de tu madre está cada día más fuerte y azota como una puerta sin pestillo. Hace un frío en esa casa... ¿El violín? ¿Cómo que toque el violín? ¡No me podés pedir eso! ¡Si vos sabés que no puedo! ¡No lo puedo tocar más! Nunca más, nunca más. *(Toma un bulto con forma de violín cubierto con trapos que estaba en escena y se refugia en un rincón.)*

(Inacal ingresa tarareando, ha sumado a su vestuario un reboso negro gastado, trae la segunda flor en la mano, repite la acción anterior al volver. Laila avanza en sentido contrario se encuentran frente a frente, se saludan al unísono.)

LAILA E INACAL: ¡Buenas tardes!

(Intentan seguir camino y las dos eligen la misma dirección, se esquivan y vuelven a coincidir, hasta que por fin siguen cada una por su lado. Sonido de río.)

LAILA: ¡Ah, ya llegaste! ¿Sabes qué? cuando trajeron a los otros, las mujeres enterraron los cuerpos de sus maridos y cerraron las puertas de sus casas. *(Inacal cree que le habla a ella, se detiene, se da vuelta y la escucha.)* A vos no te encontraron. ¡Se habrá escondido, les dije! Él conoce el río como nadie. A él no lo van a traer así. Ellos no saben que vos me buscás, me llamás, me esperás y me vas a venir a buscar con el bote repleto de pescados. ¡Pero no tardes tanto!

(Laila se va, conversando con su interlocutor imaginario, hasta desaparecer.)

INACAL: *(Avanza hasta el lugar que ocupaba Laila y canta un canto sagrado al espíritu del río, se quita un hilo de su reboso y lo deja allí, luego se va cantando.)* «Con lo poquito que tengo
Con lo nadita que soy
Mientras me dure la vida
Cantando sé adónde voy»

(A mitad de camino aparece Laila como expulsada del pasillo, con sus brazos anudados. Inacal la ayuda, Laila se calma. Inacal sigue su camino cantando, se escuchan sonidos de reja que se abre, la escena debe narrar la presencia de un celador sin aparecer físicamente, se llevará a Laila.)

LAILA: ¿Otra vez yo? No, no me toca a mí. ¿Por qué no llevan a otra? ¿Por qué no la llevan a ella?

(Laila sale, Inacal vive en escena la situación de violación. Luego ingresa Laila, semidesnuda. Se ve a las dos mujeres que han sido ultrajadas, desplazándose en sentido contrario. Efectos de tormenta; el vellón de lana de oveja se transforma en una nube de la tormenta por la acción de Inacal. Comienza a llover en el lugar donde Laila se desplomó, la lluvia lava su espalda. Aparece el telar. Inacal rodea la zona mojada con trapos, se prepara para trabajar en el telar, la situación se torna cotidiana.)

LAILA: ¿Usted me conoce a mí?

INACAL: No, no la conozco.

LAILA: Yo soy Laila. Los otros me dicen «Laila, cara de paila» y me tiran piedras para matar los demonios que llevo. ¿Y por qué canta?

INACAL: Porque estoy viva, los muertos no cantan.

LAILA: (*Canta.*) «Semillita de chañar,
Semillita de algarroba,
Tómame el tiempo preciso
Pa ver tu fruta madura.

Viajera nube del campo,
No pasés moviendo arena,
Bájate en gotitas frescas
Que no se quede la seca.

Llové cielito llové...»

(*Inacal se levanta y despliega su reboso hacia arriba, haciendo aparecer una máscara en la parte posterior de su cabeza.*)

MÁSCARA: Vos, ¿dónde naciste? Hablá, ¿no tenés lengua vos?

INACAL: Nací en el campo, siempre viví en el campo. Todavía era muchacha joven y estaba sentada al telar, cuando pasó un hombre mayor y le dijo a mi padre que me quería para mujer. Me llevó, no pude decir nada, así había sido con mi abuela y con mi madre, que me dio consejos para ser buena mujer y seguir donde quiera que vaya a Carrileu, el marido que ahora tenía yo.

LAILA: Sí, pero Usted ¿Cómo se llama?

(*Inacal le habla al oído.*)

INACAL: Después de cuatro días de andar a caballo llegamos a su lugar. Me fui con él, como adivinando lo del hombre y la mujer por lo poco que había oído y por lo mucho que había visto de los animales. (*Primer olvido. Inacal interrumpe el relato queda como ausente, Laila aprovecha para tocarle sus objetos y la observa. Inacal retoma el relato.*) Este hombre era viejo, yo le servía como mujer, pero él me mandaba como hija. (*Vuelve al tejido.*)

LAILA: ¿Usted lo conoce a Nelson, el pescador?

INACAL: No.

LAILA: ¡Seguro que lo conoce! Él es joven, me llevó a vivir con su familia,

son un montón de hermanos. Nos pasaron un colchoncito para dormir juntos. Nelson dice que ese colchón es una balsa y que solo él y yo podemos navegar río arriba.

INACAL: Estos hilos son mis venas; esta hebra, mi memoria, siempre ato los hilos cerca del cielo.

LAILA: (*Ve una laucha, intenta golpearla con la paleta del telar.*) Ahí está otra vez esa rata hija de puta, deme esto que la reviento.

INACAL: (*Enfurecida.*) Váyase, váyase.

(*Laila se desplaza con su bulto en brazos, Inacal la sigue con la mirada.*)

MÁSCARA: ¿Vos tenés hijos? ¿nunca tuviste hijos?

INACAL: Pasaban los años y no llegaba ningún hijo, Carrileu no quería hablar de eso. Cuando se emborrachaba decía: ¡mujer de mierda, no servís para hacer hijos! En esas ocasiones, yo pasaba la noche en el campo a la intemperie.

(*Inacal toma una flor y se va cantando hacia el proscenio, repite movimiento realizado con la primera flor y vuelve al telar.*)

LAILA: (*Insistente.*) Nelson no vino, hoy no vino.

INACAL: Llévelo una flor para que la visite en sueños. Y no me toque el telar. (*Canta.*)

LAILA: No, no cante, escúcheme, no cante, Nelson no vino. ¿Por qué no habrá venido Nelson? ¿Y si no viene? (*Mientras Inacal la toma de la mano y la saca del espacio del telar.*) ¿y por qué canta tanto? siempre anda cantando.

INACAL: Porque estoy viva.

LAILA: Pero se olvidó su nombre.

INACAL: (*Habla como si su madre estuviera cerca.*) Mamá, mamá ¿cómo me llamo? Mamá. Papá ¿cómo me llamo yo? Carrileu nunca me nombró, solo decía «haga esto, y esto otro, venga para acá. Vaya para allá». Así nomás me trataba. ¡Papáa! ¿Cómo me llamo yo?

LAILA: (*Interrumpe buscando dónde esconderse.*) Ahí viene mi suegra, que no me vea, está loca, dice que a Nelson se le dio vuelta el bote y que se murió ahogado. Está loca la vieja, me cortó los dedos con un machete y ahora en esta mano tengo demonios.

(*Inacal no le permite esconderse, la empuja.*)

INACAL: No sirve de nada esconderse.

LAILA: El hilo se corta por lo más fino.

INACAL: Igual te encuentran los que te aborrecen, así pasó con mis viejos.

LAILA: ¿Quién maneja los hilos?

INACAL: La fronteriza, la policía de los ricos vino, les tiró la casa abajo.

LAILA: Pendiendo de un hilo.

INACAL: A mi padre lo ataron, lo enterraron vivo y le dejaron la cabeza afuera, y delante de él se aprovecharon de mi madre hasta matarla.

LAILA: Que no se pierda el hilo.

INACAL: Mi viejo murió de pena, reseco por el viento y el sol, así lo encontraron. La fronteriza...

LAILA: No da puntada sin hilo.

INACAL: La fronteriza era la autoridad para cuidar la frontera, dicen. Tengo que tejer con hilos, no con hilachas. ¡No me pregunte por la fronteriza! *(Cambia abruptamente su estado de ánimo.)* Yo me voy a ir. Me voy a ir.

LAILA: ¿Y adónde se va ir?

INACAL: Me voy a ir, si yo no soy de acá.

LAILA: Nadie es de acá.

INACAL: Me voy a ir, así me voy a ir.

LAILA: Nadie se va de acá.

INACAL: ¿Y ése que estaba ahí?

LAILA: ¿Cuál, el gordo?

INACAL: Ése se fue.

LAILA: No, se lo llevaron.

INACAL: ¿No se fue solo?

LAILA: No. ¿Vio esa mujer que estaba acá, ésa que se le caía la baba? No está más.

INACAL: La habrán venido a buscar los parientes.

LAILA: Qué van a venir los parientes, si esos la depositaron acá y no apreciaron más, se la llevaron.

INACAL: Yo me voy a ir.

LAILA: ¿Se acuerda del colorado, ése que corría y corría, que decía que era Maradona?

INACAL: Ese fornidito, ágil.

LAILA: Por eso mismo se lo llevaron. Yo lo vi.

INACAL: Yo me voy a ir.

LAILA: Yo no, a mí me va venir a buscar Nelson.

(Inacal se quiere ir, Laila busca a Nelson, se estorban, se entorpecen mezclándose sus propósitos.)

MÁSCARA: ¿Así que te quieres ir? Terminá de contar.

(Inacal sale con ovillos para adelante casi hasta el proscenio.)

LAILA: ¡Ah! Estos hilos son sus venas. ¿Y cuál es la hebra de la memoria?
Así que Ud. vivía en el campo y ¿qué hacía allá?

INACAL: Cuando pasaban los trabajadores, yo me tenía que amañar
para hacer comida rendidora y cuidarme de los celos de Carrileu.

LAILA: *(Queda en medio de los hilos.)* Nelson no es celoso y le gusta bailar.

INACAL: En una de esas temporadas, llegó un hombre joven que supo
mirarme y, sin decir palabra, me entregó un pañuelo bonito, que
yo no supe donde esconder.

LAILA: ¿Y su marido que dijo?

INACAL: Carrileu andaba lejos, buscando los animales.

LAILA: ¡Uy! ¡Qué olor a vino! ese olor es de mi suegra, anda cerca, le dije.

INACAL: *(Se tensan los hilos.)* Fue para el tiempo de la seca y yo ponga
acarrear agua del jahuel al bebedero. *(Se queda como tratando de
recordar.)*

LAILA: Siempre se emborracha la vieja y me dice: ¡Putá! dejá de joder
con el violín de mierda, agarrá la escoba, lavá la ropa.

INACAL: *(Forcejea con los hilos.)* Ya no me daban más las piernas ni la
espalda.

LAILA: Hacé algo, yegua. Usté será la yegua. ¡Noo, deje mi violín!

INACAL: *(Ovillando las hebras.)* Pero guay de que Carrileu encontrara al
volver la tropilla o la majada disminuida, para eso queda la mujer
en la casa.

LAILA: ¡Qué atorranta ni atorranta, si siempre me toca a mí hacer todo!
Y Ud. ¿qué se cree? aah , me cortó, me cortó la mano. *(Se toma su
mano dolorida. Inacal corre hacia ella, la calma, la protege.)* A Nelson
le gusta que toque el violín, a él no le molesta, siempre me pide
que toque. Yo sé que él va a volver. Tengo que sacarme los demo-
nios de esta mano.

INACAL: Hacía dos días que...

LAILA: ¡Shhhh! ¿a quién le habla? si no hay nadie.

INACAL: Hacía dos días que no llegaba Carrileu y el peón rondaba por
el patio. A mí me andaba un perturbamiento por todo el cuerpo,
que ya no sabía ni lo que tenía que hacer. Él se me ofreció para
ayudarme en el acarreo del agua y la leña... Al pasarle el mate, me
agarró de un modo que yo no pude o no quise tironear... todo me
pareció suave y distinto.

(Inacal bruscamente se va al telar.)

LAILA: Dejesé de hablar sola, está cada día más loca...

INACAL: *(Acciona con los hilos.)* Esa noche llegó Carrileu, cuando pasó por el galpón vio que... *(Situación de olvido.)*

LAILA: ¿Y qué le pasó? ¿Se le acabó la cuerda?

INACAL: Eh... eh... cuando pasó por el galpón vio... eh... eh, que ni el peón ni su caballo estaban ahí, se había ido. Estos hilos son mis venas, esta hebra es mi memoria. Tengo que tejer con hilos no con hilachas. Pero... me olvido.

(Situación de pastilla, sonido de reja. Laila lleva a Inacal hacia el pasillo, abren la boca, toman pastilla.)

LAILA: *(Juega con el ovillo de ropa.)* Encima Nelson que no viene, ¿por qué mierda no viene...? *(Laila se tira sobre ovillo de ropa, Inacal la hecha.)*
¡Qué cuida tanto ese montón de piojos!

INACAL: *(Toma la tijera de esquila, pasa peligrosamente cerca de Laila, que la esquiva. Corta una hebra del telar.)* Este hilo, ¿para qué era? Y esta hebra... ¿cómo es que se cruza? Pasa para adelante o se queda atrás, ¿cómo era esto? *(Mira su telar y su lugar como si todo le fuera extraño, desconocido, se queda ausente, su estado físico ha desmejorado.)*

LAILA: *(Burlándose.)* ¿Se olvida su nombre! ¡Cómo se va olvidar su nombre! ¡Yo no me olvido mi nombre, a mí me dicen «Laila, cara de paila» y me tiran cascotazos. ¡¡Eh, eh!!

(Inacal sigue ausente, Laila aprovecha, juega de manera cruel con ella. Se escucha sonido de reja. Laila sienta rápidamente a Inacal en el telar y habla en dirección al pasillo.)

LAILA: Está tejiendo, si está tranquila.

(Inacal en el telar sigue en blanco. Laila juega con el ovillo de ropa y saca de él un pañuelo, baila con él a espaldas de Inacal, el juego de Laila se vuelve macabro. Finalmente Inacal reacciona, le arrebató el pañuelo y lo entreteje en el telar. Inacal toma el ovillo de ropa y se va. Laila le corta el camino, la ata con la ropa al telar, se trepa y asoma por arriba del mismo.)

LAILA: Nelson, mirá adónde estoy, mirá que hermoso barco, Nelson. Y está lleno de flores. *(Caen flores de papel.)* Uy ¿y acá qué hay? Ah, acá hay algo escondido *(Sale de atrás del telar con una camisa.)* ¿Qué hace con esta camisa de hombre escondida, eh?

INACAL: Váyase, váyase.

LAILA: ¿A dónde me voy a ir? si tengo que esperar a Nelson. ¿Por qué no puedo estar aquí yo? ¿Qué soy? Un estorbo ¿eh?, a todos les molesto, siempre molestando, siempre molestando... hasta la que me parió me dejó de lado.

MÁSCARA: ¿Qué hiciste con tu hijo?

INACAL: Después que se fue el peón, todo siguió como siempre, hasta que se me empezó a hinchar el vientre, Carrileu cada vez chupaba más. Una noche me corrió con el arreador, justo cambiaba la luna con una helada que hacía crujir la tierra y... eh... eh... *(Busca algo desesperada, no sabe qué, desarrolla acciones simbólicas con la luna, vuelve al telar y retoma el relato.)* Una noche me corrió con el arreador, justo cambiaba la luna con una helada que hacía crujir la tierra... y arrinconadita en un jarillal nació mi hijo, las pocas pilchas que tenía se ensangrentaron y mojaron, no tenía con qué envolver ese pedacito de vida... eh... eh... *(Risas, interrumpe.)* Como pude, corrí hasta la casa a buscar un trapo siquiera... ahí me agarró Carrileu y no me dejó salir, qué no hice para que me soltara, hasta le di más vino para que se durmiera o se muriera, no sé. Eh... eh... eh, al amanecer como loca corrí por el campo y encontré mi entraña sin vida. *(Aparece por entre los hilos tensos del telar su rostro.)* ¡No me pregunte por Carrileu, no me pregunte por Carrileu, le digo!

(Inacal inicia una danza violenta de autocastigo.)

LAILA: ¡Eh, qué hace! Pare. ¡No se ponga así! ¿Vio?, yo le dije, tanto hablar al pedo. ¡Nelson, vení pronto!

(Inacal cae y muere. Laila se acerca, la cubre con el vellón de lana, efecto de tormenta, apagón. Al iluminarse la zona, ya no está el cuerpo de Inacal. Laila permanece y comienza a llevar cuatro ovillos de hebras del telar al público y a cada espectador le entrega un ovillo. Sale de escena con sonido de violín. Apagón final.)

FIN

¡Ay! Riquelme...

El Primer Mundo te pasó por encima

de Oscar Tachi Benito

Toda la acción transcurrirá en el patio de una vivienda muy grande, que alguna vez fue un importante hotel parador en la ruta que une el sur con el resto del país.

Los sonidos, los colores y todo el ambiente patagónico tendrán una presencia muy fuerte.

ESCENA I

Oscuridad. Fuerte presencia del viento... en medio se escucha el sonido de alguien batiendo en un bol. Una luz ilumina la cara de Tránsito, muerto. Es su velorio. Esa luz decrece hasta desaparecer y se ilumina a Antonia, que está batiendo. Hay muchas cajas, de diversos tamaños, en distintos lugares.

Felisa, pañuelo en la cabeza, lentes oscuros, está sentada y juega con cartas españolas sobre una mesa. Es como un espacio sin tiempo.

FELISA: Mañana va a soplar viento todo el día... ¡me cache en dié! Cómo cuando llegué. Cincuenta años apenas. Me acuerdo que me bajé del tren y el viento me arrancó el sombrero... casi me arranca a mí también... fue como una especie de bienvenida de la Patagonia diciendo así son las cosas acá... ¡me cache en dié! Viento de la desgracia me sopló, más bien. ¡Qué podía saber yo! Cincuenta años atrás este pueblito me parecía un paraíso. ¡Y lo era, claro!... ¡Todo para hacer en este lugar virgen y lleno de promesas! Antonio y yo estábamos llenos de proyectos... ¡llenos, sí! Tu padre tenía sueños que vino a cumplir acá... ¡me cache en dié! Y no nos fue mal ¡eh!... claro que no nos fue mal. Pero un ratito nada más. Después empezaron las desgracias. La deuda del hotel... la situación económica... el progreso que ni se acordaba que nosotros estábamos acá... Y el pueblo se fue quedando. Los jóvenes se iban y los viejos se morían... crecía más el cementerio que el pueblo... Al final ¡todo pareció detenerse! Una bruma lo envolvió... un manto de olvido... y nosotros lentamente nos fuimos acostumbrando a no existir... desaparecimos. Pero ahora todo eso terminó. Parece que por fin habrá un poco de justicia. Parece que allá arriba, alguien se acordó de nosotros... Yo no sé qué es toda esa historia, pero no me importa. Para mí que es bueno. Dicen «el Primer Mundo esto, el Primer Mundo

aquello»... ¡y bueno! Por algo será primero. Además, si va a traer tanta cosa, tantas inversiones y cosas de televisión moderna y electricidad y gas y todo lo que no tenemos, yo digo... ¡bienvenido Primer Mundo!... Lo único que me pregunto es ¿por qué no nos metimos antes en el Primer Mundo con todas las cosas buenas que tiene?... *(Luz sobre Tránsito muerto.)* Yo lo miro a Tránsito ¡y está de contento!... va y viene todo el día... ¡pobre!... ¡también!, se pasó la vida esperando una oportunidad así... como mi finadito, ¡qué en paz descanse!, pero él no la tuvo. Bueno, la vida es así.

(Las luces se van desvaneciendo hasta quedar sólo iluminado Tránsito en su ataúd. Se escucha, suave, la melodía de Zorba el Griego. Tránsito abre los ojos, sale del ataúd y comienza el baile. Oscuridad mientras la música va subiendo y permanece un momento.)

ESCENA 2

Entra Felisa, trae un rollo de hilo, enciende la radio, mira para un lado y otro como buscando algo, finalmente toma un objeto, ata la punta del hilo y lo pone en el piso en un extremo del proscenio. Camina hasta la otra punta extendiendo el hilo y desde allá, como quien mide para cortar el empacho, camina hasta la punta del hilo. En medio de la acción entra Antonia.

ANTONIA: ¿Qué hace?

FELISA: ... once... doce... trece... catorce... niña bonita... dieciséis.

ANTONIA: ¿Qué cuenta, mamá? ¿para qué hace eso?

(Entra Tránsito.)

TRÁNSITO: *(Trae una caja grande. La abre y empieza a sacar carpetas y papeles llenos de polvo.)* No se ve nada ahí... un día tendríamos que limpiar eso y tirar todas las porquerías que hay... ¡qué manera de juntar cachivaches!... ¿a ver qué hay acá?...

ANTONIA: ¿Qué buscas?

TRÁNSITO: ¡Cómo puede ser!... esas son cosas importantes, Felisa... no pueden dejarse en cualquier lado.

FELISA: Bueno, son cosas que guardaba mi marido, yo nunca le preguntaba.

TRÁNSITO: ¿Midió?

FELISA: Treinta y siete...

TRÁNSITO: ¿Cómo treinta y siete...? ¿Treinta y siete qué?

FELISA: Treinta y siete así... *(Gesto de la medida del brazo.)*

TRÁNSITO: No, Felisa, así no sirve... a ver... *(Busca y encuentra un centímetro.)* Permítame. *(Le mide el brazo desde el codo hasta la punta de los dedos.)* Treinta y nueve... pongamos cuarenta. *(Agarra un lápiz y papel.)*... Cuarenta por... ¿cuánto dijo?

FELISA: ¿Cuánto qué?

(Tránsito le hace señas de la medida que tomó.)

FELISA: ¡Ah! ...treinta y siete...

ANTONIA: Tránsito, ¿puedo enterarme de qué se trata todo esto?

TRÁNSITO: Las medidas del terreno, Antonia.

ANTONIA: ¿Qué pasa con las medidas del terreno, qué terreno?

TRÁNSITO: De éste. ¿Cuál va a ser? Necesito las medidas de este terreno... No sabemos donde están y no encuentro ni un papel...

ANTONIA: Pero, mamá...

TRÁNSITO: no sabe, no se acuerda.

ANTONIA: Estarán los planos...

TRÁNSITO: *(La mira)* ¿Dónde?

ANTONIA: ¿Y para qué buscas eso ahora?

FELISA: Parece que unos chinos quieren comprar el hotel...

TRÁNSITO: Japoneses, Felisa. *(Sale.)*

FELISA: Bueno... esos...

ANTONIA: ¿Comprar este hotel?

FELISA: ¡Claro!... tienen mucha plata y con esto de la carretera... *(Empieza a hojear un diario.)*

ANTONIA: ¿Qué carretera?

FELISA: La carretera ésta que empiezan a hacer ahora y va a pasar por acá y llega hasta Tierra del Fuego...

ANTONIA: ¿Va a pasar por acá, por Riquelme?

FELISA: Sí.

ANTONIA: ¡Difícil lo veo!... Hace mucho tiempo que por Riquelme lo único que pasa es el viento...

FELISA: Bueno, yo no sé muy bien, pero parece que ahora estamos en el primer mundo y que todo va a cambiar...

ANTONIA: ...Que estamos... ¿¡qué?!... ¿el Primer Mundo?... ¡Mamá!... el primer mundo ése está del otro lado del océano, acá estamos en la prehistoria...

FELISA: No, Antonia, los tiempos cambian, parece que ya no es lo mismo...

ANTONIA: ¡Ah! ¿no? ¿Y cómo son ahora estos tiempos?

FELISA: Son... modernos... nuevos... eso son.

ANTONIA: ¿No me diga? ¿Y de cuándo es el diario que está leyendo?

FELISA: De ayer... ¿por?

ANTONIA: Porque el de hoy lo va leer recién mañana... y eso si tiene suerte y la camioneta no se rompe otra vez.

FELISA: ... No entiendo

ANTONIA: ...¿O ya no se acuerda que la semana pasada sólo tuvimos diario el lunes?... el resto de la semana ¡minga! ... ¡a cinco kilómetros de acá pasan unos cables así de gruesos!... pero el pueblo no tiene electricidad... nosotros, por suerte, tenemos el generador, que si no... Televisión vemos mal y a veces, estos teléfonos ya eran viejos cuando usted y papá llegaron acá... el gas, en garrafas todavía... ¿qué fantasías se le metieron en la cabeza? ¿qué es toda esa historia del Primer Mundo y los chinos...?

TRÁNSITO: (*Entrando otra caja.*) No son chinos, Antonia... y tampoco hay ninguna *historia*... Se trata de una empresa japonesa que está muy interesada en comprarnos el hotel, porque parece que es el lugar indicado para levantar un... un... mega shopping, un... súper parador, una cosa así.

ANTONIA: (*Que no entiende nada hasta acá*) ¡Ahhh!

TRÁNSITO: (*Levantando la vista de los papeles, como si debiera saberlo.*) ... La carretera, Antonia... (*Antonia sólo lo mira, Tránsito mira a Felisa, ésta hace un gesto vago y sale.*)... la Gran Carretera Patagónica... En todo el pueblo no se habla de otra cosa.

ANTONIA: Será, pero yo no estoy enterada de nada.

TRÁNSITO: (*Junta los papeles y cajas, va a ir saliendo.*) El gobierno va a construir, ¡por fin!, una súper carretera hacia el sur... y Riquelme, ¡nuestro querido Riquelme!,... va a ser uno de los puntos centrales por donde va a pasar todo... ¿te das cuenta?

ANTONIA: ¿De qué?

TRÁNSITO: (*Desorientado*) Como «¿de qué?», Antonia, mi amor... El primer mundo es... es... (*Como una revelación.*) ¡lo dijo el presidente!... dijo «¡Argentina está en el Primer Mundo!»... vos lo escuchaste...

ANTONIA: Sí, sí, y dijo muchas otras cosas más... ¡muchísimas!

(*Las luces se apagan y sólo queda una sobre la radio. Se escucha la voz del presidente: «... a la atmósfera, de ahí a la estratósfera y de ahí a donde quiera dirigirse. De modo que en una hora y media alguien puede salir de acá y llegar, por ejemplo, a Japón». Oscuridad.*)

ESCENA 3

En la oscuridad se empieza a oír el batido en un bol. Durante esta escena se escuchará de fondo, suave, el motor de un generador de corriente.

Un televisor blanco y negro se enciende, sin imagen. Felisa, sentada, muy elegante, frente a él. Tránsito está sobre el techo, tratando de orientar la antena. Antonia mira al aparato mientras bate.

TRÁNSITO: (Off.) ¿Lo encendiste?

ANTONIA: ¡Ya está!

TRÁNSITO: (Off.) ¿Se ve algo?

ANTONIA: No, no.

TRÁNSITO: (Off.) ¡Ahí!... ¿Se ve algo?

ANTONIA: ¡Ahí! ¡Ahí!... No, no, se fue.

TRÁNSITO: (Off.) ¿Ahí... se ve?

ANTONIA: No, no se ve nada. Recién se vio.

TRÁNSITO: Pero si no la moví.

FELISA: ¡Si no se apura, se va a pasar el noticioso!

ANTONIA: No sé, no se ve nada... ¡ahí!... dejala ahí!

TRÁNSITO: (Off.) ¿Se ve?... ¿Se ve?

ANTONIA: ¡Sí!... No... ¡¡Sí!! ¡¡Sí!!... No. Se fue otra vez. Tendrías que asegurarla con algo para que no se mueva. Una antena nueva tendríamos que comprar.

TRÁNSITO: ¿¿Y?! ¿¿Qué pasa?! ¿Se ve algo?

ANTONIA: ¡Nooo...!

TRÁNSITO: Bueno, a ver... esperá ... voy a mover esto... vos avisame cuando se vea...

FELISA: Cuando se construya la carretera y esos chinos compren este hotel y lo reformen, acá van a tener de todo: teléfonos celulares, televisión a color... (Pausa.) ...y yo voy a poder hacer mi viaje.

ANTONIA: ¿Qué viaje, mamá?

FELISA: ¿Cómo qué viaje? España... sueño con volver a mi pueblo, caminar por sus callecitas al mediodía, recorrer los bosques de encinas...

ANTONIA: (Mirándola con ternura, como para sí misma.) Seguro, mamá... volver a su pueblo...

FELISA: ¿Sabés, Antonia? Anoche hablé con tu papá... cuarenta y ocho... ¡qué en paz descanse!

ANTONIA: (Desentendiéndose de Tránsito.) ¿Con papá?

FELISA: Sí... soñé que estiraba la mano para agarrar una flor de un árbol y, de pronto, otra mano agarraba la mía y me hacía subir... era

papá... y me llevaba entre las ramas muy, muy alto y, de pronto, allá arriba, veíamos Aracena...

ANTONIA: ¡Su pueblo!

FELISA: ... Y al rato estábamos caminando entre las encinas florecidas, robando alguna bellota o un manojito de flores salvajes y, en una loma cercana, nos sentábamos abrazados a mirar el mar...

ANTONIA: ¡¿Cómo el mar?!

FELISA: Sí, el mar...

ANTONIA: Pero mamá, en Aracena no hay mar...

FELISA: Bueno, Antonia... era un sueño, ¡qué importa!... desde esa loma veíamos de este lado el mar y de acá los techos rojos de las casas...

ANTONIA: *(Con ternura.)* ¡Los techos! *(Reaccionando.)* ¡El techo!... ¡Tránsito!... ¿Tránsito, estás ahí...? ¿¡Tránsito!? *(Silencio)*... ¿Tránsito?

TRÁNSITO: *(Off.)* Suerte que la noche está linda...

ANTONIA: Mamá empezó a contarme y me olvidé...

TRÁNSITO: *(Off.)* Bueno, ¿qué pasa...? ¿Hay imagen o no?

ANTONIA: *(Se da vuelta al TV, que sigue igual.)* No, Tránsito, está igual... probá mover el cable...

TRÁNSITO: *(Off.)*... Pero el cable está bien, no le veo...

ANTONIA: ¡Ahí!... ¡Ahí!... ¿Qué tocaste?... Ahí se vio bárbaro.

TRÁNSITO: *(Off.)* ¿Se ve?... ¿Se ve ahora?

ANTONIA: No... ahora no se ve, pero recién se vio clarito. ¿Qué tocaste, Tránsito?

TRÁNSITO: *(Off.)* Nada... no sé, creo que no estaba tocando nada.

FELISA: ¡Ya digo yo que nos vamos a perder el anuncio!

ANTONIA: ¡Ahí!... *(Pausa.)* ¡Ahí, parece que engancho!

FELISA: ¡Que no toque más nada!

TRÁNSITO: *(Off.)* ¿Qué hago, bajo?

ANTONIA: A ver, esperá ... *(Pausa.)* Sí, creo que sí... Sí, bajá.

(Se escuchan unos ruidos y, un momento después, aparece Tránsito, sacudiéndose la ropa.)

TRÁNSITO: ¡Qué bueno se ve! Ojalá que se quede así.

FELISA: Por lo menos hasta que terminen de dar la nota... ¿Está seguro que es hoy?

TRÁNSITO: Sí, Silverio pasó a avisarme hace un rato y más temprano estuvo el Gordo con la misma noticia.

ANTONIA: Que querés que te diga, a mí este asunto de los japoneses me suena a verso, porque vos pensá... los tipos son una empresa que anda por todo el mundo, muy poderosos... y, de pronto, van a

querer comprar un hotel perdido en medio de la Patagonia, en estado regular a malo, para voltearlo y hacer todo de nuevo, teniendo todo el campo que quieran para comprar... no sé...

TRÁNSITO: ¡Ahí está! ¡Ahí está! Ponele... ponele volumen.

(Tránsito se sienta. Antonia le da volumen y se sienta. Una locutora está dando una noticia, luego el locutor adelanta la noticia sobre la construcción de la Gran Carretera Patagónica, pero antes dan los datos del tiempo. En el momento en que estos terminan y anuncian la noticia, se escucha un carraspeo en el generador, las luces bajan, vuelven a subir, el motor se detiene y... las luces se apagan.)

TRÁNSITO: ¿¿Qué pasó?!... ¡¡¡La puta que lo parió!!!

ANTONIA: ¡No sé!

TRÁNSITO: ¡Justo acá! ¡¡Me cago en la mierda!!

ANTONIA: ¡¡El generador!!

TRÁNSITO: ¿¿Qué?!

ANTONIA: ¡Se quedó sin nafta!

TRÁNSITO: Pero si le puse...

ANTONIA: Sí, pero estuve usando el lavarropas...

TRÁNSITO: ¿Y no le pusiste?

ANTONIA: ¡No me di cuenta... me olvidé!

TRÁNSITO: ¡Una vela! ¡una vela! ¡¿Dónde están las velas?!

FELISA: Yo tengo una...

TRÁNSITO: ¿Dónde?...¿dónde está?..

FELISA: Por acá, Tránsito... por acá...

(Tránsito prende un fósforo.)

ANTONIA: ¡No, vela no! Es peligroso. Llevá la linterna.

TRÁNSITO: ¿Dónde está?

ANTONIA: ¡Al lado de la radio!

TRÁNSITO: *(Enciende la linterna y brota una lágrima de luz amarillenta.)*

¿Qué querés que haga con esto?

ANTONIA: Y bueno... las pilas no llegan

(Sale rezongando. Un momento después se escucha el arranque de un motor que quiere iniciar y vuelve a pararse. Esto acompañado por un movimiento de las luces que se encienden en media potencia y se apagan. Finalmente, el motor arranca y las luces se encienden. Entra Tránsito casi corriendo. Encienden el TV.)

LOCUTOR: ... con lo cual el trazado original de la Gran Carretera Patagónica fue desplazado 25 kilómetros hacia el este. Vamos a una

pequeña pausa con «La receta de Matilde» y, a continuación, mostraremos en un mapa el nuevo recorrido de la GRAN CARRETERA PATAGÓNICA...

TRÁNSITO: ¡¡¿Cómo «nuevo recorrido»!?!?

ANTONIA: Eso dijo, «nuevo recorrido»...

TRÁNSITO: No... no... debe haber dicho otra cosa...

ANTONIA: «Nuevo recorrido», dijo

TRÁNSITO: ¡No Antonia... no puede ser!

ANTONIA: Dijo que el trazado original se corrió no sé cuantos kilómetros para la costa y que hay un nuevo recorrido. Ahora te lo van a mostrar.

FELISA: ¿Quiere decir que los chinos no van a venir?

ANTONIA: ¡Ni los chinos ni nadie!

TRÁNSITO: *(Sin comprender nada.)* ¡Te digo que no puede ser!... Tienen que haber dicho otra cosa... Si el gobierno ya había dicho que la ruta pasaba por acá... ¿no puede ser!

ANTONIA: ¡Ja! ¿no puede ser!?!... ¿en este país todo es posible!

TRÁNSITO: Pero ¿por qué... qué pasó?

ANTONIA: *(Batiendo el bol y saliendo lentamente, sus últimas palabras se van perdiendo.)* Pasó que mañana tenés que acordarte de comprar más nafta para el generador y hacer el reparto de todos los días y el pedido: 6 docenas de huevos, una bolsa de harina, leche, esencia de vainilla, canela en rama, azúcar común, azúcar impalpable, limones verdes...

(La escena empieza a oscurecerse lentamente. Felisa arrastra la silla mientras va saliendo. Tránsito mira atónito el TV donde una señora da una receta de comida mientras bate en un bol. El TV se va oscureciendo, pero queda el sonido de la señora batiendo. El sonido crece y ocupa la escena.)

ESCENA 4

Es la mañana del día siguiente.

Tránsito entra recién levantado con la pava y el mate en la mano. Lo deja en la mesa. Enciende la radio, busca, se escucha un tango, la deja. Sale.

En la radio comienza un informativo.

LOCUTOR: *(Off.)* Se dio a conocer anoche la apertura de los sobres de la licitación para construir la Gran Carretera Patagónica. La empresa adjudicataria de la mega obra, la japonesa Yojo Inc. Company, adelantó un nuevo trazado de la misma, 25 kilómetros

hacia la costa, con el objetivo de aprovechar las características del terreno y las bondades del paisaje, que harán de esta Súper Carretera una de las más modernas y bellas del país....

(Tránsito, que escuchaba mientras se lavaba, aparece.)

TRÁNSITO: ¡Claro!... ¡el paisaje!... ¡el paisaje!... ¡la puta que lo parió al paisaje!... ¿y nosotros?... ¡que nos caiga un meteorito!... ¡hijos de puta!... ¡claro!... si eso es lo que les conviene... *(Sale.)*

LOCUTOR: *(Off.)*... en tanto el Presidente de la República se refirió a la importancia del acto en las siguientes palabras: *(Voz del presidente.)* «La construcción de esta importante obra marca, sin lugar a dudas, el ingreso definitivo de Argentina al Primer Mundo. Miles de personas de distintos lugares del planeta ingresarán por esta moderna vía a los misterios y maravillas de nuestra Patagonia. *(Entra Tránsito.)* ¡Argentinos... Patagónicos... un destino de grandeza y prosperidad nos espera!» Con estas palabras, el Señor Presidente de la República dio por finalizado este importante acto. *(Suena en la radio «Zorba, el Griego».)*

TRÁNSITO: *(Prepara unas cajas, toma mate, de cuando en cuando hace unos pasos de «Zorba...» Como una revelación.)* Miles de personas... miles... de personas dando vueltas por acá... viajando... ¡Claro! ¡ahí está!... ¡ahí está!... ¡Ahora lo veo!... ¡lo veo clarito!

(Entra Felisa. Lleva un pañuelo en la cabeza y peina su peluca.)

FELISA: ¿Se siente bien, Tránsito?

TRÁNSITO: Muy bien... Felisa, ¡muy bien!

FELISA: No se cuál es el motivo de su alegría. Otra vez se olvidaron de Riquelme... y esta vez para siempre, creo yo.

TRÁNSITO: *(Haciendo unos pasos de tango.)* A lo mejor sí... Felisa, *(Cambian- do a «Zorba...»)* a lo mejor no...

FELISA: ¿No qué? No me diga que todavía no le cayó la ficha...

TRÁNSITO: ¡La ficha no, lo que me cayó es la luz, la claridad!

FELISA: Usted está peor que yo, Tránsito.

TRÁNSITO: No, no. Acabo de verlo, fue como un resplandor.

FELISA: ¿Un qué?

TRÁNSITO: Un resplandor... una luz que me hizo verlo claramente.

FELISA: ¡Ay, Dios mío!... ¿De qué está hablando?

TRÁNSITO: Yo también estaba enojado hasta hace un rato, pero de pronto lo ví, me di cuenta que era la gran oportunidad...

FELISA: ¿Qué oportunidad?... oportunidad de desaparecer del planeta.
TRÁNSITO: *(Entrando con la bicicleta.)* ¿Quién le dice!... ¿Vio cómo es el Primer Mundo?... *(Ata las cajas a la bicicleta.)*

FELISA: ¿Qué Primer Mundo?... ¿se volvió loco? ¿no escuchó?

TRÁNSITO: Sí... escuché.

FELISA: ¿Y entonces?

TRÁNSITO: Entonces pasa que de pronto, cuando todo parece que se derrumba, surge algo extraordinario, algo que nos va a cambiar la vida de verdad...

FELISA: Sí... nos van a enterrar

TRÁNSITO: Este pequeño pueblo, ubicado al sur de la vida, al oeste del poder, se va a convertir en el centro del deseo de los poderosos, de los que desparraman sus billetes y muestran sus faltriqueras prepotentes... de esos mismos que van a sucumbir al misterio y la fantasía exótica de esta tierra irredenta, de este paraje arcano...

FELISA: ¡Eso es fiebre!

TRÁNSITO: ¡Eso va a ser Riquelme!

FELISA: Riquelme no existe más para nadie... desapareció, pero no del Primer Mundo, desapareció *del mundo*... ¡se murió!... ¿me entiende?... ¡se murió!

TRÁNSITO: *(Saliendo en la bicicleta.)* ¡Pero nosotros seguimos vivos, Felisa!... ¡nosotros seguimos vivos!

(Felisa queda como congelada en su gesto de peinar la peluca mirando en la dirección en la que desapareció Tránsito.)

ANTONIA: Mamá... ¿está bien?... ¿Qué le pasa?

FELISA: *(Como hablando consigo misma.)* Tránsito...

ANTONIA: Ya se debe haber ido...

FELISA: Sí... se fue, pero... pobre.

(La escena se oscurece.)

ESCENA 5

Es la mañana muy temprano. Tránsito hace cosas en su bicicleta: limpia, aceita, ajusta algo, etc. Al cabo de un rato entra Antonia.

TRÁNSITO: Tuve un sueño, Antonia.

ANTONIA: ¿Bueno o malo?

TRÁNSITO: No lo sé... era raro... estábamos vos y yo y caminábamos entre una multitud, un mar de gente...

ANTONIA: ¿Nos fuimos de vacaciones?

TRÁNSITO: No... no... la gente caminaba para acá y nosotros caminábamos para allá...

ANTONIA: Como siempre...

TRÁNSITO: Y en un momento la marea de gente se terminaba y quedábamos solos, como en una pista de baile gigante, pero... era en el cielo...

ANTONIA: ¿Qué, éramos ángeles?

TRÁNSITO: No, Antonia, ángeles no, éramos... bailarines... y vos estabas... los dos... vestidos de blanco... vos con un vestido hermoso, amplio... yo de traje, todo blanco, hasta los zapatos... y vos estabas en una punta y yo en la otra... nos mirábamos a los ojos, como cien metros había entre nosotros y las nubes pasaban despacito, por momentos no te veía, el piso era... era... ¡el cielo! ¿entendés?... cielo y nubes y nosotros dos, todo de blanco como en una pista gigante... y nos íbamos acercando sin dejar de mirarnos, haciendo pases de baile, yo tenía un sombrero y cuando ya estábamos cerca, como así, como a... no sé... unos metros, yo me saco el sombrero, te hago un reverencia, arrojo el sombrero al aire y los dos corremos, nos agarramos de la cintura y bailamos... un vals, no sé, música no había, pero era así, como un vals, porque girábamos y girábamos... y entonces de todos los lados empieza a entrar gente, como de entre las nubes, toda esa gente de la marea humana que pasaba caminando, entra y se va acercando y aplaude, no se escuchaba el ruido, pero aplaudían, nosotros dábamos vueltas y ellos nos aplaudían y aplaudían...

ANTONIA: ¿Y? ¿qué pasó?

TRÁNSITO: *(Como si hubiera estado soñando y se despierta.)* No, no sé... me desperté.

ANTONIA: Bueno, ángel bailarín, apurate que hay que llevar todo eso.

(Tránsito sale bailando. Entra Felisa.)

FELISA: *(A Antonia)* Yo no sé de qué está contento... Nos dejaron pagando y él con una sonrisa de oreja a oreja.

ANTONIA: Nada, tuvo un sueño...

FELISA: Decime, Antonia... ¿vos crees que los chinos esos...? *(Antonia la mira.)*... No, claro, yo tampoco... bueno, yo preguntaba nomás... y ¿qué era el sueño...?

ANTONIA: Un baile, una pavada, que andábamos entre mucha gente y, de pronto, estábamos bailando y era en el cielo y...

FELISA: ¿... de blanco?

ANTONIA: (*Se detiene.*) Sí... ¿por?

FELISA: ... y la música... ¿se escuchaba?... ¿había sonidos?

ANTONIA: (*Obvia.*) Y claro... (*Duda.*) ¡ah!... no, dijo que no... que la música no se escuchaba y que la gente aplaudía pero sin sonido...

FELISA: (*Se persigna. Susurra.*) No es un buen sueño...

ANTONIA: ¿Qué dice?

FELISA: Nada. Nada... pero no es bueno que en un sueño se junten el blanco y el silencio... es decir, que dominen el sueño.

ANTONIA: ¿Por qué, qué significa?

FELISA: ¡Ehhhh!... Bueno... no sé... necesitaría más detalles... ¡Qué macana con este asunto! (*Saca un mazo de cartas y empieza a desparramar sobre la mesa.*)

ANTONIA: (*Preocupada.*) ¿El sueño?

FELISA: No, qué sueño... esto de la Carretera y toda la cosa...

ANTONIA: Yo, que quiere que le diga, ya estoy hasta acá de versos y promesas y cosas que no llegan nunca... pero Tránsito estaba tan entusiasmado...

FELISA: Y todos... si Basilia le encargó al nieto que vive en Buenos Aires un televisor nuevo a color, con control a remoto y todo el asunto.

ANTONIA: Sí... me contaba Tránsito que Don Silverio contrató unos albañiles para tirar el frente del almacén y poner todo vidrio y ya habían tirado hasta la mitad de la pared... así que ahora va a quedar mitad vidrio y mitad pared...

FELISA: Y la hija de Alcira... se pasó un día entero en Sargento Piedras eligiendo vestido de novia...

ANTONIA: Pero si ni novio tiene...

FELISA: Bueno, eso mismo dije yo... pero estaba convencida que con tanto ingeniero, técnico, empresario dando vueltas por acá, en menos de seis meses se casaba, pobre...

ANTONIA: ¿Y qué hizo?

FELISA: ¿Qué va a hacer?... Ni quiere salir de la casa.

ANTONIA: La gente se creyó todo...

FELISA: ¿Y cómo no?

ANTONIA: Siempre es la misma historia...

FELISA: Hasta yo misma le pedí a Basilia que... (*Reacciona.*)

ANTONIA: ¿Qué?

FELISA: (*Intentando zafar.*) Sin embargo, vos fijate, las cartas siguen hablando de la buenaventura...

ANTONIA: ¿Qué le pidió a Basilia?

FELISA: *(Como distraída.)* ¿Para qué?

ANTONIA: *(Intuyendo algo.)* Mamá...

FELISA: Ves, aparecen signos buenos y acá...

ANTONIA: A Basilia... ¿qué le pidió?

FELISA: *(Encerrada.)* No, no a Basilia... yo le pedí a Basilia... mejor dicho a ella no... ella, viste que tiene el hijo en Buenos Aires... que le va muy bien con esos negocios de importación y...

ANTONIA: ¡Mamá!

FELISA: Bueno, ella me contó que el hijo viaja mucho... por su trabajo, ¿viste?, así que... ¡che, la pastilla!... ¿tomé la pastilla yo?...

ANTONIA: ¡Basta mamá!... ¿qué le pidió a Basilia?

FELISA: *(Contraatacando.)* Bueno, Antonia, todo el tiempo las cartas decían que las cosas eran favorables, que todo iba a salir bien... ¿qué querés?... no soy bruja, no puedo adivinar que después a estos pp... elandrunes se les iba a ocurrir cambiar todo...

ANTONIA: *(Preocupada.)* ¿Qué hizo?

FELISA: ¡Nada Antonia!... nada... *(Pausa.)* Además, se puede devolver y listo...

ANTONIA: ¿Devolver qué?

FELISA: *(Susurrando.)* El pasaje... se devuelve... te dan la plata y se acabó... tampoco es taaan...

ANTONIA: ¡No!... ¿un pasaje?... ¿un pasaje a dónde?... ¿a...? ¡No!... ¿un pasaje a...? ¡Mamá!... ¡España!... ¿con la plata de...? ... pero mamá, ¿se volvió loca?... esa plata no se podía tocar... ¡y al hijo de Basilia!... ¡mamá!... ¿se da cuenta lo que hizo?... ni pasaje, ni plata, ni nada... ése no le devuelve nada... ¿cómo se le ocurrió?... ¡si contamos mil historias de él...!

FELISA: Bueno, cuando Basilia me contó que iba a mandarle la plata al hijo para el televisor, yo pensé que podía mandarle la del pasaje y hacía todo junto... ¿entendés? Las cartas...

ANTONIA: ¿Qué cartas, mamá!... Si ya sabemos: ni televisor, ni pasaje... es un atorrante... ¡importaciones!... ¿qué importaciones? ¿qué viajes?... si no trabaja, nunca trabajó... ¿cómo le va a mandar...!?

FELISA: Bueno, yo creí...

ANTONIA: Sí, sí, usted creyó, yo creí, todos en este país creemos y así estamos...

(Entra Tránsito bailando y silbando «Cantando bajo la lluvia». Se corta al descubrir el clima raro. Hay un intercambio de miradas entre él y Antonia. Felisa sale.)

TRÁNSITO: Bueno, voy yendo a hacer el reparto... Decime, Antonia... ¿esos zapatos marrones y blancos... que yo tenía... que guardé en una caja blanca...?

ANTONIA: ¡Ay! ¡qué se yo de zapatos, ni de cajas, ni nada!

TRÁNSITO: Bueno, bueno... está bien, tranquila...

ANTONIA: (*Dándose cuenta de su reacción.*) Sí, sí,... tranquila porque si no, vamos a terminar todos locos acá.

TRÁNSITO: ¿Qué pasó?

ANTONIA: Mamá... que entró en el juego, también... y pensó que este pueblo fantasma con un toque mágico pasaría a ser el paraíso... y quiso adelantarse a las cosas...

TRÁNSITO: ¿Qué hizo?

ANTONIA: (*Pausa.*) No importa, Tránsito, ¿qué zapatos me pedías?

TRÁNSITO: Bueno, no... aquellos blancos y marrones...

ANTONIA: ¿Los que te ponías para los bailes del club?

TRÁNSITO: Sí... sí... esos.

ANTONIA: Ehhh... la verdad, no sé donde pueden haber quedado... Habría que revisar en la piecita. ¿Los necesitás ahora?

TRÁNSITO: No... no... para nada. De pronto me acordé... nada más... Bueno, listo, me voy. Hoy estamos retrasados.

ANTONIA: Sí, apurate.

TRÁNSITO: Chau.

ANTONIA: Chau.

(*Se oscurece la escena.*)

ESCENA 6

Entra Tránsito igual que en Escena 4. Tiene cierta euforia. Trae un diario y una caja, la abre y saca un par de zapatos blancos y marrones. Los hace bailar encima de la mesa. Aparece Felisa. Tiene un jarro de cera depilatoria. Lo mira extrañada.

FELISA: Yo... la verdad, no lo entiendo...

TRÁNSITO: ¿Qué cosa?

FELISA: ¡Esto!... después que anunciaron el cambio de la Carretera Patagónica todo el pueblo está deprimido y usted... ¡como una lechuga!... ¡lo más campante! (*Empieza a embadurnarse la cara.*)

TRÁNSITO: ¡Lo que pasa es que lo vi, Felisa! Los demás no se dan cuenta, no reaccionan...

FELISA: ¿No se dan cuenta de qué...? ¿Qué es lo que vio?

TRÁNSITO: ¡El Primer Mundo!

FELISA: ¡Uy!... mejor que Antonia no lo escuche porque se va a meter en un brete...

TRÁNSITO: Nosotros creíamos que era sólo una carretera, pero no es así, mire, mire lo que dice acá (*Lee en el diario.*): «según un diario estadounidense la Patagonia es vista como un territorio misterioso y desconocido que invita a millones de turistas a incluirla en sus planes, aún cuando esta tierra mítica tiene tan poco para ofrecer al viajero. Por su parte, el Presidente volvió a recalcar 'con el ingreso de Argentina al Primer Mundo, la Patagonia se presenta como el destino de miles de personas que llegarán para conocerla'»... ¿se da cuenta?

FELISA: (*Que no se da cuenta.*) Eeehhh...

TRÁNSITO: ¡Es el Primer Mundo que nos está mirando!... ¿y qué vamos a hacer nosotros, cruzarnos de brazos, dejar que esto pase de largo? ...¡ah! No... si el Primer Mundo viene, ¡como va a venir!, hay que estar preparado... y yo, Felisa, yo, no voy a cruzarme de brazos.

(*Agarra la bicicleta y sale, dejando a Felisa desorientada. Un momento después entra Antonia con un fuentón de ropa.*)

ANTONIA: ¿Y Tránsito?

FELISA: Salió

ANTONIA: Pero... si las cajas están acá.

FELISA: Fue... a hacer otra cosa...

ANTONIA: ¿Qué cosa?

FELISA: Creo que a mirar por donde viene el Primer Mundo...

ANTONIA: ¡¿Qué cosa?!

FELISA: El Primer Mundo, Antonia, el Primer Mundo...

ANTONIA: ¡Otra vez con esa historia!... (*Empieza a colgar las sábanas.*) ¡No quiero escuchar más nada!... ¡ya tengo suficiente con este mundo como para pensar en otro! Mejor que se ocupe de hacer el reparo... (*Pausa.*) No sé... yo lo veo medio raro, ¿no?

FELISA: ¿El qué?

ANTONIA: A Tránsito...

FELISA: ¿Raro?

ANTONIA: Me parece a mí... ¿no le pareció?

FELISA: Rarísimo...

ANTONIA: ¡Ah!... ¿lo notó también?

FELISA: Únicamente que fuera ciega... y sorda... y estúpida.

ANTONIA: Primero pensé como reaccionaría... porque había hecho tantos planes, quedaría desalentado... desilusionado... no sé, pinchado, pero después me preocupó más ver como una euforia que lo lleva y lo trae, como si en realidad hubieran dicho que todo está bien, que la carretera se va a hacer, que esos japoneses van a venir con todos esos dólares...

FELISA: A lo mejor cambiaron de idea y vienen...

ANTONIA: ¡Qué van a venir! Cuando anunciaron que la carretera se hacía por otro lado, ya hacía como un mes que estaban trabajando... nosotros éramos los únicos que todavía no lo sabíamos y seguíamos haciendo planes... que tiramos allá y levantamos acá, que cambiamos, que pintamos, que compramos... ¡y todo a la bosta!

FELISA: ¡Antonia!

ANTONIA: ¡Y sí mamá!... Sí... ¡a la bosta!... ¡a la bosta los arreglos!... ¡a la bosta los planes!... ¡a la bosta la plata, los sueños y nosotros con saco y todo, que nunca les importamos un carajo!

FELISA: Bueno, creía que a vos todo esto te resbalaba.

ANTONIA: No, claro que no me resbala... Soy desconfiada nada más. Intento mantener los pies en la tierra... pero también tengo mis momentos.

FELISA: ¿Vos creíste?

ANTONIA: Sí, creí... por momentos me convencí que podía ser. Lo veía a Tránsito andar para arriba y para abajo y me decía «¿por qué no?... ¿por qué no puede ser esta la oportunidad tan largamente esperada?»... Pero se acabó, me gustaría no escuchar más sobre este tema... todavía no se cómo decirle a Tránsito lo de la plata...

(En ese momento entra Tránsito, eufórico, en la bicicleta. Da una vuelta y se baja. Muestra un cartón de disco como un trofeo.)

TRÁNSITO: ¡Miren lo que tengo acá!

(Va hacia el viejo tocadiscos y pone «Cantando bajo la lluvia». Las acciones de Tránsito tendrán la torpeza de quién sabe, pero no puede demasiado. Inicia un juego coreográfico ante la mirada atónita de Antonia y Felisa, que entró al escucharlo y tiene su cara enrojecida por la depilación.)

TRÁNSITO: ¡Vamos, Antonia, vamos! *(Realizando pasos coreográficos llega hasta el tocadiscos.)* ¡Ahora, escuchen esto! ¡¡El número central!! ¡¡¡El cierre de la noche!!!

ANTONIA: ¡Qué número! ¡qué cierre!... ¡Te volviste loco!... ¿De que hablás, Tránsito?... ¡Tránsito!

(Suena «Zorba, el Griego». Inicia el baile. Antonia intenta pararlo.)

ANTONIA: ¡Tránsito! *(Él sigue bailando cada vez más compenetrado con la danza. Intenta bailar con Felisa, que lo rechaza.)* ¡Pará Tránsito! *(Va hacia ella e intenta bailar.)* ¡No... ¡estás loco!... ¿qué te pasa?

(Tránsito le saca la peluca a Felisa, se la pone, sigue su baile, cada vez más eufórico y exaltado, hasta que de pronto la música se para. Antonia saca el disco violentamente. Silencio mortal.)

TRÁNSITO: ¿Qué hacés Antonia?

ANTONIA: ¡¿Te volviste loco?!... ¿Qué te pasa?

TRÁNSITO: Bailaba... solamente bailaba.

ANTONIA: ¡Solamente!..., ¡solamente!... ¡Entrás así y pones esa música y bailás...! ¡¿qué es todo esto?!

TRÁNSITO: ¡Esto es una iluminación del cielo! ¡¡Una oportunidad!!...

ANTONIA: ¡Oportunidad de qué...! ¡por Dios!...

TRÁNSITO: ¡Oportunidad de salir de este pozo!... ¡de llenarnos de plata!

ANTONIA: ¡¡Por favor!!... ¡te volviste loco!

TRÁNSITO: No... loco no. ¡Riquelme va a ser tocado por el Primer Mundo! ¡¿entendés?!... Aunque se lleven la carretera a 25 Km. de acá, no importa, mejor... ¡más atractivo!... ¡más extravagante!

ANTONIA: ¡¿Extravagante?!

TRÁNSITO: ¡Claro!... el misterio de la Patagonia, la cosa rara, extraña...

FELISA: ¡Ay, Tránsito!... ¡ya le decía yo!

ANTONIA: Acá el único misterio es de qué vamos a vivir si vos no hacés el reparto.

TRÁNSITO: *(Sacando un papelito del bolsillo lee con alguna dificultad.)* ¡Del Patagonian Dance Palace – Food & Show!

ANTONIA: ¿Qué decís?

TRÁNSITO: *Patagonian Dance Palace – Food & Show*, que vendría a ser Palacio Patagónico de la Danza – *Fud...* comidas y... y... y... show... bueno show.

ANTONIA: ¿Es todo un chiste, verdad?

TRÁNSITO: No, ¿qué chiste? Porque yo pensé «El Palacio de la Danza», no está mal, pero le falta algo, gancho, que sé yo. Por el lado de la cosa mapuche está todo muy usado ya, entonces busqué lo internacional, el idioma del mundo.

FELISA: ¿Y usted de dónde sabe inglés?

TRÁNSITO: No, yo no... le pedí al hijo de Tulio.

ANTONIA: Esto es una locura total...

TRÁNSITO: Ninguna locura... Esa carretera que ya no va a pasar por acá, igual va a traer a miles de personas.

FELISA: Pero van a estar a 25 kilómteros de acá.

TRÁNSITO: Y miles de personas son miles de dólares.

FELISA: ¡Ah! Y se los van a dar a usted...

TRÁNSITO: ¡Exactamente!

FELISA: ¡A usted le chifla el moño!

TRÁNSITO: Nada de eso... hay que ofrecerles algo para que vengan acá.

ANTONIA: Y nosotros ¿qué podemos ofrecerles?... tortas y pastelitos...

FELISA: Y... con eso van a venir millones, no miles...

TRÁNSITO: No necesitamos mucho, podemos usar el salón del comedor que es grande, para el invierno y este patio en el verano y esta época...

ANTONIA: Mirá, primero andá a hacer el reparto y después me contás la historia.

TRÁNSITO: No Antonia, no hay más reparto. Hay que hacer un cambio en la cabeza, entendé. Ésta es una oportunidad. Tenemos esa plata guardada para alguna situación especial. ¡Bueno!... ¡aquí está la situación especial!

(Felisa y Antonia se miran.)

ANTONIA: Mirá, Tránsito, no sé qué te pasa, pero no me gusta mucho... En cuanto a la plata...

TRÁNSITO: Ya sé... ya sé... quedamos en que cuando el momento llegara decidiríamos juntos si usar o no esa plata...

ANTONIA: No, no es eso...

TRÁNSITO: Sí, entiendo que tengas miedo...

ANTONIA: No, no tengo miedo, pero mejor ocupémonos del reparto y en otro momento lo hablamos.

TRÁNSITO: ¡Qué reparto!, ¿no entendés?, se acabó el reparto. Estamos ante un momento decisivo, inimaginable, nos cae del cielo una oportunidad única que no podemos desaprovechar.

ANTONIA: ¡Estás hablando pavadas! Me asustás, Tránsito.

TRÁNSITO: No, Antonia, estoy hablando del Primer Mundo, de lo que hablan todas las radios y todos los diarios todo el tiempo...

ANTONIA: *(Enojándose.)* Sí, pero ese primer mundo del que hablan no es para nosotros o no te alcanza con lo que pasó... y ¿a quién le

importa?... ¿a quién carajo le importa si nosotros seguimos acá perdidos y olvidados?

TRÁNSITO: No sé si a ellos le importa, pero a mí, sí. Porque siento que es la oportunidad que siempre soñé y ahora está ahí, al alcance de mi mano.

ANTONIA: Al alcance de la mano lo que tenés son las cajas del reparto. Eso es real y concreto y con eso comemos.

TRÁNSITO: ¡Las cajas y el reparto que se vayan a la mierda! Me cansé... me cansé de sentir que te compran como una limosna. Con esa plata ahorrada y algunas modificaciones, acá van a venir miles de personas.

ANTONIA: ¡Ah, sí!... ¿Y por qué van a venir miles de personas? Por tu cara bonita...

TRÁNSITO: No, van a venir a ver el show de danzas del mundo. Los tipos tienen dólares y quieren gastarlos, pero no son tarados.

ANTONIA: Y si no son tarados ¿por qué van a venir acá?

TRÁNSITO: Porque buscan algo diferente.

ANTONIA: ¿Diferente a que?

TRÁNSITO: Algo exótico, raro.

ANTONIA: Bueno, ahí sí, si buscan algo raro... con vos...

TRÁNSITO: Yo pensé: todos ofrecen música de tango, asado, empanadas pero no, hay que buscar otra cosa y se me ocurrió lo de las danzas... en medio de la Patagonia, un espectáculo de danzas del mundo.

ANTONIA: (*Burlona.*) Y vas a bailar vos...

TRÁNSITO: Sí... yo voy a bailar.

ANTONIA: (*Sorprendida.*) ¡¡¿Vas a bailar vos?!!

TRÁNSITO: Sí, yo.

ANTONIA: ¡Tránsito!

TRÁNSITO: Yo, Antonia, yo... Te conté lo del sueño...

FELISA: Con respecto a ese sueño, Tránsito...

ANTONIA: Pero eso era un sueño. ¿Cómo se te ocurre...?

TRÁNSITO: Yo sentía que ese sueño me indicaba algo.

ANTONIA: Los sueños son sueños y nada más.

TRÁNSITO: Y de pronto lo vi.

ANTONIA: Si vamos a salir corriendo por cada sueño que tenemos...

TRÁNSITO: Era muy claro.

ANTONIA: Nos pasaríamos la vida corriendo.

TRÁNSITO: Todo aparecía delante de mí con absoluta claridad.

ANTONIA: Pero la vida es otra cosa.

TRÁNSITO: ... La marea de gente.

ANTONIA: Es hacer lo que tenemos que hacer.

TRÁNSITO: ... El baile.

ANTONIA: Como hombres y como mujeres.

TRÁNSITO: ... Y entonces lo decidí.

ANTONIA: A mí me toca preparar la masa.

TRÁNSITO: ... No voy a quedarme de brazos cruzados mirando

ANTONIA: A vos te toca repartir las cajas.

TRÁNSITO: No, señor.

ANTONIA: Y mejor que te apures.

TRÁNSITO: Si guardamos esa plata para una ocasión especial, bueno, la ocasión especial llegó.

ANTONIA: (*Casi gritando.*) No va a haber ninguna ocasión especial... ¡esa plata desapareció! (*Pausa.*)

TRÁNSITO: ... ¿Qué?

ANTONIA: ¡Desapareció!... ¡se esfumó!... se la llevó el Primer Mundo...

TRÁNSITO: ¡No me jodas!

ANTONIA: No te jodo... lo siento.

TRÁNSITO: Pero... si la guarda tu mamá (*La mira y Felisa baja la cabeza avergonzada.*) ¿Qué pasó?

ANTONIA: Mamá creyó como todos la historia de la carretera.

TRÁNSITO: Felisa...

FELISA: Usted me convenció, Tránsito, que esos chinos comprarían esto.

TRÁNSITO: Pero...

ANTONIA: Le mandó la plata al hijo de Basilia para comprar un pasaje a España, ida y vuelta.

TRÁNSITO: ¡¡Toda la plata!!

ANTONIA: Mil quinientos dólares...

FELISA: Mil quinientos veintitrés... los veintitrés eran míos... (*Sale.*)

TRÁNSITO: No puede ser... ¡toda la plata!

ANTONIA: Mamá no tiene la culpa... Vos le llenaste la cabeza

TRÁNSITO: ¿Pero cómo no nos consultó?

ANTONIA: Ahora es lo mismo... ya pasó.

TRÁNSITO: (*Enloquecido.*) ¡No!... ¡qué pasó! ¡no pasó nada!... (*Aturdido, desconcertado, se desploma en una silla. Pausa larga. De pronto eufórico.*) ¡Podemos devolver los pasajes! ¡perderemos una parte pero...!

ANTONIA: El hijo de Basilia nunca se los mandó...

TRÁNSITO: ¡Hijo de puta!

ANTONIA: Ya está... así es la plata en el Primer Mundo: va de nuestras manos a la de ellos... y nunca al revés. Olvidate de esa plata, de tu palacio de danzas y andá a llevar las cajas del reparto.

TRÁNSITO: ¡Basta, Antonia! ¡Nunca más voy a repartir esas cajas! Con esa plata o con otra lo voy a intentar igual.

ANTONIA: ¡Basta vos, con ese jueguito de los sueños y los bailes! ¡¡No seas chiquilín!!

TRÁNSITO: ¡¡No soy chiquilín y no es un jueguito!!

ANTONIA: ¡No me importa lo que sea! ¡¡Me importa que esas cajas se entreguen hoy y punto!!

TRÁNSITO: ¡¡Sabés lo que hago con tus cajas de mierda!! ¡¡Esto hago!!
(Tira al piso un montón de cajas y las pisotea.)

ANTONIA: ¡¡Tránsito!! *(Intenta detenerlo, forcejean. Tránsito agarra la bicicleta y sale. Antonia trata de juntar las cajas. Llora. Las luces se van apagando.)*

ESCENA 7

Es la noche patagónica, cálida y tal vez tarde. Unos relámpagos anuncian que puede llover. Antonia no ha podido dormir y vino al patio. Prende un cigarrillo. Recorre todo el lugar con la mirada. Un rato después entra Tránsito, en una mano la bicicleta, en la otra una botella de cerveza. No la ve a Antonia.

ANTONIA: ¡Tránsito!

TRÁNSITO: *(Sorprendido.)* ¿Qué haces acá?... Es tarde...

ANTONIA: No podía dormir...

TRÁNSITO: Claro.

ANTONIA: Estuviste tomando.

TRÁNSITO: Un par de botellas, nada...

ANTONIA: Sabés que no podés...

TRÁNSITO: Sé que no puedo... ¿y vos?

ANTONIA: ¿Yo qué?

TRÁNSITO: Estás fumando.

ANTONIA: Ah... éste solo.

TRÁNSITO: Y sí... no vas a fumar de a dos.

ANTONIA: Digo que no fumé antes.

TRÁNSITO: Sí, ya sé... *(Pausa.)*

ANTONIA: A esta hora empieza a refrescar un poco.

TRÁNSITO: Es el clima patagónico.

ANTONIA: Sí, es el clima.

TRÁNSITO: *(Ofreciéndole la botella.)* ¿Querés?

ANTONIA: *(Toma un trago.)* Nunca tomo...

TRÁNSITO: Nunca fumás...

ANTONIA: Y vos no tendrías que tomar más.

TRÁNSITO: Y vos no fumar.

ANTONIA: No es lo mismo.

TRÁNSITO: Ya sé.

ANTONIA: Me refiero a que te hace mal.

TRÁNSITO: Yo me refiero a lo mismo.

ANTONIA: Sabés de qué te hablo.

TRÁNSITO: Sí, ya sé. *(Toma un trago.)*

ANTONIA: Bueno, entonces pará de tomar... y de decir «ya sé»

(Pausa.)

...nunca nos había pasado esto...

TRÁNSITO: ¡Ya sé! *(Ambos se tientan. Se aflojan un poco.)*

ANTONIA: Parecemos dos nenes.

TRÁNSITO: No.

ANTONIA: ¿No qué?

TRÁNSITO: No parecemos dos nenes.

ANTONIA: Bueno, me refería a que...

TRÁNSITO: Parecemos un nene y una nena. *(Vuelven a tentarse. Pausa.)*

ANTONIA: Parece que va a llover...

TRÁNSITO: Parece.

ANTONIA: Se huele la lluvia en el aire...

TRÁNSITO: *(Inspira.)* Sí, es el olor de la vida.

ANTONIA: No ves que ya estás borracho.

TRÁNSITO: Mi viejo decía siempre «el olor de la lluvia en el aire es el olor de la vida».

ANTONIA: ¿Tu papá decía eso?

TRÁNSITO: Sí.

ANTONIA: Pero si tu papá vivió siempre en la ciudad.

TRÁNSITO: ... ¿Y qué tiene que ver?... lo decía.

(Hay una pausa larga, algunos relámpagos iluminan el lugar, algún trueno muy lejano.)

ANTONIA: No sabía si ibas a volver.

TRÁNSITO: ¿Adónde voy a ir?

ANTONIA: ¿Y si tuvieras dónde ir?

TRÁNSITO: Volvería acá.

ANTONIA: No sé...

TRÁNSITO: Acá tengo todo... lo mucho o lo poco lo tengo acá.

ANTONIA: Pero no te alcanza.

TRÁNSITO: *(Toma un trago.)* No es eso.

ANTONIA: ¿Y entonces?

TRÁNSITO: ¿No sentís a veces que alguna mano extraña movió las vías y viniste a parar acá cuando ibas para otro lado?

ANTONIA: Claro, pero así vamos andando.

TRÁNSITO: No sé, también me parece que uno puede manejar un poco esos cambios de vías.

ANTONIA: Seríamos todos felices.

TRÁNSITO: Sí, es cierto, pero... *(Se queda en silencio. Toma un trago y le tiende la botella a ella.)*

ANTONIA: *(Toma un trago.)* A ver, contame un poco eso.

TRÁNSITO: Pensá en vos. Cuando eras más joven, jovencita... no pensabas que un día ibas a terminar en un pueblito perdido de la Patagonia, en medio de nada, batiendo todo el día para hacer tortas y pasteles.

ANTONIA: No, ya sabés... te conté que quería ser enfermera de la Cruz Roja.

TRÁNSITO: Y si descubrieras ahora que si querés, podés ser eso.

ANTONIA: ¡Ahora!

TRÁNSITO: Sí, sí, ahora...

ANTONIA: No... no sé... qué sé yo. Antes era lo que más quería en la vida, pero ahora me suena raro. Ya no soy joven.

TRÁNSITO: ¡Joven!... ¿y qué tiene que ver?... ¿Para todo hay que ser joven?

ANTONIA: Para todo no... pero ya no tengo sueños...

TRÁNSITO: ¡No es verdad...! Siempre se tienen.

ANTONIA: No es lo mismo soñar con algo cuando sos joven que soñarlo después cuando...

TRÁNSITO: ...Cuando la vida te puso en otro lugar, con otras cosas para hacer.

ANTONIA: Y sí... es así.

TRÁNSITO: Es así pero... uno puede hacer que sea de otra manera.

ANTONIA: Es más difícil, Tránsito, mucho más... A veces es bueno... no digo resignarse, pero aceptar lo que la vida te dio y poder disfrutar eso.

TRÁNSITO: ¿Y vos pensás que nosotros disfrutamos lo que tenemos y lo que somos?

ANTONIA: Vivimos con...

TRÁNSITO: ¿Vivimos, Antonia, o sobrevivimos apenas? Cuando tus padres compraron este hotel tenían un sueño y pusieron acá todo lo que tenían. Trabajaron treinta años sólo para devolver una parte de lo que debían. Les cambiaban de moneda la deuda, de peso argentino a pesos ley, de pesos ley a australes, más ceros, menos ceros, cuanto más pagaban, más debían. Tu viejo se murió sin poder entenderlo, pero sin dejar de pagar una sola cuota. Y entonces, vinimos nosotros a hacernos cargo: un par de años, can-

celamos la deuda, vendemos todo y volvemos... ¿Qué carajo pasó en estos veinte años? Ni cancelamos, ni vendimos, ni volvimos... ¡¡¿DÓNDE ESTAMOS PARADOS?!! (*Antonia intenta taparle la boca para que no grite.*) ¡Está bien, no grito!

ANTONIA: ¡Pasó la vida!... ¡eso pasó! ¿qué tienen que ver los sueños?... Si no los tuviéramos esto seguiría siendo un desierto y la vida no sería algo soportable... Creer que uno debe ir hacia los sueños o que hay que vivir intentando realizarlos es infantil.

TRÁNSITO: Es natural...

ANTONIA: Es infantil.

TRÁNSITO: La vida se te escapa. Cada segundo sucede sin fin al anterior... y las cosas pueden pasarte en aquel lejano segundo o en este de hoy, qué importa, lo tomás o lo dejás, de eso somos responsables, de eso sí somos responsables

ANTONIA: A veces se confunde un disparate con un sueño...

TRÁNSITO: Pero esto no es un disparate... es una oportunidad.

ANTONIA: ¿Oportunidad de qué?

TRÁNSITO: De hacer algo que siempre quisiste en la vida.

ANTONIA: ¿Qué cosa?

TRÁNSITO: ... Eso... el... esto de... ¡vamos, Antonia!

ANTONIA: ¿El Palacio de la Danza?

TRÁNSITO: Claro...

ANTONIA: Eso es claramente un disparate.

TRÁNSITO: Porque hay cosas de mí que no sabés, que nunca te conté.

ANTONIA: ¿Cómo cuales?

TRÁNSITO: Cuando nos conocimos, me acuerdo que te conté que estudiaba teatro...

ANTONIA: No, ya habías dejado, no te coincidían los horarios con la práctica de fútbol, que después también dejaste...

TRÁNSITO: Porque nos vinimos para acá.

ANTONIA: No, fue antes... pero no importa.

TRÁNSITO: Bueno, pero nunca te conté que estudié danzas griegas, bah, no estudié... hice un taller de casi un año.

ANTONIA: Ah! un profesional.... (*Mirada de Tránsito.*)... perdón...

TRÁNSITO: En esa época vi la película *Zorba, el Griego*...

ANTONIA: ¿Cuál?

TRÁNSITO: El tipo bailaba y era feliz, no necesitaba más que su danza, ninguna otra cosa y cuando bailaba se olvidaba de todo, era como un pájaro, amaba la vida y su vida era ese baile.

ANTONIA: ¡Y vos querías ser como él!

TRÁNSITO: No sé si como él... sí, un poco. Creía que el baile era mi vida,

que había nacido para bailar. Pero, viste, en este país surrealista te dormís soñando con palomas y te despertás cagado. *(Pausa.)* Después fueron sucediendo otras cosas, nos casamos, nos vinimos para acá, nunca me olvidé de eso, pero tampoco volví a hablar. Y un día, el destino que te lleva y te trae como maleta de loco, te deja parado frente a una oportunidad... y entonces ¡la vi!

ANTONIA: ¿La oportunidad?

TRÁNSITO: ¡Claro!... ¡cómo no iba a verla si estaba clarísima! Entramos al Primer Mundo, se construye la carretera y se anuncia que miles de personas están ansiosas por llegar a la Patagonia... *(Hace un gesto de dolor.)*

ANTONIA: ¿Qué pasa?

TRÁNSITO: Nada... nada... Pero falta algo... falta...

ANTONIA: ... El palacio de la danza...

TRÁNSITO: No, *(Saca el papel.)* el *Patagonian Dance Palace – Food & Show...*

ANTONIA: Claro...eso, ¿qué otra cosa?

TRÁNSITO: Todos van a querer conocerlo, van a comentarlo... un lugar muy agradable, con luz tenue, alejado del ruido, atendido de primera, tu mamá tomando los pedidos y solicitando en la cocina, vos, recibiendo la gente, acompañándola hasta la mesa, entregando la carta... *(Nuevo gesto de dolor.)*

ANTONIA: ¡Tránsito!

TRÁNSITO: Ya pasó... una puntada. Todo muy elegante... y entonces las luces bajan... se escucha silbar «Cantando bajo la lluvia» *(Se señala indicándole que es él quien silba.)* y un momento después suena el tema con toda la orquesta, *(Como aclarando.)* en disco, claro... suben las luces y entonces entro yo bailando, después bailo dos temas más o tres, que todavía no sé cuáles son y salgo, las luces bajan, bajan mucho, la gente aplaude, yo vuelvo a entrar, esta vez con dos antorchas y se inicia el gran número final ¡«Zorba, el Griego»! *(Empieza a tararear y bailar el tema.)*... ¡Es la gran oportunidad! ¿la ves? ¿la ves, Antonia?

ANTONIA: *(Con mucha dulzura.)* Te amo, Zorba... pero no es eso lo que veo... nadie va a venir acá, ni por el palacio de la danza ni por nada... ¿qué es Riquelme?... ¿Quién lo nombra además de nosotros?... ese Primer Mundo debe ser el que va a pasar por la ruta nueva, pero no se va a desviar para acá, ni creo que les importe mucho ver a un tipo bailar eso de «Zorba, el Griego» *(Se ríe.)* y menos a vos...

(Como desafiado, Tránsito, empieza a bailar «Zorba...» y la invita a bailar. An-

tonia primero se niega entre risas y luego va entrando en la danza. Ambos han bebido. De pronto, mientras ella sigue bailando, él va rápidamente hasta el tocadiscos y pone un disco. Se escucha un vals. Tránsito se da vuelta y corre hasta ella, hace un giro en su alrededor, la toma de la cintura y la mano y bailan. Bailan y se ríen, se besan, se ríen y bailan. Un trueno estalla y luego llueve torrencialmente. Ambos corren a guarecerse, quedan detrás de las sábanas colgadas. Relámpagos intermitentes proyectan sus sombras sobre las sábanas mientras se desvisten y se aman. Allí muere Tránsito. Las luces se apagan. La lluvia sigue.)

ESCENA 8

Una luz ilumina a Felisa, parada como al final de la escena 1.

FELISA: Yo lo miro a Tránsito ¡y está de contento!... va y viene todo el día... pobre ¡también! Se pasó la vida esperando una oportunidad así... como mi finadito ¡qué en paz descanse!, pero él no la tuvo. Bueno, la vida es así. Yo hubiera querido irme a España... es lo último que quería... caminar por esas callecitas con sol por donde caminaba con mi madre cuando tenía 5 ó 6 años... recorrer los lugares de mi infancia donde fui tan feliz... no es mucho... era una ilusión... ilusión de una vieja que lleva cincuenta años trabajando acá y quiere cumplir un sueño... uno... antes de estirar la pata... ¡me cache en dié! (A Antonia que está acomodando cosas.) Decime... ¿vos creés que los chinos esos todavía tendrán interés? (Silencio y fastidio de Antonia que no contesta.) Bueno, está bien, sigo creyendo que lo mejor es vender todo y tomárselas de Villa Diego... vos hacé lo que quieras, yo me voy...

ANTONIA: Mamá...¿a dónde va a ir?

FELISA: A España...

ANTONIA: Sí, claro...

FELISA: Sí, como escuchaste... ¿qué tiene de malo?

ANTONIA: Nada... por supuesto... ¿y cómo va a hacer?

FELISA: Alguien me va a llevar.

ANTONIA: ¡Si fuera tan fácil...!

FELISA: ¿Sabés qué hice siempre?... Cuándo quería algo pero era difícil, aunque sea un poquito difícil... ¡lo dejaba!... tenía las cosas urgentes y las de todos los días... Eso que yo quería, bueno, que espere... ya llegará el momento... y nunca llega «el momento»... el momento es éste... ahora... ¿qué voy a esperar?... ¿cuánto hilo me puede quedar en el carretel?... ¡nada!... ¿ves?... ¡NADA!... Mirá Tránsito...

ANTONIA: ¡Mamá!

FELISA: «¡Siempre quise ser actor!»... «¡siempre quise bailar!»

ANTONIA: ¡Basta mamá!

FELISA: ¡Y un día te morís queriendo ser lo que nunca fuiste! ¡soñando y postergando!... ¡soñando y postergando!

ANTONIA: Somos lo que tenemos que ser.

FELISA: ¡Ni siquiera!... apenas lo que nos dejan ser.

ANTONIA: No será tan dramático. Tampoco creo que haya una mano que dice «esto sí... esto no, esto sí... esto no».

FELISA: Eso creo y por eso me gusta leer en estas cartas qué está por venir...

ANTONIA: ¿Y qué dicen?

FELISA: Que tenés que irte de acá...

ANTONIA: No deben decir eso...

FELISA: Lo dicen... de otra manera, pero lo dicen.

ANTONIA: Ya no puedo dejar todo esto... (*Mira el lugar.*) ya no puedo.

FELISA: ¿Y por qué?

ANTONIA: Tránsito tenía una idea sobre los sueños que a mí me parecía inútil, pero la noche que murió, entre la borrachera y el baile, fue como si... (*Pausa.*) como si con ese baile pudiéramos atravesar todo, elevarnos por encima de todo, no sé... ser libres.

FELISA: Pero... ¿y eso qué tiene que ver con no poder dejar este lugar?

ANTONIA: Que el baile se quedó ahí... la vida de Tránsito se quedó ahí... y el Primer Mundo y el Segundo, todos los mundos siguen, pero Tránsito no, y yo no puedo...

FELISA: ¿Completar su sueño?

ANTONIA: ... Su baile...

FELISA: Su sueño...

ANTONIA: Él me dijo «en esta tierra olvidada, abandonada, usurpada y mil veces violada... ¿qué otra cosa podemos hacer más que bailar?»... y empezamos ese baile que no pudimos terminar, que ya nunca vamos a terminar...

FELISA: Sí pueden...

ANTONIA: ¡Mamá, por favor!

FELISA: ¡Pueden, Antonia, pueden!... como los sueños, como las cosas que uno quiere... todo lo inalcanzable está al tirón de la mano... hay que animarse...

ANTONIA: Pero... ¿cómo?

FELISA: No sé... hay cosas que en un momento de la vida es necesario hacerlas... por eso... yo me voy a ir...

ANTONIA: ¿Ahora mamá?

FELISA: ¿Y por qué no ahora?... yo tengo que hacer lo que tengo que hacer y vos lo mismo... Se está levantando viento... mejor será que me apure... y no te olvides... cuando ya no nos queda nada, todavía nos quedan los sueños... *(Toma su valija y sale.)*

ANTONIA: ¡¡Mamaaaá!!

(Se apaga la luz de Felisa. Antonia se queda un instante mirando hacia donde estaba su madre. Después, como quién no sabe qué hacer, junta unas cajas, las acomoda, agarra el bol, bate. Se enciende la luz del velorio de Tránsito. Antonia lo mira. Da vuelta la cara. Suenan las primeras notas de un tema musical. Antonia mira al muerto. Da vuelta la cara. Tránsito abre los ojos. Empieza a moverse. Las luces bajan. Llega bailando hasta Antonia, que llora. Ella lo siente e intenta esquivarlo. Él la acaricia. Ella deja el bol. Se quita el delantal. Se suelta el pelo. Están en el cielo, entre las nubes, y bailan y de todos lados entra gente que los aplaude y ellos bailan y se ríen y en su baile pasan por detrás de las sábanas aún colgadas. Las siluetas se dibujan en ellas y de allí Antonia sale sola, bailando. Luego de un instante, se detiene. Mira el lugar donde estaba su madre, mientras las luces bajan hasta el apagón.)

FIN

El Campocómico

Diatriba agridulce sobre la salvación y el hundimiento Obra de humor incorrecto inspirada en textos de Primo Levi

de José Luis Valenzuela y Javier Santanera

Durante mucho tiempo se atribuyó al humor un papel liberador y aun libertario frente a las muchas opresiones que gravitan sobre los individuos en cualquier orden social o institucional. Los estudios de Mijail Bajtin, por ejemplo, nos habían acostumbrado a escuchar en la risa una estruendosa burla a los poderes. Sin embargo, no toda risa resquebraja cadenas y una carcajada bien puede ser la descarga oportuna para seguir soportando lo inadmisibile.

El Campocómico nace de esa sospecha: no todo humor es corrosivo ni todo chiste es un arma al servicio del débil. Entre nosotros abundan los cómicos que, más que críticos de la corona, han sido sus bufones predilectos. El Proceso militar, el menemato y buena parte de la era posmenemista nos dieron suficientes pruebas de ello, sin que haga falta recordar aquí nombres.

De este modo, una de las fuentes de nuestro espectáculo es la tradición nacional de los contadores de chistes (lo que últimamente se ha dado en llamar *stand-up comedians* o *stand-ups*, sacrificando precisión en beneficio del habla *fashion*), a los cuales quisimos rendir homenaje, a la vez que los hemos invitado a acompañarnos a la *zona gris* de los moralmente inclasificables.

La segunda fuente de *El Campocómico* es precisamente esa común condición de «moralmente grises» que Primo Levi –sobreviviente del campo de Auschwitz– ha descrito en sus inquietantes testimonios sobre la reclusión terminal de los disidentes del régimen nazi y que no deja de salpicar a las almas bellas de todo color político. Ni blancos ángeles ni negros demonios, los seres humanos solemos ser tan buenas personas como las circunstancias nos lo permiten, y basta que nuestras seguridades se vean amenazadas para que nos broten ferocidades insospechadas. Cuando empezamos a desarrollar la idea de *El Campocómico*, justamente, los hechos de diciembre de 2001 habían actualizado la frase según la cual «un fascista es un burgués asustado». Como escribió alguna vez Félix Guattari: «No, las masas no fueron engañadas, ellas *desearon* el fascismo en determinado momento, en determinadas circunstancias, y esto es lo que precisa explicación, esta perversión del deseo colectivo».

Nuestra *grisura* nos torna selectivos, olvidadizos, siempre dispuestos a tropezar cuantas veces sea necesario con la misma piedra.

Alimentada por Primo Levi, Tadeusz Borowski, Juan Verdaguer, Rudy, Eliahu Toker, Norman Erlich y el Negro Alvarez, *El Campocómico* puede considerarse como una obra política o, mejor dicho, como una pieza de humor políticamente incorrecto, y se hace eco de la contundente admonición de Martin Luther King: «Cuando reflexionemos sobre nuestro siglo XX, no nos van a parecer tan graves las fechorías de los malvados, como el escandaloso silencio de las buenas personas».

EL CAMPOCÓMICO

DIATRIBA AGRIDULCE SOBRE LA SALVACIÓN Y EL HUNDIMIENTO

—*Bonanotti, bonasera, bongiorno, bonsua, good afternoon, parí irigún, dobranoc, gutten morguen*, buen día, buenas tardes, buenas noches!

¡Bonanotti!

Para ser actor se necesitan tres cosas: saber hacer algo y yo sé hacer algo; tener audacia y yo soy audaz y tener talento y yo soy audaz.

¡Perdono!

Nunca me voy a olvidar el día de mi debut. El telón se levantó a las ocho treinta. El público, ocho cuarenta.

Me gusta el género del monólogo porque soy el único que puede interrumpirlo.

Las historias en el teatro son simples: cuando él quiere, ella no quiere; cuando ella quiere, él no quiere; cuando los dos quieren, cae el telón.

Siempre estuve vinculado con el arte: de chico me escapé con un circo. Más tarde, me encontraron y tuve que devolverlo.

La semana pasada murió un humorista amigo en la peor indigencia. Nos juntamos con otros humoristas amigos y decidimos hacer una colecta para enterrarlo. Me acerqué a un señor y le dije: ¿me da diez pesos para enterrar un humorista? El señor sacó treinta pesos y me dijo: tome; entierre tres.

¡Uno más y me voy!

Mi suegra tiene todo lo que un hombre quiere tener: voz ronca, músico y bigotes.

A Samuel para el cumpleaños su mamá le regaló dos corbatas: una amarilla y otra roja. A la semana siguiente Samuel fue... perdón, me costó mucho trabajo aprenderme estos chistes así que me gustaría que los tomen con seriedad. ¿En qué estábamos? ¡Uy! Me agarró el alemancito ese que te hacía qué... Como cuando le dije a un amigo: tengo una duda.

¿Cuál?, me preguntó. No sé, ahora tengo dos. Se mezcló la rutina. ¡Ah!

A Samuel para el cumpleaños su mamá le regaló dos corbatas: una amarilla y otra roja. A la semana siguiente, Samuel fue a visitarla y le dijo: ¡mirá mamá! Me puse la corbata roja que me regalaste. ¡Qué! Dijo ella, ¿la amarilla no te gustó?

Schepszel le pregunta a una prostituta: ¿cuánto me cobrarás por acostarte conmigo? Depende el tiempo, dijo ella. Bien, pongamos que llueve.

Otra le dice: yo por cincuenta pesos te hago lo que me pidas. Tomá cincuenta pesos, ahora pintame la cocina.

Rebeca, ¿conocés la diferencia entre sexo y varénique? No. Entonces esta noche te invito a cenar.

¡Sarita! Hace quince días empecé una dieta a base de cebolla y ajo. Y, ¿cuánto perdiste? Dos semanas y tres novios.

¡¡Samuel!! ¿A qué no sabés lo que le compré a mi mujer para el aniversario? ¡Un ramo de rosas rojas! ¡Uy! ¡¡Qué sorpresas les vas a dar, Schepszel!! Ya lo creo. Ella espera un auto.

¿Saben lo que hacía Schepszel cuando era soltero? ¡Lo que quería, hacía, lo que quería!

¿Se fijaron, ustedes, la forma en que Schepszel mira el cielo? Anoche lo encontré nuevamente mirando la Vía Láctea: Estoy viendo a mi mujer.

Hace un tiempo, Schepszel estuvo dos semanas sin decirle una sola palabra a su mujer. Es que no quería interrumpirla.

Los parientes, la familia. Recuerdo cuando mi abuelo cumplió 91 años y dejó de comer. Había hecho una regresión. Se sentía un bebé y había que tratarlo como un bebé. Entonces le consigo una muchacha joven, bien provista. La muchacha le ofrece el pecho y mi abuelo comienza a alimentarse. En la mitad del proceso, la muchacha, que es joven, se excita, no es más que natural. Y con mucho cariño le dice a mi abuelo: ¿No podría hacer algo más por usted? Él la mira y le responde: gracias por preguntármelo, es que soy un poco tímido. ¿No podría ser una galletita también?

Les hablaba de la Vía Láctea, ¿no? Ayer encontré a Schepszel mirando las estrellas, como todas las noches: Miro las estrellas y me acuerdo de mi mujer y mis hijas. Pero, ¿por qué? No recuerdo.

Como cuando a un amigo le pregunté: ¿cómo se llama el doctor que te atiende por el problema de la memoria? ¡Uy! No me acuerdo. A ver esperá. ¿Cómo se llamaba el tipo éste?... el de pelo largo... que tiene barba... que era judío también... que lo clavaron en una cruz. ¡Ah! Jesús. Sí, Jesús. Tenía una madre, ¿cómo se llamaba? María. Sí, María, gracias. ¡María!, ¿cómo se llama el doctor que me atiende por el problema de la memoria?

Los recuerdos... Como Schepszel, que nunca va a olvidar la noche que llegó a su casa después del trabajo y al entrar lo empujaron, golpearon y maltrataron en medio de gritos y órdenes en idiomas mezclados: *Warum. Hien ist kein warum, du jude kaputt. Allez heraus. Links, zwel, dres, wair, links...* Pero él solo reconocía las palabras de auxilio de su mujer y sus hijas desde la habitación del fondo. De repente, se escuchó un disparo y un largo silencio...

Perdón, me distraje. Les contaba sobre Schepszel, ¿no? Todos lo conocemos bien... Pero antes era distinto ¿en qué estaba? ¿Qué memoria!

Schepszel llegó a su casa del ghetto y al entrar los recibieron golpes, trompadas y patadas: ¡*Prosce Schepszel, prosce. Kocham ciebie, tatusza!* Pero él sólo reconocía los gritos de auxilio y de dolor, su mujer, sus hijas, la habitación, disparos... ¡Ah, sí!

Se escucharon varios disparos, un largo silencio y ya nunca más volvió a escuchar a su mujer ni a sus hijas.

Dichoso de él, diría Elías y más de uno de los presentes, bruto Elías, sí, pero muy gracioso.

Schepszel forcejeó con los guardias y se asomó por la puerta y atisbó extasiado, sobre el infinito blanco de la pared una perfecta Vía Láctea de puntos rojos.

Todos lo conocemos bien: Schepszel hace cualquier cosa con tal de conseguir un pedazo de pan, incluso lo hemos visto cantar y bailar delante de nuestras barracas. ¡Ah!... lo que puede el estómago, señores. El día que llegó apenas balbuceaba palabras incomprensibles en vaya uno a saber qué idioma. Después de un mes en el campo, desarrolló un vocabulario muy amplio: *brot, broit, bred, chleb, pain, lechem, kenyer...* o simplemente pan. Sus esfuerzos y sacrificios tienen un solo fin: conseguirlo. Les presento a Schepszel:

—¡Michal! ¡Michal!

—El mejor ayudante es un ayudante muerto, decía Schepszel, mientras se acercaba a la litera del fondo.

—¡Michal!

—¿Eh?

—¿Quieres pan?

—¿Eh?

—¡Pan, pan!

—¿Pan?

—Acompañame a la cocina.

—¿Eh?

—A la cocina. Pan, pan.

—Ya saben, amigos, que el pan es una buena moneda en una comunidad

sin metálico: 40 gramos un jabón, 150 gramos un zapato sin cordones, y ni hablar de los servicios que pueden comprarse con medio kilo.

-Vigilá que no venga nadie.

-¿Eh?

-¡Qué no venga el guardia, mirá!

-¡Ah!... ¡Eh! ¡Eh! ¡Eh!

-¿Quién viene?

-¡Eh! ¡Eh!

-¿Dónde?

-¡Eh! ¡Eh!

-¿Qué pasa?

-Pis, piasss.

-¡Sshhh! Callate, quedate aquí en la puerta.

-¿Eh?

-¡Qué te quedés aquí!

-¿Pan?

-Sí. Aquí. Pan. Vigilá. ¿Me oís?

-Aquí.

-Sí. Atento.

-¿Pan?

-¡Shh!

-¡Michal! Michal! Tomá. Escondé esto. ¡Escondelo, te digo! Guardá éste, pero no te lo comás. Guardalo hasta mañana. No te lo comás.

-¿Ñana? ¿Qui? ¿Pan?

-Ustedes dirán: ¿Cómo Schepszel arriesgando un botín en manos de un *müsselmann*? ¿Schepszel, que tiene la comida por mayor tesoro y su estómago por la mejor caja fuerte? ¿Schepszel sacrificando una pieza de pan horneada apenas ayer? Evidentemente, amigos, a veces no conviene sacar conclusiones prematuras.

«Cuidémonos de las apariencias», decía un viejo conocido mío, «pero sepamos aprovecharlas. El mundo está lleno de papas que andan por ahí creyéndose zanahorias», me explicaba, «y nunca falta quien les dice: qué linda zanahoria que es usted. Porque el piropeador necesita hundirse todavía más entre las papas».

El cultivo de la buena imagen es, como ustedes saben, el mejor talento de Andrej ¿conocen a Andrej, no? Debe tener como cincuenta años y seguramente fue bastante robusto en tiempos mejores. No sé si lo vieron salir del vagón después de tres días de viajar parado junto a otros 325 muchachos... ¿325? ¿No es mucho? A ver, a ver... Ah, sí. Puede ser, porque nosotros éramos 320. Vinimos apretados, pero calentitos y con comodidades. Un práctico agujero en el centro del vagón nos servía de letrina.

El problema era llegar a ese desagotadero, si en el amontonamiento te habías quedado en la periferia del coche. En ese caso o pisabas todas las cabezas tratando de llegar al hoyo o te cagabas encima... as that simple.

Bueno, Andrej viajó en esas mismas condiciones, pero el muy hijo de puta llegó con la cara, las manos y la ropa impecables. No sé cómo carajo hizo, el caso es que con esa pulcritud se viene salvando de todas las selecciones. Es el tipo perfecto para las tareas de limpieza y así lo consideran los kapos y todos nosotros ¿verdad?

El otro día me dice: No sabés lo que encontré hoy. Estábamos reacondicionando la ducha y le digo a Elías:

-¿Escuchaste eso?

-¿Qué?

-Ahí abajo. Yo creo que algo está haciendo ruido ahí abajo.

-Dejate de joder. Una pieza cruda. No puede ser.

-Te digo que sí. Ayúdame a despejar la pila.

-Parece que sí, ¡uy! Mejor le pregunto al kapo qué hay que hacer. Ya vengo.

Todos hemos visto al petiso Elías 141565 organizando torneos de escupidas en el patio. Bruto como un tronco, el enano. Dicen que es capaz de tragarse ocho litros de sopa sin vomitar... no sé... dicen. Pero con los músculos que tiene siempre lo destinan a trabajos livianos, debe ser porque es muy comprador. Me acordé del chiste que me contó anoche... ¡Bah! Se los cuento. ¿Cómo era? Ah sí. Me acordé. Me acuerdo y me río solo. ¡Ja, ja, juajua! Y ahí no más me lo olvido y no puedo terminar de contarlo. ¡Ah! Pero estábamos en el episodio de la limpieza. Vuelve Elías y dice:

-La orden del kapo es que si la pieza está mal terminada, hay que lavarla bien, recalentarla, fortificarla y...

-¿No querrá que le demos caldo también?

-¿Por qué no?

«A veces el trabajo no es tan prolijo como se quisiera. El gas sale por el techo, por las regaderas. Pero no sé por qué todos quieren respirar el aire de arriba creyendo que está todavía puro. Se forman montañas de desesperados y, por regla general, los niños quedan abajo. Por eso tal vez es que esta piecita se salvó aunque tuvo más de quince minutos de exposición al ácido prúsico. Era una niña de unos nueve años. Así que entre los dos la reanimamos y la alimentamos. Al menos la chica tuvo suerte una vez en la vida, gracias a Dios. Algo es algo. Cuando llegó el kapo nos felicitó por la tarea cumplida y se fue con la niña de la mano y la condujo a una nueva fila de condenados. Luego con Elías, durante más de veinte horas, revolvimos las piezas, clasificamos las pertenencias, les sacamos

los dientes de oro, retiramos las pieles tatuadas, para hacer lámparas, separamos la grasa aprovechable, les quitábamos las uñas para... disculpen, me tengo que ir.»

Tengo que confesar que el morbo me pedía a gritos más detalles, no sobre los quince minutos en la cámara de gas sino sobre las veinte provechosas horas invertidas en tan ingeniosos trabajos de selección y distribución social. Pero Andrej había sido llamado a una prueba para la que se preparaba desde que se bajó del tren. En el Komando Químico había un puesto vacante. Las fórmulas nunca fueron el fuerte de Andrej, pero sí la pulcritud minuciosa. Y entre ser y parecer, la distancia es muy corta, sostiene Andrej. Lo habrán escuchado más de una vez ¿no? La imagen lo es todo, amable concurrencia, aunque esté hecha de humo. Puro gas, puro espejismo. Como cuando el insaciable de Schepszel me hizo pensar que dejaba dos kilos de pan, es decir, de oro, al cuidado de un zombie ¿se acuerdan? Pero su plan era otro. Presten atención.

—¿Pan?

—¡Tam, tam! *¡To jest, mój kappa! ¡On bylo!*

¿Qué no hacía Schepszel por unos gramos de comida?!

—Puedo cantar y bailar lo que me pidan a cambio de cualquier cosa. Lloré cuando lo encontraron a Michal con el pan. Si me hubiesen dejado hablar, hubiera dicho que lo había robado yo. Pero no pude. No fue culpa mía. Michal ya estaba muerto de todos modos. Era un *müsselmann*, un muerto en vida. ¿Tienen algo para comer? El kapo preguntó si sabíamos quién robó el pan de la cocina. Sólo dije que Michal me había ofrecido pan. Tengo hambre. No mentí. El kapo me llama. Será para el puesto de lavador de marmitas... ¡Fsssssssssss!

Un *müsselmann* a cambio de un puesto en la cocina no es mal precio, aunque todavía hoy Schepszel espera la recompensa de aquella calculada incursión nocturna.

¡Uno más y me voy!

¡Ah! Les debía el cuento de Elías, ¿no? ¿Cómo era?

(El Campocómico hace aparecer carteles con los siguientes textos: Tiempo para fumar/¿Es lindo el amor, no?/14 meses dura la pasión/16 días la alegría por ganar la lotería/1 hora la conmoción mundial por una masacre en Krieve/15 minutos la muerte en cámara de gas/7 segundos por inyección letal/9 meses fabricar un bebé ¿no?/9 meses es la esperanza de vida en el kampo/El fumar es perjudicial para la salud.)

—¡A trabajar señores! *Arbeit macht frei*. El cuento de Elías lo dejamos para otro momento. ¿En qué estaba?

¿Oyeron cantar a Elías, no? Hay que reconocer que afina bastante. Hay que admitir también que Dios fue justo con él: músculos de piedra para aguantar lo que venga de afuera y una oportuna demencia para prevenir cualquier derrumbe interno. Yo diría que es un tipo feliz, de una felicidad contagiosa. Me parece que Dios puso al enano en las barracas con nosotros para que las noches se nos hagan más cortas. El jueves pasado, después de la selección, se escuchaba al rabino Kum en su catre, justo a la hora del silencio obligatorio.

—... *in péquele jure*...

—¡Kum! ¡Kum! ¡Dame tu camisa! ¡Tu camisa, *koszkodaz!* ¡Dejá de rezar y dámela! ¿O preferís entregársela al kapo mañana, antes de entrar a la *ducha*? Y dejá de rezar que estás entre los elegidos. Ja, ja. ¡Tu camisa!

—... *in péquele jure*... ¿Qué decís? Si a mí no me seleccionaron. Rezo para dar gracias a Dios que esta vez no me eligió... *in péquele jure*...

¡Ah, señores! ¡Cuánto le debemos a nuestros muertos! Nos dejan sus camisas y nos dejan los días que ya no habrán de usar... y todavía hay quienes descreen de la justicia divina.

Pueblo elegido, pueblo elegido gracias a Dios... pero, por una vez ¿no podrías haber elegido a otro pueblo?

Por las dudas, amigos, recen cada vez que puedan, como un compañero mío del frente oriental, que siempre llevaba una Biblia en el bolsillo izquierdo de su chaqueta. Todos nos burlábamos de él, claro, pero el libro paró milagrosamente una bala que iba derecho a su corazón. Y si hubiese tenido otra Biblia tapándole la cara, hoy lo tendríamos con nosotros.

Yo envidio las pocas luces de Elías, al fin y al cabo ¿a quién le sirve la cabeza en un lugar como éste? Aquí se trata de salvar las modestas felicidades del cuerpo ¿no es cierto? ¡Ahhh! Comer, mear y cagar... de coger ni hablemos. ¿Y esto es un hombre?, dirán algunos. ¿Eso es todo? Esa pregunta me hace pensar que no entienden de poesía. No saben cuánto se extraña ese bloque suave y tibio que desciende por las tripas sin dolor, como demorando su aparición en el mundo. Y si el sorete tiene la suerte de caer en un charco, qué agradable música la de su leve chapoteo y cómo adivinamos su flotación suave y errante en aguas tranquilas... ¡Ah!... Digno de Quevedo ¿no? ¿Les gusta la poesía? Aquí les obsequio unas rimas, entonces.

Mi abuelo tenía una chancha, pero chanchito no tenía, que chanchito sería mi abuelo, que la chancha tuvo cría.

Fueron felices los tres, lo bautizaron pirulo, cuando ella tenía el mes, se la daba por el culo.

Si Jesús murió en la cruz, con tres clavos solamente, porque no murió mi hermana, que la clavó tanta gente.

Ya ven, amigos, que la poesía siempre tiene que ver con el espíritu y las cosas sagradas. Nunca pierdan la fe. Aunque les nieguen las pruebas concluyentes.

Como cuando estaba Jesús en el desierto con sus discípulos y les dijo: ¡Tomad una piedra y marchad! Todos tomaron una piedra grande menos Judas, que tomó una pequeñita que se metió en el bolsillo. Al poco tiempo de marchar los discípulos le dijeron: ¡Maestro, tenemos sed! Entonces Jesús dijo: que las piedras se conviertan en agua. Y así fue, y todos pudieron saciar su sed. Todos menos Judas, que sólo le alcanzó para un sorbito. Entonces Jesús dijo: ¡Tomad otra piedra y marchad! Ahora todos tomaron una piedra mediana, pero Judas tomó un peñón enorme de como tres toneladas. Después de trescientos kilómetros de marcha se encontraron con un campesino que no podía sacar cultivo de su tierra seca y estéril. Entonces, Jesús dijo: que las piedras se conviertan en abono. Judas con la mierda hasta el cuello, extendió los brazos, miró al cielo y dijo: ¿Es o no es para traicionarlo?

Y, sí. Como aquello del pueblo elegido, a lo mejor fue un buen chiste de Dios y no lo entendimos todavía.

Les pido humildemente al público creyente que se haya sentido ofendido con alguna de estas palabras, que mantenga la calma. Porque todavía tengo más.

¡Una más y me voy!

Hay una señorita rezando en la iglesia de San Antonio Nonato. La ve el sacristán y le pregunta qué hace. Y ella le contesta: vengo a rezar acá porque una amiga mía con un Ave María quedó embarazada. No, señorita, no fue con un Ave María, fue con un padre nuestro, pero ese ya no trabaja más acá.

¡Ah, amigos! Vivimos en tiempos de poca fe... pero cuando nos libramos de algunas desgracias somos muy agradecidos ¿no es cierto?

Si perdemos una mano, gracias a Dios que nos queda la otra para limpiarnos la mierda; si perdemos las dos, gracias a Dios podemos pedirle a alguien que nos la limpie. ¿Pero si además nos quedamos mudos? Nadie nos dará comida y gracias a Dios, no necesitaremos limpiarnos el culo.

No es que seamos egoístas, sólo que prestamos poca atención a las partes malas de la vida, como ese jugador que en el casino le da una propina al crupier cada vez que acierta... lo inexplicable es por qué cada vez que pierde, no le propina una buena piña ¿no es cierto?

Bien, señores. Espero que hayan disfrutado del espectáculo, se agradecerá, entonces, una colaboración para el artista. Todo a voluntad y en la medida de sus posibilidades. Cordones de zapatos, migas de pan, elementos de aseo, tabaco, ron, papel, cucharas, trapos, alambre...

(Sirena.)

—Les pido por favor que mantengan la calma, esperemos juntos la orden de salida.

¡Ah! Les debía el chiste de Elías, ¿no? Bien, uno más y me voy. Si hay tres pájaros parados en un alambrado, pregunta la maestra, y de un tiro mato a uno, ¿cuántos pájaros quedan? Levanta la mano un chico y dice: Ninguno, señorita. ¿Cómo que ninguno? Presten atención, si hay tres pájaros y mato uno de un tiro, ¿cuántos pájaros quedan? Ninguno, señorita... ¿Cómo, que ninguno?

(Sirena.)

—Ya podemos retirarnos, cada uno para su *blok*. Una ducha y a la litera. *Dobra noc, good by, orua, kisher parí, ciao, chau, chauchescu, aufwiedersehen* de mí, ¡adiós!

He pasado una noche maravillosa... pero no ha sido ésta.

¿Qué pasó? ¿El espectáculo no les gustó?

Les pido mil disculpas. Disculpas, disculpas, disculpas, disculpas, disculpas...

¡Ah! Ya entiendo. Lo que ustedes esperan es el remate de esta historia. Lo único que interesa en realidad es el remate, es la parte más importante de la historia. No se preocupen, amigos, puedo asegurarles que tengo preparado para ustedes un buen remate.

¡Ey! ¡Acá, acá! ¡Uno más y me voy! ¡Uno más y me voy!

El remate. Comencemos... ¿Cuánto me dan por este gorro que perteneció al minero armenio Levon Bobosian? ¿Quién ofrece más? ¿Cuánto? ¡Un millón al señor!

¿Y cuánto por esta camisa que perteneció al poeta Tadeusz Borowski y luego pasó a manos de mi amigo personal, el Ingeniero Primo Levi y que usaba cuando escuchó el último chiste del Gran Jacobi? ¿Cuánto señores? ¿Tres millones? ¡Tres millones ahí!

¿Y por este instrumento construido por Seriozha Klivanski, segundo violín del teatro Stanislavski, con el que componía junto al poeta Varlam Shalamón? ¿Quién da más? ¡Seis millones, ahí!

¿Quieren más? ¡Quieren más!

¡Tres cientos mil por los pantalones somalíes!

¡Setenta mil por las cartas sudacas!

¡Cien mil por los pañuelos palestinos!

¡Trescientos ocho mil por la navaja chechena!

¡Doscientos veinticinco mil por el habano kosovar!

¿Quién da más? ¿Quién da más?
¿Y por este sueco iraquí? ¿Quién da más?
¿Y Vietnam? ¿Y Bosnia? ¿Y Tlatelolko? ¿Y Camboya, Napalpí, Praga,
Kongo y Trachimbroy?
¡Siempre hay uno que da más!
Ahora sí. *Bye bye, kaput.* Los espero. Nos veremos pronto.

(*El campocómico sale hacia las duchas.*)

FIN

Ni un paso atrás

de Carolina Sorin

ESCENA 1

Tejen las manos de Raquel la noche, solo faltan la lana y las agujas. Erguida en el sillón, viste de negro su cuerpo envejecido. Sobre el piso el vestido se derrama, rojo intenso para sus pies, como un rastro de sangre se pierde en el fondo, donde hay una puerta encadenada.

Raquel se ha ido a navegar, teje sus pensamientos lejano como un barco.

De rodillas va hacia la cocina, prepara la cena y sirve la mesa: dos platos, dos copas de vino y la espera...

Termina su plato con avidez, cubre el otro plato con una servilleta y lo acomoda debajo de la mesa donde hay otros igualmente tapados, bebe las dos copas de vino al hilo y las estrellas en la puerta del fondo, donde se ve una montaña de restos de cristal.

De nuevo en el sillón, el sueño que la envuelve, dulce manto de piedad.

Apagón lento.

ESCENA 2

Corridas en la calle, golpes en la puerta, en las ventanas, Raquel prende una vela y escucha, quieta espera con terror de lobo, nada es para siempre.

Silencio.

Fuertes golpes, ceden las cadenas, se aflojan dejando una abertura por donde entra Irene con su falques.

Raquel la ve y grita en silencio, resplandece el pánico en sus ojos.

IRENE: *(En un susurro.)* No se preocupe, soy Irene, ¡Señora! ¡Señora!

(Afuera ruidos, Raquel apaga la vela. Silencio.)

IRENE: *(En la oscuridad.)* Me vienen siguiendo desde hace rato, de todos modos ya me han robado todo, entre ayer y hoy me asaltaron tres veces, creí que nunca llegaría a casa. ¡Y estos vidrios!, tengo que andar con cuidado.

RAQUEL: Esta no es su casa.

IRENE: Traía hongos del sur y frambuesa de mas allá, ¡es una lástima!; del valle unas manzanas y del centro vino, ¡me vaciaron!, traigo

lo puesto, el miedo a los golpes apresuró mi marcha, los piecitos ya no me daban.

(Raquel enciende la vela.)

IRENE: (Con los pies lastimados.) Mañana comienza el año y no habrá con qué recibirlo. Quizás falte menos para que todo termine. (Silencio, se acerca a Raquel.) Llevo su niño en mi vientre, Manuel me pidió que lo traiga a casa, a salvo, con usted.

RAQUEL: Manuel no puede ser.

IRENE: Veníamos de regreso pero nos separó el camino, ¡espero no haya muerto, mi amor! Él los distrajo y yo corrí kilómetros.

RAQUEL: ¿El hijo de mi hijo? Se anuda el estómago solo con la idea, ¡así Dios me recompensa su ausencia! ¡con más dolor! Tenés poco espacio en las caderas, ¡mentís!

IRENE: Manuel huele a pino, a madera cortada; incomodan sus largas manos que siempre te alcanzan, su sabia mirada te indaga, y cuando duerme sus ojos abiertos atraen a la muerte.

RAQUEL: ¡Es él! ¡es mi niño! Dejame que te abrace, quizás aún tengas rastros de su olor. (La huele como a un perro.) Cuando Manuel se fue, se me inundó la casa, no quedó ni una fotografía, se llevó la ternura y mi regazo vacío. ¡No hay dolor! yo me decía. Me ocupaba de Susana con amor nulo, con cariño ausente. Ella lo extrañaba como a un marino y siempre lo esperaba de pie en la escalera, lista para correr a su abrazo. Pero nunca volvió, ¿la muerte? la ausencia por años. Hasta el día que llegó la carta; la leímos a escondidas en el granero más de mil veces, eran tan parcas sus líneas que nos parecía escuchar su voz. Desde ese día, Susana comenzó a salir mucho, regresaba a cualquier hora y ponía nervioso al padre, que la esperaba para cachetearla, la encerraba por noches. Ella se escapaba, se esfumaba hasta el amanecer.

IRENE: Usted no respondió las cartas.

RAQUEL: El padre no lo permitió, ¡era malo el muerto! estaba ofendido por su ausencia y lo castigaba en silencio. Para colmo estaba Susana, ¡que era más puta! le gustaba el coqueteo, se enamoraba constantemente, después... sufría; en esos días se quedaba en casa, trompuda. ¡La chinche le daba al padre! ¡era bravo el muerto! Ella derrumbada, él con su rabia y su silencio.

IRENE: ¿Dónde está, Susana?

RAQUEL: ¡Ahora! ¡Trillizos! No la dejan ni limpiarse los mocos, ¡la tienen

de la seca a la meca! varoncitos, sanitos, muy lindos. A veces los trae para que los vea y pronto se van con su mugre.

IRENE: ¿Y el marido?

RAQUEL: El marido... por lo menos no la casca. Simplón, medio pelado, medio petiso, medio zonzo; viven en el medio de la mugre de Susana, medios vivos, medios muertos.

IRENE: Tengo hambre.

RAQUEL: Fijate bajo la mesa, (*Irene descubre los platos.*) son para Manuel.

(*Irene descarta lo podrido y devora lo bueno.*)

IRENE: Esto sirve como abono, ¿la huerta?

RAQUEL: Abandonada, ¡si no se puede salir!

IRENE: Vamos a esconderla.

RAQUEL: No quedan provisiones.

IRENE: Estoy a cargo.

RAQUEL: El vino es mío, vos no podés tomar, y para Manuel.

IRENE: Bebo agua.

RAQUEL: En la cama duermo yo, me importa un bledo que estés embarazada.

IRENE: Es su nieto.

RAQUEL: ¡Dormí ahora, ya me tenés cansada! (*Vuelve a tejer.*) ¡No me va a alcanzar la lana!

(*Apagón.*)

ESCENA 3

Cuarto manguante para trabajar la huerta. A las mujeres teñidas de plata las cuida la noche. De rodillas en la tierra, agazapadas, no pierden el tiempo.

IRENE: En unas semanas tendremos apio, un poco de lechuga y espero tomates. Esconder bien las semillas fue una gran idea de Manuel, un regalo para usted, ¡una zanahoria! (*Encuentra una planta y tira.*) Mire, ¡otra! ¿Pasará el trueque?, una por dos puñado de arroz. Se me hace agua la boca.

RAQUEL: Te comiste lo que quedaba. ¡Voraz!

IRENE: Somos dos.

RAQUEL: Comé por él. Estarás hasta que nazca, después: ¡fuera!

IRENE: Me llevaré al niño... y a Manuel.

RAQUEL: De ninguna manera.

IRENE: ¡Le gusta pelear! no se equivoque puedo ser brusca y nauseabunda, sensible, temperamental. Su hijo me adora, somos sus tesoros.

RAQUEL: Levantá las cosas, voy a entrar, el trueque pasa a las 10, quedate agazapada, no le des charla, es malo entrar en confianza, que te dé el arroz y punto.

IRENE: Extraño a Manuel.

(Silencio.)

RAQUEL: Todo estará listo cuando llegue, como lo soñé, abrazos y aroma a caramelo.

IRENE: Y a canela, seremos una familia los cuatro.

RAQUEL: Le daré mi cama para que descanse la mala vida, me instalaré a su lado para ver los años que perdimos, no volveré a dormir para recuperar su imagen.

IRENE: Estaré al otro lado.

RAQUEL: No vas a poder, Irene, está la pared.

IRENE: ¡No será suyo! Él me necesita, soy su hoja de ruta... su amor; ¡aunque no le guste mi cara o mis caderas! ¡vieja de mierda! *(Sale ofuscada.)*

RAQUEL: *(Saliendo de rodillas.)* ¡Pendeja de porquería!

(Apagón.)

ESCENA 4

Humea la olla en la cocina mientras las mujeres tejen, Raquel mueve las agujas imaginarias con destreza, Irene es algo torpe.

RAQUEL: ¡Bruta! mi niño enamorado de una inútil. ¡Que no se queme el arroz porque te mato! Años de espera, anclada a la casa, embotados nos perdíamos en sueños de mercurio. Susana hacía rato se había marchado. Con el muerto ni nos mirábamos, no recuerdo sus ojos sin rabia. ¡A Manuel ni nombrarlo porque se enfurecía!, se puso escabroso con la edad, el zumbido lo atormentaba, ojeroso paseaba por la galería; acariciaba su guitarra como a una mujer muerta, entonces las melodías más tristes acompañaban mi nostalgia.

IRENE: Manuel dice que usted lo provocaba.

RAQUEL: Le tenía bronca, desde que lo conocí. No sé por qué me casé con él. *(Silencio.)* ¿Tu madre conoce a Manuel?

IRENE: No. A mamá la maté en el parto. Mi padre, encantador, se ocupó de mi crianza. Era mago, me crió valiente y despiadada. «¡La piedad es cosa de egoístas!», exclamaba. Era un hombre franco, impecable en su traje de galera y capa, o en casa con bata azul.

RAQUEL: De otro mundo.

IRENE: Era increíble, me sorprendía, iluminaba su magia, no estaba casi nunca, vivía de regreso, ¡tanto lo extrañaba! Escribía cortas cartas contando anécdotas de bambalinas.

RAQUEL: ¡Encantador espectáculo contás! Ojalá el muerto escuche que existen ¡hombres! no toda esta vida de pan y perejil, de deseos mutilados y ganas marchitas. Qué ilusa pude haber sido junto a un gran hombre, una felicidad hueca, sin grietas para morir.

(Silencio.)

IRENE: Papá siempre me compraba la colonia. Él nunca me acariciaba, decía que tenía las manos ásperas. La colonia era un mimo. Él eligió mi olor, el aroma de mi cuerpo, una mezcla de jazmín y agua de rosas. Exquisita la colonia de papá.

(Largo silencio.)

RAQUEL: Silencio. Escucho voces, ¡quieta idiota!

IRENE: ¡Si ni me muevo, mujer!

RAQUEL: Callate, tarada.

(Silencio, no se oye nada.)

IRENE: ¿Sabe rezar?

RAQUEL: Yo ya no rezo. ¿Y vos?

IRENE: A mí nunca me enseñaron, tengo algunas cábalas.

RAQUEL: ¿Cuáles?

IRENE: Eso no se dice.

RAQUEL: Tonterías. ¡El arroz!

(Irene corre a la cocina, salva la comida.)

RAQUEL: Serví tres platos.

IRENE: ¡Qué hambre!

RAQUEL: Vos y ese niño, comé, se te ve famélica, y traé mi ración, no como con mocosas.

(Dispone Irene y en silencio comen. Transición. Se abre la ventana, entra un hombre feroz, desorbitado, completamente mojado, se mueve en una pesadilla.)

IRENE: ¡Manuel!

(Rabioso, Manuel se abalanza hacia Irene.)

MANUEL: ¡Perra! ¡Pensaste que no llegaría, que moriría de dolor!, pero acá estoy listo para matarte.

IRENE: ¡Yo te adoro!

MANUEL: Mirá que sos turra. *(Cae herido.)*

IRENE: ¡Amor, tus delirios me atormentan! ¡estás herido! ¡nnnnoooooooo!

(Manuel ve a su madre, que al fin se para, sangran sus rodillas la promesa de años de ausencia.)

MANUEL: Raquel, qué vieja estás, hermosa como una flor seca.

RAQUEL: Casi muerta, mi cielo.

MANUEL: *(Corre al regazo.)* Raquel qué vieja estás, aún tu falda está caliente.

RAQUEL: Tibia, hijo, el ardor se extinguió.

MANUEL: ¿Susana?

RAQUEL: De esperarte se hechó a perder, carga su vida mugrienta como a una cruz, seguro morirá pronto, sin darse cuenta.

MANUEL: Linda hermana, tendría que haberla llevado cuando me lo pidió, pero... *(Se desmaya.)*

RAQUEL: No se va a morir, tanto amor cicatriza. Traé vendas que hay en el armario, y el vodka que quedó, hay que desinfectarlo. Cortá gasa y empapala, no, así no, así, dame, yo lo limpio. *(Abre la camisa, el pecho herido sangra.)* Hay que parar la hemorragia, traé azúcar, ayudame a llevarlo a la cama. *(Lo llevan con esfuerzo, Raquel se acomoda a su lado.)* Andá, lavá esos platos, que no se junten.

IRENE: Quiero estar con él.

RAQUEL: No te quiere, se puso loco cuando te vio.

IRENE: Me ama, y a usted...

RAQUEL: ¡Qué!

IRENE: Ya lo va a ver.

RAQUEL: ¡Andá percanta, cantale a tu abuela!
IRENE: ¿Por qué me maltrata? yo lo guié a casa, nunca quiso volver.
RAQUEL: ¡Fresca! ¡mentís!
IRENE: Duerma vieja, si la culpa la deja. *(Sale.)*

(Raquel con su hijo ausente. Apagón.)

ESCENA 5

*Tapiadas las ventanas, apenas amanece. Raquel junto a Manuel, Irene profunda bajo la mesa.
Despierta Manuel, mira a su madre como a una extraña.*

RAQUEL: Juan Manuel, estás recuperado, tus ojos ya esconden la furia y tu corazón no galopa enloquecido, ¡al fin regresa mi alma!
MANUEL: Raquel, qué fea sos, los años llegaron para mostrar la mierda, tu condena, la juventud disimulaba la maldad, sos más fea, salí, que no me rocen tus manos marchitas, ya logro olvidar tus caricias. ¿Irene? dónde está mi niña, ¡Irene! ¿Cómo está mi cachorrito? ¿sentís cuando se mueve?
IRENE: Cuando me río hace olas.
RAQUEL: Jamás reís.
IRENE: Se acerca tu madre y el vientre se pone duro.
RAQUEL: ¡Mentís!
IRENE: Me lo quiere quitar.
RAQUEL: Ella me lo entregó.
IRENE: No quiero que esté en el parto.
MANUEL: Tranquila, viajaremos lejos.
RAQUEL: Quiero ir.
MANUEL: ¡Decile a mamá que se calle! Tengo hambre.

(Irene trae el arroz y alimenta a Manuel.)

IRENE: A ver precioso esa boquita, qué lindo papito, a ver cosita, mmmmmm, *(Erótica.)* ¡qué lindo! mmmm, qué bombono, vos si que estás rico, que sabes bueno. *(Franelean calientes.)*
RAQUEL: Basta, ¡qué locura! excitar a una vieja es mala suerte, nunca llegarán a casarse.
IRENE: No creo que su cuerpo conozca la pasión.
MANUEL: Siempre fuiste fría.

IRENE: Qué pena llegar a vieja y no tener impresas las caricias del hombre que amás, sin evocar el aroma a sexo, no saber en que rincón se esconde para ir a buscarlo desnuda.

MANUEL: Me acuerdo del lago escondido, vos en lolas buscándome para que te coja, yo distraído con la pesca en ese bote; hasta que te vi, pequeña, en la costa, llamándome con tu desnudez, ¡fue hermoso! ¡mi sol!

RAQUEL: ¡Callate porquería, dejá de provocarme, aun soy tu madre, puedo abofetearte! (*Lo hace.*)

MANUEL: No me duele, madre. Me han pegado tanto, aprendí a recibir castigo, me enseñaste a tolerar.

RAQUEL: ¿Yo te pegaba? (*Silencio.*) No lo recuerdo.

IRENE: Nosotros seremos diferentes, comprensivos y pacientes, lo llenaremos de besos y caricias, le contaremos mentiras fantásticas para que no pierda la capacidad de escapar a la realidad sombría. Que sepa que de ilusiones se alimenta el espíritu cuando hay poca comida, y que la esperanza ilumina el alma del esclavo. Moriré joven, aunque viviré lo suficiente para que me recuerde.

MANUEL: Cuando no estés, será grandecito y luchará como yo en esta guerra sin calma, se llenará de dolor hasta anesthesiarse, será igual a mí: un hombre intentando vivir su perra vida.

RAQUEL: ¿Si es mujer?

MANUEL: Será varón.

RAQUEL: Una hermosa niña con colitas que vela su madre enferma, una joven hacendosa que atiende a su vieja abuela arrepentida.

MANUEL: Será varón.

IRENE: Risueño, alegre, introverso. Tendrá mis ojos, el resto será un calco de su padre.

MANUEL: Se llamará Manuel.

RAQUEL: Si es niña, tendrá mis ojos, y la forma de mi boca, entenderá que sufrir es el camino a la verdad, vivirá sin atajos, lejos de los monstruos que la engendraron.

MANUEL: ¡Que se calle mi madre!

IRENE: Nunca tocará al niño.

MANUEL: Será varón. (*A Irene.*) Vení corazón, descansá.

RAQUEL: Que no se acueste en mi cama.

MANUEL: Dormí Irene, soñá el mar helado visto desde el chenque.

IRENE: Cuando lleguemos quizás camine el niño.

MANUEL: Hermoso mío será.

IRENE: Construiré una hamaca, para que tome grandes bocanadas de aire.

MANUEL: Tranquila cielo. *(Con una canción la arrulla.)*

(Apagón.)

ESCENA 6

*Irene duerme en la cama. Raquel teje sus sueños sin lana.
Manuel revisa todo, al fin encuentra una caja con su nombre.*

RAQUEL: Ésos eran mis recuerdos cuando tenía memoria, ahora duermen pesadillas de antaño, dispuestos a abrumar lo poco que me queda de madre. Miralos, quizás te llegue algo de amor sin condiciones, ¡tanto te quería! como una gran madre.

MANUEL: No tenías paciencia, por todo me regañabas, escucho tus gritos cuando me veo pequeño, me dolían las piernas de los pellizcotes, despierto soñaba que me iba lejos.

RAQUEL: Me amabas, buscabas mis pechos, a escondidas llorabas mientras amamantaba a Susana.

(Manuel abre la caja y saca siniestros recuerdos, la cabeza de un oso, el cuerpo mutilado de un muñeco, dibujos de un niño triste, autitos sin ruedas.)

MANUEL: *(Lee.)* Querida mamita: todavía tengo las orejas rojas, siempre merezco tu castigo, los moretones se fueron como dijiste, pero la tunda quedó impresa en el alma. Juro no embarrarme, ni juntar arañas para asustar a Susana. Papá no me quiere, sé que mi hermana es frágil y él la cuida bien, pero aunque soy un hombrecito, extraño las caricias y las frases de aliento. Creo que los quiero, aunque me pregunto si el amor se agota con tanto castigo. Hoy cumpla 12 años y soñé que viajaba lejos. Te besa, tu hijo varón.

RAQUEL: ¡Hermosa! siempre fuiste risueño.

MANUEL: Sombrías, trémulas, lejanas, mis palabras me llenan de dolor. Me herían más tus sermones de gallina que las palizas y el cinto de papá, ¡era malo el muerto! ¡jamás una sonrisa! Me acuerdo que en la casa vecina reían a carcajadas, pensaba que se burlaban de mi tristeza, eran gordos y felices, nosotros mendigábamos amor.

RAQUEL: Es verdad siempre fuimos sombríos y esqueléticos, aunque comíamos.

MANUEL: Tus platos eran desabridos y los postres tenían sabor rancio.

RAQUEL: Los guardaba meses, se los daba en navidad, o para alguna buena nueva.

MANUEL: Como el día que pasé de grado y me indigestaste con torta.

RAQUEL: ¡Cómo nos reíamos a escondidas con el muerto mientras te retorcías! jamás vi a un chicuelo gemir así.

MANUEL: No merecías tus hijos. Susana quería dañarte, su tibieza me daba consuelo de tonto, la adoraba; jugábamos tapados de horror, de castidad, vida de penitencia.

RAQUEL: Un hijo debe rebelarse, si somos permisivos crecerán tibios, yo te obligué a romper cadenas, a voltear estanterías. Guardale los juguetes a tu niño, así sabrá que fuiste un destructor. Si no hubiesen nacido, podría haber sido cantante, o bailarina, pero de amamantar se me cayeron los pechos, ¡y tu padre que me contentaba con flores marchitas y cajas de bombones medio vacías, como a una estrella en decadencia!

MANUEL: Combustible para la cena.

RAQUEL: Dáselos a Irene, le van a gustar.

IRENE: ¿Qué?

MANUEL: Porquerías que mi madre guarda para llorar.

IRENE: ¡Qué bonitos, tus chiches!

MANUEL: ¡Al fuego!

RAQUEL: Aunque los quemes, los recuerdos se almacenan en lo profundo del alma para surgir renovados en sombras siniestras que enferman al de memoria débil.

IRENE: A Manuelito le encantarán los tesoros del padre.

MANUEL: ¡Testigos de una niñez tormentosa! no quiero que herede mi dolor.

RAQUEL: La prole siempre recibe las tristezas de ataño, la genética no falla, él pagará nuestras culpas y errores de familia.

MANUEL: (*Llora.*) ¡Cómo cortar esta muerte infinita! ¿por qué cargar la condena de otros? si no pedimos nacer, nos destruyen, ¡vivos nos entierran! pasó con nuestros padres y abuelos, y pasará con los hijos y con los hijos de nuestros hijos, ¿así Dios me recompensa? ¿con más dolor? tengo que sacar la espina, puedo torcer la marca.

RAQUEL: Si no sos capaz de perdonar a tu madre.

MANUEL: Voy a desandar mis pasos, nuevamente la partida, despedidas escarlata empañan mis ojos que intentan retener tu preñez. No te dejo sola, el pequeño hombrecito llenará tus pechos de dulzura y sabrá cómo soltar carcajadas doradas donde todo está marchito. No me extrañes, alma mía, me encontrarás en sus gestos, en sus manos aladas mis caricias, mi calor en su pecho azul...

IRENE: Te sigo hasta que los pies se anclen con el peso de mi vientre.

MANUEL: No, dulzura, reposar es tu trabajo, yo me encargo de cortar la hiedra para que el crío nazca en libertad.

IRENE: Necesito tu existencia de bastón.

MANUEL: Adiós, cuida este corazón de arroz, que no se alimente de lágrimas. Exprimí las últimas fuerzas de mi madre, que compense su desamor.

RAQUEL: Marcha en paz, puedo cuidarlos.

IRENE: ¡Nooooo!

(Sale Manuel. Silencio y luz de luna. Los perros aúllan la noche. Un disparo sordo y un golpe seco anuncian la parca. Silencio.)

RAQUEL: Adiós, Juan Manuel.

IRENE: ¡Nooooo! Viva y preñada, miedo, muerte y el fin como un hondo golpe de cuchillo en mi garganta.

RAQUEL: De plata la noche corona a mi hijo, que encontró la forma de no padecer la vida. Adiós, Juan Manuel. No hay dolor más grande que el de una madre que ve morir a su prole. Recostate en mi cama, yo enterraré a Manuel, cerca del sauce que lo vio nacer.

(Irene de rodillas espanta a la muerte, Raquel pala en mano sale. Apagón.)

ESCENA 7

Tejen las mujeres, Irene con un gran vientre, Raquel de rodillas.

RAQUEL: No me va alcanzarla lana.

IRENE: Todo estará listo cuando llegue, en ese instante seremos una familia, los tres.

RAQUEL: Le daré mi cama para que descubra los sueños de su padre.

IRENE: Vivirá tranquilo, tiene de herencia un corazón fuerte, dio Manuel su cuerpo para que el alma de su hijo sea grande y noble, mi niño sabrá lidiar con este nuevo mundo de terror atómico, de virus estridentes y silencio de pueblos muertos.

RAQUEL: Sábanas blancas y leche amarga para el pequeño gran hombre.

IRENE: Enséñeme a rezar.

RAQUEL: Tarde, Dios esta atemorizado, pide ayuda a gritos y su voz no sale, como en una pesadilla.

IRENE: Lo criaremos en silencio, hasta que este listo para marchar...

RAQUEL: ... y morir.

(Silencio.)

IRENE: Todo estará listo cuando llegue.

RAQUEL: Seremos una familia los tres.

IRENE: Abrazos, aroma a canela y caramelo.

RAQUEL: Como lo soñé.

(Irene comienza con contracciones mientras Raquel la asiste con calma, lento apagón.)

FIN

Pewma – Sueños

de Miriam Álvarez

*Dedicada a Marta, mi mamá,
hecha de silencios llenos de historia.*

Este texto se basa en sueños narrados por diferentes personas y en testimonios recopilados por Walter Delrio en su libro *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia (1872-1943)*. La obra fue estrenada en junio de 2007, en el marco de *Corpolíticas / Body Politics* en las Américas. Formaciones de Raza, Clase y Género, 6º Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina. El reparto en esa ocasión fue el siguiente:

CARMEN: Carolina Sorín

LAUREANA: Miriam Álvarez

MUJER SAGRADA/ Música: Lorena Cañuqueo

ILUMINACIÓN: Pilar Pérez

ASISTENCIA TÉCNICA: Areti Kalisperis

DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN: Miriam Álvarez

Desde su estreno y hasta octubre de 2009, la obra se presentó en varias localidades de la provincia de Río Negro: Bariloche, Cañadón Chileno, Cipolletti, Comallo, *Fiske Menuko* (denominación mapuche de lo que hoy se conoce como General Roca), Ingeniero Jacobacci, Laguna El Unco, Pilquiniyeu del Limay, Sierra Colorada y Viedma. En las diferentes presentaciones el reparto no siempre fue el mismo, pero se incluyeron las siguientes modificaciones:

MUJER SAGRADA/ Música: Sofía Curapil

ILUMINACIÓN: Bárbara Marigo

ASISTENCIA TÉCNICA: Pilar Pérez

ASISTENCIA EN LA DIRECCIÓN: Hugo Aristimuño

PERSONAJES:

LAUREANA, una mujer de unos cuarenta y cinco años que migró del campo a la ciudad.

CARMEN, de la misma edad o un poco más joven, también migró del campo a la ciudad.

La MUJER SAGRADA representa el mundo tradicional mapuche y toca el kultrum (instrumento sagrado).

Espacio

El espacio escénico está dividido a la mitad. De un lado está la casa de Carmen y del otro, la casa de Laureana. En la casa de Carmen hay una silla, una mesa alta chica, elementos de cocina, un fuentón mediano y una radio. En la casa de Laureana hay una silla, una mesa ratona pequeña, una canasta con lana y un reloj. Por detrás se puede ver un cordel para colgar ropa que cruza todo el escenario.

ESCENA 1

La escena comienza con las dos mujeres en escena. Carmen está lavando unas medias de niño, escucha música de la radio; al lado, su vecina Laureana, teje. Es de noche y Laureana teje para no dormir. No quiere entrar en el sueño.

LAUREANA: *(Tejiendo, mira su tejido, se lo prueba, mira la hora, sigue tejiendo, vuelve a mirar el tejido, ve en él imágenes de su sueño, lo tira, se para, se balancea, no sabe bien lo que le está pasando.)* Me van a sacar muerto como le he dicho.

CARMEN: *(Espía a su vecina y, sin darse cuenta comienza a hacer lo mismo que ella, se para, se balancea, se da cuenta de lo que está haciendo, lo deja de hacer, vuelve a su lavado.)* Yo quiero hundir mis manos en la masa y cocinar mi propio pan.

LAUREANA: ¿Por qué tenemos que andar por ahí teniendo nuestro lugar?

(Laureana cae al piso. A Carmen, que ha querido salir a colgar su ropa, se la cae el fuentón, ve a Laureana. Entra a la casa, la levanta y la lleva a colgar las medias con ella.)

ESCENA 2

Las dos escurriendo las medias.

LAUREANA: A veces siento olor a humo y me parece ver a mi Papá. ¡Las caminatas que nos hicieron hacer!, solía decir mi Papá y un día se fue lejos, dicen que se fue a la cordillera, que se hizo arriero, dicen. Nunca más volvió.

CARMEN: A mí, mi abuela me contaba el cuento de un hombre que lo habían encerrado adentro de un horno, con caballo y todo, un ¡horno caliente! Decía mi abuela y yo pensaba, entre mí, pobre hombre ¿por qué le hacían eso? Y mi abuela me preguntaba: ¿Sabés cómo salió ese hombre? brillante como el oro salió.

(Comienzan a escurrir a sábanas.)

LAUREANA: Anoche soñé con gente que caminaba.

CARMEN: Yo soñé con lluvia.

LAUREANA: También soñé que comía arroz y tomaba vino.

CARMEN: ¿Vino?

LAUREANA: Comía arroz y estaba desnuda.

CARMEN: ¿Desnuda?

LAUREANA: También soñé con pájaros que me comían los pies.

CARMEN: La planta de los pies.

LAUREANA: Yo los quería espantar.

CARMEN: Pero no podía.

LAUREANA: Yo sé cuáles son los pájaros malos y cuáles los buenos.

CARMEN: Los con nariz ganchuda, esos son los malos.

LAUREANA: ¿Qué será soñar con pájaros?

CARMEN: ¡Nada, qué va a hacer!

ESCENA 3

Laureana en su casa. Tejiendo. Apagón. Aparece La Mujer Sagrada con su kultrum (tambor). Vuelve la iluminación, vemos a las tres mujeres en escena. Laureana y Carmen se duermen. Se escucha el Kultrum. Mientras Laureana narra su sueño, Carmen está sentada, juega simbólicamente con un pañuelo que fue de su abuela.

LAUREANA: Yo no quiero tener que escuchar al cerro, ni a mi abuelo. Ese pájaro me da mucho miedo, tiene cara de malo y yo que pensaba que era feo no más, además es malo. Cuando era chica mi papá me decía que hay que espantarlos a esos pájaros cuando andan cerca, traen enfermedad. Hay que espantarlos. Mejor sigo el tejido; cuatro puntos al derecho y uno al revés, cuatro al derecho y uno al revés. La gente, otra vez, cuánta gente. Y mis pies se hunden en harina, qué difícil correr con los pies en harina. No los voy a poder seguir. Cuatro puntos al derecho y uno al revés,

cuatro al derecho y uno al revés. Caballos pintados, qué lindos caballos, cuando era chica yo tenía un alazán, cómo me gustaba ese animal. Horas sabía pasar, y el viento, el pasto, el agua, ¡qué viento! ¡No! no se peleen. ¡No se lastimen! ¿Por qué no te defendés, por qué no te defendiste? Hay agua por todas partes, me llega hasta la cintura, veo animales muertos y lloro. Esto me va a quedar apretado si sigo tejiendo así, cuatro puntos al derecho y uno al revés, cuatro la derecho y uno al revés.

(Se duermen nuevamente las dos las mujeres. Carmen se despierta primero y va a la sogá a descolgar las sábanas.)

ESCENA 4

Carmen descolgando las sábanas. Le habla a Laureana.

CARMEN: Anoche soñé que estaba encerrada adentro de un árbol.

LAUREANA: Que gritaba, pero nadie podía escucharme.

CARMEN: Mi mamá estaba y hacía rogativa, yo no conozco a mi mamá, pero sabía, sentía que ella afuera, en algún lado, estaba haciendo rogativa. Eso debe ser malo.

LAUREANA: No, malo no, es triste no más.

CARMEN: Hicimos bien en irnos.

LAUREANA: Aunque siempre estemos. Nos fuimos.

CARMEN: *(Entrando a la casa de Laureana.)* ¿Te acordás del puente?

LAUREANA: *(Comienza a doblar las sábanas junto con Carmen.)* ¿Y de los manzanos?

CARMEN: Y de los malos tiempos.

LAUREANA: A la rastra nos sacaron.

CARMEN: Pero si todo se iba a venir abajo igual.

LAUREANA: No sé. Tuvimos que correr.

CARMEN: ¿Te acordás de ese novio que tenías? Era un novio por carta.

LAUREANA: ¡Pero novio che!

CARMEN: Pero fuiste la última en casarte, la primera fue Herminia.

LAUREANA: A mí me gustaba cuando los hombres gritaban en el camaruco.

CARMEN: A mí eso me daba miedo.

LAUREANA: ¡Por eso sería que te dabas vuelta y los mirabas!

CARMEN: Habría que ir un día, por ahí están todos.

LAUREANA: Enterrados están todos.

CARMEN: ¡Pero están!

(Carmen se va con sus sábanas y Laureana la sigue.)

ESCENA 5

Las dos mujeres preparando los elementos para cocinar. Cada tres textos suena el kultrum y las dos miran hacia atrás, como viendo el pasado.

CARMEN: ¿Te acordás cuando hacíamos empanadas para tantos? Se necesita mucha harina.

LAUREANA: 200 tazas de harina, 11 kilos de carne y 50 cebollas.

CARMEN: Y amasar, amasar, los brazos que una puede sacar amasando tanta harina, ¡litros y litros de agua!

LAUREANA: Con bidones solíamos acarrear el agua ¡y qué lindo ese pozo!

CARMEN: Picar cebolla, dele y dele con la cebolla.

LAUREANA: Pero todos venían a ayudar y todos llorábamos, parecía que se aprovechaba a sacar las penas de años.

CARMEN: Y todos nos poníamos al tanto de las novedades, los nacimientos, las muertes, las enfermedades.

LAUREANA: No hay que olvidarse de los condimentos, sal, mucha sal y nadie entiende que hace mal.

CARMEN: Pero que es rica la sal, Laureana. Y se abre un vino y todos tomamos un poco.

LAUREANA: Pero todos se ponían tristes porque se acordaban de cosas feas.

CARMEN: Que cuando le tiraron la casa bajo.

LAUREANA: Que mi tía me contó que con perros la corrían, pero no la agarraron.

CARMEN: Que mi abuelo dice que lo llevaron a otra ciudad, con otra familia, que él no hablaba castellano y le pegaban.

LAUREANA: Que la gente de antes es muy sufrida, mejor me voy, Carmen.

CARMEN: Pero llevate un poco de lo que sobró, ¡hay tanto!

LAUREANA: Chau, Carmen.

CARMEN: Chau, Laureana.

ESCENA 6

Se encuentra Laureana sola en su casa. Saca un vestido que se utiliza en la ceremonia mapuche y comienza a vestirse.

LAUREANA: Yo tendría que lavar, hay tanta ropa que si no lavo ahora se me va a juntar. Lavarme yo, los pies, las manos y la cara. Tengo que buscar esa flor que me dijo la abuela, esa flor que con el aroma no más borra hasta a los pensamientos. Pero no sé si tengo fuerzas para subir al cerro, además no es la época, pero si es la época.

(Aparece Carmen en un campo de concentración. Laureana de pie relata lo que ve.)

LAUREANA: Que no me van a sacar a mi hijo, lo voy a esconder otra vez en mi vientre para que no lo vean. Aunque me corten los pechos por no caminar más, aunque me corten de los garrones. Me voy a quedar acá tiradita, arrolladita, para que no me vean, si no, me llevan y me encierran en los alambrados, me voy a morir ahí. Me voy a hacer pasar por muerta y van a pasar encima de todos los muertos y no me van a ver. Pero yo voy a ver todo.

ESCENA 7

Laureana levanta a Carmen y le limpia el barro, las heridas, le coloca un vestido igual al que tiene ella puesto y le pone el pañuelo de la abuela de Carmen que ésta tenía guardado en su pecho. Luego las dos salen corriendo.

CARMEN: Tuvimos que correr con todo.

LAUREANA: *(Sacando tierra de un recipiente de barro que está en la casa de Carmen.)* Mi abuela dice que nací fuerte, porque me salvé y me cuenta que mi mamá murió en el malón.

CARMEN: Yo tenía un hermano, pero lo agarraron, se lo llevaron lejos y nunca volví.

LAUREANA: Por eso nos vinimos, para olvidar esos malos tiempos.

CARMEN: Pero yo me acuerdo de cuando nos juntábamos todos.

LAUREANA: Las mujeres cantaban y los hombres bailaban.

CARMEN: Vinimos a parar acá porque el ejército nos trajo, de a pie nos trajo.

LAUREANA: Quedamos cerca de una aguada.

CARMEN: Un día esa aguada se congeló.

LAUREANA: Fue el año que nació Herminia.

CARMEN: Con dos dientes nació.

LAUREANA: ¿Sería porque había que nacer para defenderse?

CARMEN: Sería...

LAUREANA: Dicen que ese aguada ahora está más cerca de las casas.

CARMEN: ¿Y cómo la gente no hace algo?

LAUREANA: ¡Hasta que no les llegue a los pies!

CARMEN: Hay que hacer correr ese agua.

ESCENA 8

La Mujer Sagrada se pone de pie, acomoda su kultrum y comienza a tocar un baile.

Carmen y Laureana se suman al baile y terminan las tres mujeres de espaldas al público, levantando los brazos, como se realiza en la ceremonia mapuche.

FIN

¿Sabés nadar?

de Silvio Gressani

Texto escrito para el ciclo de Teatro X la Identidad,
San Carlos de Bariloche.

PERSONAJES:

IGNACIO

MARIANA

Escenario vacío, en lo posible caja negra.

Ignacio a la derecha de la escena, sobre el proscenio, mirando hacia el frente.

Mariana a la izquierda, pegada a bambalinas, mira hacia donde está Ignacio.

Ignacio vive el presente y Mariana en el recuerdo de Él, por lo que el actor estará iluminado por luz amarilla y la actriz con luz blanca o verde.

IGNACIO: ¡Fideos de anoche! Recalentados y un poco quemados. ¡Dale! que fríos son peor. *(Ignacio sostiene dos platos imaginarios, uno en cada mano, los mira y le habla a Mariana.)* sabés que nunca voy a cocinar como vos. Si seguís así entre la Facultad y la villa vas a tener que seguir comiendo estas cosas raras que preparo.

(Entra Mariana.)

IGNACIO: *(Ignacio mira embobado.)* ¡Qué bonita estás! con el pelo mojado y con ese aroma a shampoo. Debo reconocer que huele mucho mejor que cuando venís de la pileta con ese olor a cloro inmundo. ¿Te acordás cuando nos conocimos en la facultad? *(Mirando a lo lejos.)* Petisa, cara redondita y sonrisa tímida, bajando por esas enormes escaleras, para mí eras... ojos brillantes color de miel, toda chiquitita y flaquita... menos esos pechos redondos haciendo juego con tu cola. *(Se ríe.)*

(Mariana ríe.)

IGNACIO: ¿Te reís?... así eras, pasa el tiempo y estás más bonita que nunca. Te miraba y no sabía cómo hablarte. Me metí en el centro de estudiantes para estar más cerca. Aunque me daba un poco de miedo por la época, pero estaba perdido por vos y le di para adelante. A los pocos días fue tu cumpleaños, tome coraje y me acerqué, «¡Feliz cumpleaños!», te dije.

(Mariana sonríe.)

IGNACIO: Sonreíste, igual que ahora, y después de un gracias y un beso me dijiste...

MARIANA: ¡Sos re alto! ¿Sabés nadar?

IGNACIO: ¡No! *(Hace un gesto de qué tiene que ver la pregunta con ese momento.)*
¡No! Yo con toda intención de conquistarte y me tiraste un balde de agua fría.

MARIANA: Me gusta mucho nadar, entreno todas las mañanas y sueño con cruzar nadando el Río de la Plata.

IGNACIO: Me dio tanta vergüenza que nunca dejé que me enseñaras. A veces jugaba a las carreras. Apenas te zambullías, corría y te esperaba al otro lado de la pileta, cuando salías a la superficie volvía a enamorarme de tus ojos de miel, tu pelo y tus besos... También me gustaba espiarte cuando te acompañaba a la villa, con tu pelo recogido y esa boina calada al estilo del Che. Ahí estabas, me parece verte, sentadita en un cajón de manzanas rodeada de caras sucias, mocos y ojos empalagados por tu dulzura. Yo tenía miedo, es cierto, más por vos. Lo más cerca que había estado de una villa era cuando pasaba en el colectivo. Fui perdiendo el miedo, y mientras les dabas clases a los chicos yo ayudaba en algún techo a punto de venirse abajo. Hasta ese día que me descubriste mientras leías un cuento y me obligaste a terminar de leerse los, estaba rojo y me temblaba la voz. ¡Cómo te odié! Vos te reías y yo más te odiaba. Te sentaste al lado, apoyaste tu cara en mi hombro y pude terminar el cuento. Nunca imaginé dejar a esos chicos con una sonrisa tan grande, y a los pocos segundos estábamos jugando a ser los personajes de esa gran historia. Me miraste a los ojos y me dijiste...

MARIANA: ¿¡No son hermosos!?

IGNACIO: Y me susurraste al oído...

MARIANA: ¡Estoy embarazada!

IGNACIO: No sabía qué decir, se me nublaron los ojos y estaba totalmente estúpido. Cuando llegamos a casa busqué entre tus cosas y encontré un cuento que hablaba sobre los pájaros, que no conocen fronteras y vuelan en libertad, me pegué a tu panza y se lo leí, fue la única vez, nunca pude olvidar ese momento.

(Mariana está parada de frente al público con las dos manos abrazando su vientre, unos brazos la toman de atrás y la sacan de escena violentamente. Se apaga la luz que iluminaba a Mariana.)

IGNACIO: Un mes más tarde entraron por la fuerza, una noche fría de mayo, tenías apenas 20 años. Cuando llegué a casa no estabas, todo estaba dado vuelta. Los de al lado me dijeron que eran igual a los que se llevaron al dueño de la librería de la esquina. Salí a buscarte por todos lados. Los compañeros del centro de estudiantes me ayudaron mucho, esa misma noche se habían llevado a Marcela, tu compañera de la facultad, cuando salía de la villa. Nunca dejé de pensar en vos y en el bebé, y de buscarlos. Marcela pudo salir, tuvo que irse del país, se fue a España y nunca más volvió. Antes que se fuera pude encontrarme con ella. Me contó lo poco que sabía, gracias a eso sé que nació, ¡... y que es nena, como vos querías! Ya pasó mucho tiempo, y no sé dónde está. Cada tanto leo aquel cuento, sueño que lo escucha otra vez y que la recupero. También lo leí en la villa, cada tanto voy, me hace bien. Me mantiene cerca tuyo... Por fin me recibí de profesor de Historia y ahí puedo contarles la verdadera historia, no la que sale en los manuales. En esos momentos te siento cerca. *(Ignacio se detiene al borde del escenario.)* Te busqué hasta hoy, que me dijeron que estabas en una de las listas de los vuelos de la muerte, como tantos otros detenidos, y aquí estoy, y vos estás ahí... Corrí, corrí mucho hasta aquí, *(Mirando hacia abajo.)* la orilla, y te espero a que asomeés tu cabeza, tu pelo empapado y tus ojos de miel para besarte y volverme a enamorar. *(Se agacha y extiende su mano abierta sumergiéndola en el agua.)* Decime que lo cruzaste... que cruzaste el río... si vos sabés nadar.

(Apagón.)

FIN

Todo mi sano cuerpo, te ofrezco

Creación colectiva de Basta Flora Teatro,
con dramaturgia de María Robin

*Las muchachas bonitas
corren peligro,
como el quirquincho bola
junto al camino.
Dicho popular*

Un pueblo rural. Un mundo cerrado, pequeño, masculino. Afuera la inmensidad del campo. El tiempo se demora en largas siestas imperturbables. Se habla de trivialidades, se comenta la vida de los vecinos. Todos se conocen. Y todos conocen La Bonita, la panadería en la que viven y trabajan dos mujeres jóvenes.

1. LA DESGRACIA AJENA

Una mesa grande, con masas. Al fondo una repisa con tarros de harina, una radio, botellas con agua, muñecos y cajas de música. A un costado, el mueble en que se secan los fideos. S amasa. L está sentada, con su muñeco apoyado en el respaldo. En la radio se oye una zamba o una chacarera. La luz y la calma de la siesta tiñen la escena. Cada una sigue el curso de sus propios pensamientos.

L: ¡Padre, padre! ¿Puedo tirarme a la bartola? Pues... ¿Ya has terminado de hacer la tarea? Sí, ya he terminado. Entonces puedes hacer lo que gustes. ¡Bartola! ¡Sube! Mi padre nos deja.

S: Decime, ¿vos sabés lo que le pasó a la Sorda Torres?

L: No...

S: ¿No te enteraste?

L: No, contame, ¿qué le pasó?

S: No sabés... Viste que la Cuca le cosió un vestido nuevo.

L: Sí, sí sabía yo... Porque cuando ella se fue a elegir la viyela yo estaba ahí en la tienda, ¿viste?...

S: ¿Ah sí?

L: ¿Y?

S: Le entregó ayer a la mañana.
L: ¿Ah sí?
S: Sí.
L: ¿Y? Contame, dale...
S: Y... bueno, le hizo un vestido precioso, así, una solera con escote cuadrado... y le hizo breteles bien anchos... un escote cuadrado, unas pincitas acá en el busto.
L: Ah, sí, sí, porque la Cuca es de hacer pinzas. Si vos tenés poco, ella te disimula... A la que tiene poco, ella le agrega. A la que tiene mucho, le disimula a menos. Tiene el don. ¿Y?
S: Largo hasta el piso se lo hizo. Ceñido acá y largo hasta el piso.
L: ¡Qué bonito!
S: Y sale la Sorda, con el vestido nuevo, ¿viste? Sale por ahí, por la cortadita, la cortadita de Álvarez.
L: ¿Por dónde?
S: Por la cortadita de Álvarez, el camino de tierra.
L: ¡Mirá vos! ¡Por la cortadita de Álvarez!
S: Sí...
L: Mirala vos... qué zorra.
S: ¿Qué?
L: No, no digo nada...
S: No, qué, qué pasa.
L: Nada...Digo... que Álvarez ya lleva siete años solo y... Mirá si será brava la Sorda.
S: Ah... ya pasaron siete años desde que se le murió la mujer. Vos decís que ella pasó por ahí... y con el vestido nuevo.
L: No, no, yo no digo nada. ¿Y? ¿Qué pasó?
S: Bueno, la cuestión es que se va la Sorda por lo de Álvarez, da la vuelta por ahí, por la canchita de fútbol y doce y media del mediodía la tenés a la Sorda ahí, en la fuente de la plaza.
L: ¡Ah!
S: Con la bicicleta iba llegando. Pedaleaba la Sorda con el rayo del sol en la cabeza. *(Hace el gesto del pedaleo.)*
L: ¿Y? ¿Y qué pasó?
S: Bueno, llegó a la fuente de la plaza pero dicen que ya de unas cuerdas antes venía sintiendo que la bicicleta se le frenaba.
L: Ah... ¿Y?
S: Y no va que en una de esas, ¿viste?, le da una pedaleada así, bien fuerte la Sorda, hace una pedaleada con todo y... y se le había enganchado la punta del vestido nuevo de la Cuca en la rueda y

lo que ella pedalea así, fuerte, la rueda da una vuelta, le arranca el vestido y se queda con toda la trusa al aire.

(Risas.)

L: ¿Con qué?

S: Con toda la trusa al aire... la nalga al aire.

L: ¡La trusa... la nalga al aire! ¿De qué color sería la trusa?

S: Le podés preguntar a cualquiera, porque la vieron todos.

L: ¿Ah, sí? Yo me voy a poner en campaña para averiguar de qué color era la trusa.

S: Tanta mala suerte tendrá la Sorda que justo a las doce y media toca el timbre en el Normal, ¿viste? Y salen todos los muchachitos de la escuela.

L: ¡Ay, pobre!

S: Y todos la ven ahí, con la nalga al aire.

L: ¡Con la nalga!... ¿Y se habrá lastimado? Ay, pobre la Sorda, me da una pena... Pobre Sorda... pero mirá que es brava, es brava la Sorda.

S: Por lo de Álvarez la Sorda, che.

L: Y sí...

S: Ahí lo tenés a Álvarez también ¿eh?

L: Pobre... de qué color será la trusa.

S: ¿Sabés qué fue lo mejor de todo?

L: ¿Qué?

S: Dicen que todo el que la vio pasar a la Sorda en bicicleta, le avisó que se le estaba engancho el vestido.

L: Y claro, cómo no le van a decir. Yo también le hubiera dicho, para evitarle la vergüenza... pobre.

S: ¡Y si es Sorda, no escucha!

(Risas.)

L: ¡Tenés razón!... Claro, no escucha... pobre, pobre la Sorda... me da pena, che. No está bien reírse de la desgracia ajena... La Sorda... pobre...

(S hace el paso de la coreografía, el pedaleo de la Sorda Torres. L la mira, sorprendida. S, un poco avergonzada, vuelve a la mesa. L deja el muñeco y repite el gesto del pedaleo. Al sentirse habilitada, S también lo repite. La coreografía va creciendo hasta que ambas quedan al frente, en cuclillas.)

2. EL BAILE

S y L *en cuclillas.*

S y L: ¡Feliz cumpleaños, Don Antonio Jiménez!

(Alguna de las dos va hacia la radio y sube el volumen. Suena una chacarera.)

S: ¡Gracias por invitarnos a esta hermosa fiesta!

L: ¡Sí, muchas gracias, Don Antonio Jiménez, que la Virgencita me lo bendiga, que cumpla ochenta años más!

S: ¡Le trajimos la torta, los pancitos, esperamos que le gusten!

L: Ahora... ¡A bailar, se ha dicho!

L y S: ¡Adeentrooo!

(Bailan.)

S: ¡Las mujeres al centro!

L: ¡Pero cómo no!

S: ¡Molinete de damas!

L: ¡Vuelta entera! ¡Giro y coronación! ¡Zarandeo y los hombres zapateo!

S: ¡A ver, que estas bailarinas tienen sed!

L y S: ¡Salud, Don Jiménez!

L: ¡Pañuelos al aire!

S: ¡Aro, aro, aro! ¡Va la primera para Don Antonio Jiménez, con todo respeto, de parte de las chicas de La Bonita!: Quisiera ser la bombilla, del mate que vos tomás. Para robarte los besos que a la bombilla le das. *(Se va al fondo. Busca botellas, comienza a beber.)*

L: ¡Ay, qué lindo! ¡Bravo, bravo! ¡Felicidades, Don Antonio Jiménez! Que tenga mucha salud, que la virgencita me le dé ochenta años más, si es posible. Y gracias por el convite. Ayer pasé por tu casa, y me tiraste con una puerta. ¡Qué suerte, estaba abierta! ¡Bravooo!

S: ¡Ihiiiiii!

(Continúa la coreografía.)

S: ¡Aro, aro, aro! La Pampa tiene el ombú, la cordillera los Andes ¡Qué ocote tendrá el ñandú que pone huevos tan grandes!

L: Bueno, bueno. De lo alto de aquel cerro viene bajando un changuito. ¿Será que habrán puesto en lo alto un pequeño mercadito?

S: ¡Bravo!

L: Otro, digo otro más, ¿quieren?

S: ¡Sí, otro, otro!

L: Las muchachas bonitas corremos peligro, como el quirquincho bola junto al camino.

S: ¡Ihiiiiiiii!

(Pasos de coreografía.)

S: ¡Aro, aro, aro!

L: Dice uno ella...

S: Ayer pasé por tu casa...

L: Y después digo uno yo.

S: Y te estabas bañando...

L: O dos. Yo digo dos. Nos vamos turnando.

S: Lo que yo te fui a pedir te lo estabas enjuagando.

L: ¡Epa, epa! El amor es un bicho, que cuando pica no se encuentran remedios...

S: ¡Aro, aro, aro! Ahora se viene la yapa.

L: Ni en la botica... la botica es la farmacia...

S: El momento que todos están esperando... ¡La yapa!

L: Donde se compran los remedios.

S: Una vieja y un viejo estaban dentro de un ropero. Mientras la vieja busca la llave, el viejo busca el agujero. *(Se desabrocha un botón del vestido.)*

L: ¿Qué hacés, qué estás haciendo? *(A uno de los invitados.)* ¿Y vos? ¿Qué estás haciendo? ¿Qué hacés con la mano?

S: ¿Les gustó la yapa? Esta les va a gustar mucho más, ya van a ver. Ayer pasé por tu casa y miré por la cerradura. Pensé que tenías un gato negro, pero era tu concha peluda. *(Se desabrocha otro botón.)* ¡Te gustó! ¿No? Bueno, vení a buscar más, vení. *(Se va al fondo. Bebe de varias botellas.)*

L: *(A otro invitado.)* ¡¿Y vos, qué estás haciendo?! ¡Sacá la mano de ahí, sucio, si hace un rato pasaste a comprarme fideos por La Bonita! ¡Rosales! ¡Bajate de la mesa y guardate todo adentro! ¡Asqueroso!

S: ¿Te gusta esta pose? *(Al fondo, posa como para una foto.)*

L: ¡Sánchez! ¿Dónde está tu mujer? ¡A ver, dónde está la mujer de Sánchez, porque acá no la trajo!

S: ¡Un aplauso para la mujer de Sánchez!

L: ¡Atrás! ¡Quietos, quietos! ¡Allá en lo alto del cerro hay una nube bien blanca! ¡Es la Virgen de la piedra que ha bajado a buscar agua!

S: ¡Huijaaaaa!

L: Basta, vamos...

S: De lejos te vi venir, te reconocí por tus rulos. Qué blanca tenés la cara y qué negro tenés el culo. En el cielo las estrellas, en el campo el alambrado ¡Y en el medio de tu culo, un chorizo colorado! En la punta de la tranquera una mulita rezonga, pues la persigue un peludo con una flor de poronga.

(S, que ha ido desabrochándose un botón del vestido con cada dicho, termina quedando desnuda. L se le echa encima, la arrastra al fondo. S intenta seguir con las relaciones. En el fondo, L la calma con unos sopapos y apaga la música. S, como en trance, aparta las cosas que hay sobre la mesa y se acuesta encima.)

3. LAS RODILLAS SANGRANTES ENLOQUECEN A LAS BESTIAS

S acostada sobre la mesa. L la mira. Se moja la mano con agua, le refresca la cara ardiente. S se retuerce al contacto de las manos húmedas y frescas. Le va abrochando el vestido.

L: Vos te diste cuenta, ahí en la fiesta cómo te miraban... todos, todos te veían a vos, te miraban. Te arrancaron el vestidito. Mirá cómo te dejaron, todo arrancado... ¡Roja te pusiste, roja, roja, roja, toda roja! ¡Brasa! Brasa caliente, yo te quería agarrar, no podía... quemabas. Una impresión me daba, yo te veía, te salían unas cosas, decías unas palabras... Los tipos te rodeaban, de golpe éramos las únicas mujeres, ellos te rodeaban y se desabrochaban los botones, se agarraban acá abajo y hacían un sonido repugnante... así. Y vos roja, roja, cada vez más roja hasta que se empezaron a acercar, te querían comer, te querían comer el cuerpo, te querían comer la carne en charqui... horrible, era horrible.

S: Andá a buscar a la María...

L: No, que voy a ir, si nos siguieron todos. Todos venían detrás nuestro. Están todos afuera, te quieren agarrar a vos... Yo no puedo salir ahora, no puedo ir a buscar a la María. Nos vamos a tener que quedar adentro. Hasta que se les pase.

S: Andá a buscar a la María...

L: No no no, yo no puedo ahora ir a buscar a la María. Están todos ahí afuera, los escucho... vinieron siguiéndonos... te quieren agarrar a vos, te quieren comer... están todos ahí afuera... los escucho respirar... quieren entrar. *(Agarra un cuchillo de cocina.)* Yo no tengo miedo. Ay, vos perdoname, Virgencita, pero yo no tengo miedo...

Yo los voy a esperar acá, así que... si alguien quiere entrar... yo no tengo miedo... *(Da cuchillazos al aire.)*

S: Es el naranjo del arroyo...

L: Vos perdoname, Virgencita...

S: Vamos...

L: Pero si alguien quiere entrar yo le corto el cuello. Que entre... dale, entrá. Yo tengo el cuchillo, yo no tengo miedo.

S: ¿Te acordás del naranjo del arroyo?

L: Te lo clavo, sí, en el cuello, y te mato...

S: Es el atardecer, nuestra hora preferida... el agua está tibia porque el sol le dio todo el día...

L: Yo no tengo miedo... dale, vení...

S: Vos, arriba del árbol, te estás comiendo una naranja y el aceite de la cáscara va quedando pegado en tu cara, en tu piel, el jugo que chorrea, yo metida en el arroyo floto con las naranjas que ya se cayeron.

L: Ayúdame, virgencita...

S: Tenés puesto el vestido celeste... tenés sangre en la rodilla... fue al subir... ya te voy a enseñar cómo subir para no lastimarte... ¿te duele la pierna?

L: Dale, vení... entrá nomás que te estoy esperando...

S: Vení, vení al agua que se te cura enseguida...

L: Vení... vení...

S: Dale... vení, yo te ayudo... el agua te lava esa sangre de la rodilla... dale, vení. Sacate el vestido, así no se te moja...

L: Vení... vení... vení...

S: Vení, vení... el agua cura todo... sacate el vestido, el agua está calentita. ¡Dale, vení, vení ...

L: Vení... vení... vení...

(La escena se ha ido tiñendo de la luz anaranjada del atardecer. L tajea el aire con el cuchillo, mientras S, incorporada sobre la mesa, habla extendiendo los brazos hacia delante. Finalmente L y S se encuentran en el centro.)

S: ¡Mmm! Tenés olor a naranja en la piel. ¿Sabés qué? *(S desviste a L)* Este lugar va a ser nuestro lugar secreto... porque acá no viene nadie... Vos podés venir cuando quieras. Y bañarte ¿Ves el naranjo? ¡Mirá, mirá, mirá, mirá! A esta hora, ¿ves? El naranjo se pone como dorado. Es hermoso. Miralo bien, porque dura un ratito. Es hermoso. *(L deja caer el cuchillo.)*

4. CUESTA RESPIRAR CUANDO EL AIRE ESTÁ RESECO

La escena transcurre en la hora de más calor. S pone la radio, se pone el delantal, comienza a preparar una masa. L se viste, va detrás de la mesa, observa fijamente a S y a las masas.

S: Agua.

L: ¿Ahí?

S: Ahí.

(Pausa.)

S: Echá más.

L: Esto está mal. Todo esto está mal. Es un tiradero de cosas, la masa toda reseca, toda marrón... Trabajamos para las moscas... Nadie pasa por acá... ni por la puerta, siquiera. Nadie viene a La Bonita... se nos acumulan no más los pedidos... Secos, resecos los fideos.

S: Por lo menos no los tenemos acá, golpeando las ventanas. ¿Vos cuál vas a hacer?

L: No sé, cualquiera... ¿qué hay para hacer?

S: Yo voy a hacer lo de Sánchez y lo del Mateo. Vos podés hacer lo demás.

L: Qué, ¿vino el Mateo?

S: No, acá no.

L: ¿Y dónde? ¿Dónde lo viste? ¿Saliste?

S: Faltaba harina. Fui al almacén. Me siguieron los de la canchita, ¿sabés?, me gritaban guarangadas desde lejos. Les tiré unos piedrazos. A uno le di en el ojo, ése no va a joder más.

L: Me hubieses avisado que ibas al almacén, te hubiera acompañado. ¿Y Mateo te dijo algo?

S: Vos estabas en lo de la María cuando fui al almacén.

L: Sí, teníamos mucho para hablar. ¿Qué te dijo Mateo, qué quería?

S: ¿Qué se cuenta la María?

L: La María no dice mucho. Pero bendice todo lo que nombra. ¿Qué te pidió Mateo?

S: Le voy a hacer unas tortas fritas como a él le gustan.

L: ¿Por qué decís así?

S: ¿Así como?

L: Dijiste así, «como a él gustan»... vos no podés decir así. Decir «como a él le gustan». Porque vos no sabés cómo le gustan, porque él no es un amigo, ni un pariente, ni un familiar que viene acá, que vos le conocés el gusto. Vos no podés decir así tan frescamente, que le vas a hacer las tortas fritas como a él le gustan, porque vos no sabés cómo le gustan. Y tiene razón la María.

S: A ver, ¿en qué tiene razón?

L: Ella dice que... dice que vos estás celebrada. Y yo te puedo ayudar, la María me enseñó, me dijo cómo curarte. Si vos no querés ir a verla, yo te puedo curar acá.

S: No quiero ir a verla porque ella habla de mí y no me conoce. No sabe nada de mí, la María.

L: Vení, vení para acá, por favor.

S: Yo digo, qué sabe la María de mí si nunca me vio, ¿no?

L: Ella sabe. Y yo te puedo curar así que... vení para acá. Dale, vení por favor, en el nombre de la mamita que yo te voy a curar. *(Pausa.)* Te pido por favor que vengas. Por favor te lo estoy pidiendo. Por favor.

(S va hacia el centro, enfrentando a L.)

L: Por favor. Encomendate acá, a la mamita.

(S se arrodilla. L comienza el rito de curación.)

L: Madre mía, desde que amanece el día, bendíceme. En lo rudo del trabajo, fortaléceme. De mis tentaciones y tibiezas, aléjame. En el vacilo de mis buenas decisiones, escuchame. Si desfallezco, sálvame y al cielo llévame. Madrecita, mamita de la piedra, con esta humilde oración yo me quiero encomendar a vos ofreciéndote todo mi cuerpo, incluyendo sus órganos internos y externos. La columna vertebral con cada una de sus vértebras, mis riñones, mi hígado, mi lengua. Mi esternón, mi estómago, todas las partes de mi sano cuerpo, mis ojos, mis manos, mi corazón y mis pulmones para vos. Me encomiendo a vos brindándote todo mí...

(S, que ya se levantó del suelo y volvió al trabajo, golpea con fuerza la masa sobre la mesa. L sale de su trance.)

L: Que intercedas por nosotras dos y nos ayudes un poco. Nada más. Amén.

S: ¿Ya está? ¿Ya estoy curada?

L: Estás celebrada...

S: Así que eso te lo enseñó la María... Cómo te llena la cabeza la vieja esa.

L: ¡Shhh! Dejá la masa, por favor. No toqués nada, no toqués más la comida, haceme el favor. Sentate ahí y ponete a rezar. Y que la Difunta Juana se apiade de vos y se compadezca benévola. Que

escuche mis palabras y se compadezca y nos asista. Sentate ahí, y que la paloma te mire con ojo clemente. Es lo único que pido. Sentate ahí y dejame a mí sola con todo esto. ¡Mirá cómo se viene esta masa, se vuelve!

S: ¡La masa se te viene porque vos le estás todo el tiempo encima!

L: No, señor. Se vuelve porque está todo seco. No llueve, el aire está seco. Parece que nos hubiese caído una maldición. Así que sentate y dejame a mí sola con todo esto.

(S toma un pedazo de masa. Se sienta.)

S: Cuando yo era chica, mi papá hacía tortas fritas y siempre me dejaba una masa para que yo me hiciera una carita. Me decía: «tome m'hija, hágase una carita». Yo agarraba mi pedazo de masa con una felicidad... y le abría tres agujeros, con un cuchillo... y esperaba. Mi masita era la última que tirábamos al aceite. Cómo me gustaba verla bailar, las burbujas se le metían por todos los agujeros. ¡Fffffff! *(Hace bailar la masa, metiéndole los dedos en los agujeros.)* ¡Fffffff! *(L se sobresalta.)* ¡¡FFFFFFFFFFF!!! *(A L, con más intención. L amaga santiguarse. S se ríe de su reacción.)* El aceite estaba tan quemado que le quedaban todos los agujeros negros. *(Se pone la masa como una máscara sobre la cara. Ahora, con la cara deformada, se burla de L. Finge un estado de posesión demoníaca, que paulatinamente se va volviendo más real.)* Ayer pasé por tu casa, y te reconocí por tus rulos. Qué blanca tenés la cara, y qué negro tenés el culo. Escuchá, este es para vos: en esta noche tan fría, yo te ofrezco mi estufa. No tiene pilas ni cable, pero sí que se enchufa. Otro más, otro más. Este seguro que te gusta: ayer pasé por tu casa, y preparamos un guiso. Mientras vos pelabas la papa, yo pelaba el chorizo. ¡¡Ay, Dios nos va a castigar!! ¡Tapate, tapate los oídos! Ayer pasé por tu casa, y me tiraste con una perla. Por qué no me tirás la concha que no tengo dónde ponerla. Eso, tirame con tu concha renegrada, tirame el fideo que te gusta, te hacés la santita pero bien que te gusta. Todo el día rezando con esa boca podrida de hablar de mí a escondidas.

(Mientras S habla, L se santigua. Se protege con su muñeco. Comienza una suerte de vía crucis en el que se autoinfringe latigazos. Cae al suelo en trance.)

L: Venerad el lugar común de todos los santos. Ocupad este lugar sagrado, como una bandada de palomas que huyen de gavilanes

del mismo plumaje, de enemigos de la misma sangre. La Difunta Correa, la Telesita, la Mamita de los Sin Piernas, la Madrecita de la Sed, la Finada Juana, La Finada Ramonita, Adrianita La Santita de Varela, La Brasilerita. *(Se desmaya.)*

S: *(La máscara de masa le resbala por la cara. Observa el trance de L con una mezcla de asombro y repulsión. Comienza a arrojarle pedacitos de la masa de la máscara)* Levantate.

L: *(Los golpes de la masa la van sacando del trance. Se incorpora y, de rodillas, va juntando los pedazos de masa del suelo. Así, de rodillas y castigada por los golpes de masa en la espalda, revive la pasión de Cristo.)* Madre mía... desde que amanece el día, bendíceme... en lo rudo del trabajo, fortaléceme... si desfallezco, sálvame y al cielo llévame. Los pecadores encontrarán en mi corazón la fuente y el océano infinito de la misericordia y el perdón.

S: Dale... levántate que hay que hacer los pedidos... se seca la masa. Todo seco, seco, seco.

L: ¡¡Basta!! ¡Con la comida no se juega! ¡Con la comida, no! Con la comida no, eh... con la comida no se juega... no puedo más... *(Se levanta trabajosamente. Va a la mesa. Se desploma exhausta.)*

5. A LA HORA DE LA SIESTA

S: Qué es lo que quieren... ¿quieren un culpable? Está bien... está bien... Yo soy. Yo soy la culpable, yo tengo la culpa. *(A L, dormida al otro lado de la mesa.)* Porque eso es lo que pensás. Lo que piensan todos. Está bien, yo tengo la culpa... desde el día aquel, en lo de Antonio Jiménez. O qué se creen, que no me doy cuenta... se la pasan cuchicheando... todos detrás mío. Ni siquiera me miran. Yo tengo la culpa. Yo. A ver, ¿qué tengo que hacer? ¿Qué quieren que haga? Si por lo menos lloviera... ¡Mateo!... hola. Venís a... sí, ya están, ya están listas. Qué linda, che... ¿Es tuya? Qué grande... No sabía que sacabas fotos... ah, qué lindo.... ¿A mí? Uy, bueno, no sé... Es que nunca me sacaron fotos así, de modelo... no, no, pero sí quiero, sí, sí, sí... Eh... sí, está, pero está durmiendo la siesta... Ponete cómodo... ¿Acá está bien? Es que me pongo un poco nerviosa... Y... ¿yo qué tendría que hacer? Ah, bueno. Bueno, dale. Yo me pongo. ¿Así? ¿Así está bien? *(Ensayo poses forzadas. Deseo, pudor y el peligro de estar con ese hombre, a solas.)* Perdoname, soy una tonta. ¿Los botones? Ah... bueno, es que yo no sé de estas cosas. Está bien, está bien. Dale, ¿cómo es? Vos decís y yo repito. ¿Está bien esta pose? Una vieja y un viejo... estaban

debajo de un puente... Y la vieja le decía... guardala que viene gente (*Ríe tímidamente. Se desabrocha un botón del vestido.*) Ayer pasé por tu casa... y miré por la cerradura... pensé que tenías un gato negro... pero era tu concha peluda. (*Se desabrocha otro botón.*) Ayer pasé por tu casa... y me tiraste con una perla... ¿Por qué no me tirás la concha (*Se desabrocha otro botón.*) que no tengo dónde ponerla?

L: (*Se despierta sobresaltada.*) ¡¡Ahhh!!

6. Las mariposas negras

L se dispone a hacer una masa. S se abrocha rápidamente el vestido.

L: Sabés que de golpe... se puso todo rojo. Todo, todo el cielo rojo, rojo, rojo, rojo sangre era, sangre, sangre todo, todo sangre. Y en una de esas, se viene por allá desde lejos, algo negro. Lo veo, pero no sé lo que es. Pero es algo que se me viene, se me viene acercando, es como una nube negra que se viene, se viene, se viene... y empiezo a sentir un aire, un viento, *un viento ¡shhhhhhhh!* (*Aetea con las manos cerca de la cara.*) en todo mi cuerpo, siento un aire, viento, viento, y me doy cuenta de lo que es. Me doy cuenta cuando casi las tengo encima, son las maripositas negras de la sequía, ¿viste las que vienen con la sequía? Dicen que cuando una sueña con las maripositas negras de la sequía, acá en la tierra se vienen malos tiempos, los hombres se transforman en bestias, *las plagas se comen todo...* (*Pausa. Vuelve a amasar.*) Vos estabas acá (*Coloca a S en un vértice de la mesa.*) La María estaba por acá, con las dos manitos así, pobrecita. Ella es una santita, a ella nada la toca. Yo estaba acá. (*Se coloca en el vértice opuesto de la mesa.*) Nosotras tratábamos de darnos la mano, traté de darme la mano. Tratábamos de darnos la mano, pero no podíamos. Y por allá se me vienen las mariposas, se vienen, se vienen. Vos querés darme la mano y no podés. Las mariposas se vienen, se vienen... ¡Y se posan en mi vientre y en mi cuello! (*Se lleva las manos al vientre, se aprieta el cuello. Luego vuelve al amasado.*)

S: Lo que pasa es que hace mucho calor. Te habrás acostado con el estómago muy lleno. Por qué no te tomás un vaso de agua. Te traigo un vasito de agua... (No lo trae.)

L: Mirá, vos estabas acá. La María ahí, quietita mirando todo. Yo estaba acá. Nos queríamos dar la mano, queríamos con mucha fuerza darnos la mano. Las mariposas que se vienen, se vienen, se vienen

- y se me pegan en el vientre y en mi cuello. ¿Y qué más, mamita? ¿Qué tengo que hacer? ¿Qué querés que haga? Estoy confundida, dame una señal. (A S.) Decime, ¿qué hay que hacer?
- S: Te tenía que contar... sabés que vino el hijo de Antonio Jiménez. ¿Te acordás de Antonio Jiménez, el viejito? ¿Te acordás del viejito Jiménez? El que tocaba la campana en el Normal...
- L: Sí, me acuerdo.
- S: Bueno, cumple ochenta años el viejito.
- L: ¿Ochenta?
- S: Sí, ochenta. Y vino el hijo a encargarle la torta, una torta grande quiere, como de siete kilos, porque van a hacer una fiesta y viene todo el mundo.
- L: ¡Ah! ¿Y nos encargaron la torta a nosotras?
- S: Sí. Qué bueno que confíen en La Bonita, ¿viste?
- L: Qué bien...
- S: Y le dije que sí, que nosotras la hacíamos.
- L: ¡Claro!
- S: Y entonces me dijo que iban a hacer asado con cuero.
- L: Qué importante...
- S: Sí... y entonces yo le dije que, si quería, nosotras le hacíamos el pan. El hijo de Jiménez me dijo que sí...
- L: ¡Sí!
- S: Yo le dije que le regalábamos el pan.
- L: ¡Sí! Y le podemos hacer la torta en el molde redondo, ese de dulce de batata. Yo quiero hacer la torta, me gusta batir la crema y ponerle frutillas.
- S: Pero resulta que me dijo el hijo de Jiménez que... que cuando vayamos a llevar la torta nos podemos quedar. Si tenemos ganas.
- L: Qué, ¿nos invitaron a la fiesta? ¿A las dos?
- S: Sí... Yo no dije nada porque no sabía si vos querrías ir... Como somos tan pocas las mujeres en este pueblo... Irá la Cuca, la Sorda, la de Sánchez... y nosotras, si vos querés ir. Si vos no vas, yo tampoco.
- L: ¡Sí quiero! ¡Vamos!
- S: ¿Sí? ¿Tenés ganas de ir?
- L: Sí, vamos... vos sabés cuánto me gusta escuchar música y bailar... Y puedo estrenar esa solerita fresca que me hizo la Cuca. ¡Qué lindo!
- S: Sí, hay que ponerse linda porque va a haber un fotógrafo en la fiesta. Nos van a sacar fotos.
- L: ¡Qué lindo! Mirá, vos estabas acá. La María acá, pobrecita. Yo estaba acá. Las dos nos queremos dar la mano y... *(Se queda mirando hacia delante, ve algo, recibe instrucciones de una fuerza invisible.)*

7. LA PROCESIÓN

L y S despejan el lugar, hacen palmas. Se preparan para hacer una procesión con el fin de atraer la lluvia, tal como parecen ordenar las fuerzas superiores con las que L se comunica. Ambas son poseídas por una energía de celebración, de ofrenda. Se tiran agua, mojan las masas, las amontonan en un gran bodoque en el centro de la mesa. Sobre ese bodoque plantan los muñecos y las cajas de música que estaban en la repisa del fondo. Completan la ofrenda de masa con efectos personales: delantales de cocina, cintas del pelo, etc. Cantan y bailan. En un impulso levantan la tapa de la mesa, son promesantes llevando la ofrenda de procesión.

L y S: No te me quieras ir, vos al monte a buscar miel. Dulzura quiere el amor, cuando lo hacen padecer. Mintiendo.

L y S: Yo te quiero querer, vos te hacís de rogar. Pero bajo una higuera en una siesta me encontrarás. Aritos te daré, si los puedo robar. Con mi mano de lana, vidityai, te voy a acariciar.

L y S: El duende está enamorado, sombrero aludo dele bailar. Corta su mano de plomo las algarrobas del carnaval. Saltando. Yo te quiero querer, vos te hacís de rogar. Pero bajo una higuera en una siesta me encontrarás. Aritos te daré, si los puedo robar. Con mi mano de lana, vidityai, te voy a acariciar. No te me quieras ir, vos al monte a buscar miel. Dulzura quiere el amor, cuando lo hacen padecer. Mintiendo.

(Colocan la tapa de la mesa en su sitio. Pausa.)

S: ¿Y? ¿Qué dice? ¿Qué ves? ¿Funcionó? ¿Va a llover?

L: No sé... no puedo darme cuenta.

S: Pero... ¿no sirvió entonces?

L: Yo no sé ver esto... La que sabe es la María, la tendríamos que ir a ver. Pero no yo sola; las dos. Vos también tendrías que venir. ¿Te animás?

S: Bueno.

L: ¿Sí?

S: Sí no queda otra...

L: No, ya no queda otra. Así que vamos a ir las dos, pero por separado. Yo tengo que llegar primero, voy a ir sola. Vos llegás después, nos encontramos ahí. Tiene que ser así. Hay que llevar una ofrenda, algo para la María. No te olvidés de eso. Nos encontramos ahí. Cuidate. Cuidate en el camino.

S: Vos también.

(L se va al fondo. S se queda observando el bodoque, el cielo. Finalmente, se va hacia el fondo.)

8. LAS PUERTAS DEL CIELO

L entra con un pequeño recipiente y un tenedor en la mano. Lo deja sobre la mesa, se dirige a un costado, escucha.

L: *(A su muñeco.)* Sí, sí está. *(Acomoda el espacio.)*

(S entra, aprieta algo en un puño. Va a agarrar una caja de música del bodoque, pero L le gana de mano. L se sienta, le da cuerda a la caja, la abre. Le indica a S que puede hacer lo propio. Comienza a batir el contenido del recipiente. S agarra otra caja, va a su silla.)

S: ¿Está atendiendo?

(L asiente)

S: ¿Cuánto se demora, más o menos?

L: Y, entre... cuarenta y cincuenta por paciente... Pero vos no te preocupés... tranquila, ponete a rezar un poco, así te vas preparando.

S: Y... la persona que está adentro, ¿cuánto tiempo hace que entró?

L: Quince.

S: ¿Ella te vio que vos estás acá?

L: Ella no me vio. Ella sabe. ¿Trajiste la ofrenda?

S: Sí, acá está *(Muestra la cadena que trae en el puño.)*

L: Ah, muy linda. Yo le traje crema. Le encanta la crema batida con azúcar. ¡Es una golosa la María! Ya vas a ver cuando la vea...

(S da cuerda a su caja. Mira hacia el costado. L bate la crema. Súbitamente, cierra su caja, ordena a S hacer lo mismo, escucha. Luego vuelve a darle cuerda, la abre, sigue rezando y batiendo. S sigue repite sus acciones. El rezo de L crece, al igual que el batido de la crema. S repite sin convicción los rezos que conoce. Súbitamente, la crema se pudre, a la vez que S es empujada fuera de su silla por una fuerza invisible.)

L: ¡¡¡Ahhhhh!!! *(Espantada, deja el recipiente sobre la mesa.)* Es que... cuando el... cinco veces hoy... Las vacas se comen el pasto... seco,

muy seco, y... y la leche sale agria... eso es lo que pasa... Se corta y... cinco veces se cortó la luz hoy... cinco. Yo iba a la heladera y... las vacas comen el pasto que está seco, demasiado seco y... dan la leche ácida, yo... Hace tanto calor, que vos la batís y se corta... Cinco veces se cortó la luz...cinco.

S: *(Toca la silla, trata de descubrir qué o quién la empujó. Mira con espanto la crema cortada.)* Para qué me trajiste acá, ¿eh? Todo esto es una mentira. La vieja esa ni siquiera nos abre la puerta.

L: ¡¡Shhh!! No hables así. Nunca hables así en este lugar. Nunca, nunca.

S: La María no nos va a ayudar nada.

L: ¡Callate!

S: ¿No ves lo que está pasando? Esa vieja mala está usando sus poderes en contra nuestra.

L: ¡Callate! Cerrá la boca. Repetí conmigo: Virgencita de la piedra *(Pausa.)* Repetí. Repetí, te digo.

S: Virgencita de la piedra.

L y S: Ramito de perejil.

L y S: Mandanos el agua pronto.

L: Que nos vamos a morir.

L: Virgencita de la nube, Brotecito de geranio, reganos pronto el trigo, que nos morimos este año.

(S se levanta y se va.)

L: ¡Esperá! ¡Adónde vas! ¡Ya nos va a atender! ¡Esperame!

9. EL CHIVO EXPIATORIO

S, junto al mueble en que se secan los fideos. L, mirando en dirección al cuarto donde atiende la María.

L: ¡María! Abrime, ya se fue, ahora estoy sola.

S: Tienen razón.

L: Attendeme, María... si te veo atrás de la cortina...

S: Hay un culpable.

L: ¿No me vas a atender? No me vas a atender... *(Camina hacia S.)*

S: Y soy yo. Yo tengo la culpa. Pero se terminó.

(S comienza a llenarse la boca con los fideos que están colgados, secándose. Cuando ya no le caben más en la boca, agarra una masa alargada y se envuelve

la cabeza con ella, tapándose bien la nariz y la boca en un intento de asfixiarse. Traba las manos con la cadenita que iba a ofrendar a la María. L la mira hacer, sin intervenir. S se va asfixiando. L aparta la mirada, hasta que no aguanta más y le arranca la masa de la cara, le saca los fideos de la boca. S tose, atragantada. Ambas quedan de rodillas en el centro del escenario.)

L: ¡¡No, no, no!! ¡Escupí, escupí! Así no se puede, esa no es la forma. ¿Por qué me hacés esto, si sabés que yo tampoco me puedo ir? Las dos nos vamos a tener que quedar acá, las dos. Así que si quieren venir, que vengan... Yo no tengo miedo, ¿sabés? Nos vamos a quedar acá, juntas. Se van a llevar una sorpresa si entran... que vengan... que vengan nomás, yo no tengo miedo... Dale... entrá... Yo no tengo miedo... ¿Vos tenés miedo? Qué sorpresa se van a llevar... Yo me quedo acá con vos... las dos... Dale, vení, entrá... que entren... que entren...

(Fade out de luz sobre L y S.)

10. TIRARSE A LA BARTOLA

Se escucha, en la radio, un vals tocado en guitarra. Fade in de luz. S está al fondo, sirviendo dos platos de fideos. L pone la mesa para comer.

S: ¿Me contás el de la Bartola?

L: *(Dejando el tenedor cargado de fideos sobre el plato.)* Padre... padre... ¿Puedo tirarme a la Bartola? Pues... si ya has terminado de hacer la tarea, sí. Pues sí, ya he terminado. Entonces puedes hacer lo que gustes.

L y S: ¡Bartola... sube! ¡Mi padre nos deja!

(Pausa.)

S: Bueno, a comer.

L: Esperá. ¿Vos no te acordás de ninguno?

S: *(Haciendo un esfuerzo.)* Entra un paisano en una pulpería... *(Pausa. Trata de recordar.)*

L: Seguí, seguí.

S: No me acuerdo...

(Pausa. L se resigna, se dispone a comer.)

S: ¿Pero vos no te sabés otro?

(Se miran en silencio. Comen.)

L: Mmmm, están ricos. ¿Les pusiste?

S: Sí.

L: Porque no se nota nada.

S: No, no se nota.

L: ¿Pero tienen una buena cantidad?

S: El doble de lo que indica el paquete.

(Pausa. Comen. S siente un escalofrío.)

L: Está entrando un aire frío, ¿viste?

S: Sí... qué raro...

(Escuchan un ruido. Ambas se alarman.)

S: ¿Escuchás? Están cerca.

L: ¿Cerraste bien todo?

S: Sí. Las puertas y las ventanas. Les va a llevar un buen rato entrar.

L: Comé. Comamos.

(Pausa.)

S: Mirá, una nube.

L: Sí... y mirá, allá se forman otras más...

S: Está cambiando el tiempo.

L: Sí, el aire frío ya lo anunciaba.

S: Se está tapando el cielo...

(Escuchan ruidos más cerca.)

L: Se oyen más cerca.

S: Están afuera. Apurate.

(Comen apresuradamente.)

L: Mirá qué oscuro se puso por allá...

S: Y el cielo tiene como rayitas, ¿viste?

L: Eso es que ahí ya está lloviendo. Cuando ves esas rayitas, es que está lloviendo en ese lugar. Ya se acerca, entonces. Falta poquito.

S: ¡Mmmm! ¿Sentís ese olor a tierra mojada?

L: Sí... falta poco.

(La escena se va volviendo onírica. S y L ven a la Virgen que viene a buscarlas.)

L: ¡Mirá, mirá! Allá apareció una nube muy blanca, ¿la ves? Es la Virgen de la piedra.

S: ¡Es hermosa!

L: Estira sus brazos hacia nosotras.

S: Y sonríe.

L: El manto brilla como el sol, pero no encandila. Es una luz que acaricia.

S: Se acerca... cada vez está más cerca... trae como un vientito.

L: Son las mariposas blancas de la tormenta. Siempre acompañan a la Virgen cuando viene la lluvia. Ahora dame la mano.

S: Apretame fuerte. Tenés las manos frías.

L: No me sueltes. Tenemos que caminar detrás de la Virgen. Vamos. No mires para atrás, si mirás para atrás, ella te deja.

S: Así. Los pies en sus huellas. ¡Uy! Me cayó una gota en la frente.

L: A mí también me cayó una gota. ¡Y otra!

S: ¡Escuchá! Un trueno rompió la ventana.

L: El pelo de la Virgen relampaguea.

S: Se vino nomás. Ya está lloviendo.

L: Sí. Parece que se vino la tormenta.

(Fade out lento de luz. Sigue sonando la radio.)

FIN

ANTOLOGÍA DE TEATRO RIONEGRINO EN LA POSDICTADURA
fue compuesto con tipografías Alegreya y Alegreya SC.
Se imprimió y encuadró en abril de 2015,
en los talleres gráficos de Integral Tech S.A.,
Ciudad Autónoma de Buenos Aires,
República Argentina.

Antología de teatro rionegrino en la posdictadura

Al reunir estas obras de teatro producidas en la provincia de Río Negro estamos localizando, reconociendo, documentando, valorando y difundiendo los procesos dramáticos de la región; siempre atentos a que este esfuerzo no es más que pretender asir, en unas cuantas páginas, un conjunto de textos que viven de la tensión entre la escena y el papel impreso.

Acercarnos a la escena teatral a partir de la escritura es seguir las huellas discursivas de lo efímero, que se torna un trabajo necesario para incentivar un pujante e inestable campo teatral rionegrino. Son múltiples los desafíos técnicos, estéticos e ideológicos que esta dramaturgia ha asumido en las últimas décadas, los cuales—sin dudas—serán los motores de un nuevo período histórico-productivo.

Invitamos a recorrer estas creaciones, a polemizar sobre los mundos ficcionales encerrados en estas páginas, con el objetivo de estimular reflexiones sobre nuestras prácticas teatrales y, tal vez, poder avanzar hacia un modelo de arte que funcione como un *nicho de alteridad* formado a partir de identidades múltiples y complejas.

