typ033

antología de teatro latinoamericano (1950-2007)

uruguay

tomo 12

ANTOLOGÍA DE TEATRO LATINOAMERICANO

(1950 - 2007) - TOMO 12 - Uruguay

Compiladores: Lola Proaño Gómez - Gustavo Geirola

Todos los derechos reservados.
Buenos Aires. 2016

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

Índice

URUGUAY
Pag4. El Uruguay contemporáneo: una modernización accidentada por Roger Mirza
Pag9. Álvaro Ahunchaín: una apuesta al riesgo por Roger Mirza
Pag14. Miss Mártir
Pag63. Raquel Diana. Dramaturgia femenina de la postdictadura por Roger Mirza
Pag66. Del miedo y sus racimos
Pag112. Carlos Maggi. Un dramaturgo canónico por Roger Mirza
Pag117. Un cuervo en la madrugada
Pag139. Mariana Percovich y la generación emergente de los noventa por Roger Mirza
Pag144. Yocasta, una tragedia
Pag157. Mauricio Rosencof: un testimonio ineludible por Roger Mirza
Pag162. El combate del establo
Pag191. Carlos Manuel Varela: puente entre los sesenta y el dos mil por Roger Mirza
Pag196. Alfonso y Clotilde

EL URUGUAY CONTEMPORÁNEO: UNA MODERNIZACIÓN ACCIDENTADA

ROGER MIRZA
Universidad de la República, Montevideo

Situado entre los dos mayores países de América del Sur, Brasil y Argentina, el Uruguay es una república de poco más de 3 millones de habitantes y un territorio relativamente pequeño en América (176.220 km2 aprox.), unas quince veces más pequeño que Argentina (2.779.221 km2) y cuarenta y ocho veces menor que Brasil (8.511.965 km2). (Fuente: *Almanaque Mundial 2007,* Chile, ed. Televisa). De clima templado, el país se extiende en una penillanura sin mayores elevaciones desde el río Uruguay hasta el Río de la Plata y el Océano Atlántico, con tierras cultivables y praderas naturales regadas por abundantes ríos, con una importante riqueza ganadera explotada primero por el Virreinato español del Río de la Plata y posteriormente por los grandes establecimientos ganaderos.

El siglo XIX en el Uruguay estuvo marcado por las guerras: en primer lugar los intensos combates contra los dos intentos de invasiones inglesas (1807 y 1808), luego las guerras revolucionarias contra España y el Directorio de Buenos Aires (1811-1815) y contra la invasión y ocupación luso-brasileña después (1816-1825), guerras que se prolongaron después de la independencia del país (proclamada en 1825) en sangrientas luchas civiles a mediados del siglo XIX que hicieron que Hudson le diera el nombre de "Tierra Purpúrea". Los últimos años del siglo XIX e inicios del siglo XX marcaron, en cambio, los comienzos de la consolidación de la sociedad civil y su modernización.

El Uruguay de la modernización: el modelo batllista

A pesar de algunos altibajos el Uruguay conoció en la primera mitad del siglo XX importantes períodos de prosperidad económica y estabilidad social, en parte gracias a los efectos a largo plazo de la Reforma de la Enseñanza Pública introducida por José Pedro Varela en 1875 y de las reformas sociales y económicas impulsadas por José Batlle y Ordoñez en las dos primeras décadas del siglo XX. Así se construyó, un estado benefactor e intervencionista en lo económico y en lo social, defensor de la dignidad del trabajo y la redistribución de la riqueza, que buscó desarrollar industrias de sustitución de importaciones y generó importantes fuentes de trabajo.

La prosperidad de esa primera mitad del siglo XX se apoyó en las condiciones favorables del intercambio económico creadas por las dos Guerras Mundiales y la Guerra de Corea, mientras que desde el punto de vista demográfico, el país que había aniquilado los restos de una población indígena diseminada por su territorio a mediados del siglo XIX y tenía una minoría negra de relativa importancia (que en el siglo XX estuvo en torno del 6%), recibió fuertes oleadas inmigratorias a lo largo del siglo XIX y en la primera mitad del XX. Inmigrantes provenientes sobre todo de Europa –principalmente de España e Italia, pero también de Francia, Alemania, Polonia, Rusia y otros países europeos, además de la inmigración de los países vecinos (Argentina y Brasil)–, lo que hizo que muchos historiadores y políticos criollos pudieran jactarse de la singularidad del Uruguay en el contexto latinoamericano por su población cosmopolita y de origen europeo, sin conflictos raciales ni religiosos y cuya estabilidad política y económica se apoyaba en una sociedad civil igualitaria, integradora y tolerante que había logrado construir cierta tradición democrática.

La quiebra del modelo batllista y los primeros intentos de imponer el modelo liberal: 1959-1973

Pero si la prosperidad económica y el énfasis del neo-batllismo en la mediación redistributiva del Estado condujeron a un aumento de los salarios reales y a un equilibrio y bienestar social, este empezará a declinar a fines de los años cincuenta. Así, el país llamado "la Suiza de América" cuya "sociedad amortiguadora" disolvía las excesivas diferencias sociales, empezaba a resquebrajarse y ese quiebre del modelo se acentuará en los años sesenta cuando se imponga el modelo económico liberal que destruirá la economía dirigida. Así, se eliminarán los controles reguladores del estado sobre el valor de la moneda, las imposiciones fiscales sobre las importaciones, así como los subsidios a algunos productos nacionales, lo que provocará una suba de precios, pérdida de exportaciones y empleos y la caída del valor del peso uruguayo en una espiral inflacionaria sin precedentes. Surgen entonces conflictos gremiales, sindicales y políticos de intensidad creciente, con una violenta represión del estado, lo que provocará una importante fractura en esa realidad y en ese imaginario social, al mismo tiempo que se abría la posibilidad de un cambio en lo político, lo económico y lo social.

Como respuesta a la crisis económica crece la movilización sindical que crea a mediados de los sesenta una central única de trabajadores. Al mismo tiempo, surge la guerrilla urbana de los Tupamaros (que toman su nombre de Tupac Amarú), mientras que en el sistema político una coalición de izquierda llamada la "Unión Popular", seguida a comienzos de los setenta por el Frente Amplio, se convertirá en el tercer partido a partir de las elecciones de 1971. Por otra parte, el gobierno multiplica las declaraciones de Medidas Prontas de Seguridad con suspensión de garantías individuales y los enfrentamientos entre la policía, los tupamaros, los sindicatos y gremios de estudiantes se acentúan.

A partir de la muerte del presidente Oscar Gestido, y con la asunción en 1968 de Jorge Pacheco Areco, la actitud del gobierno se vuelve cada vez más autoritaria. En efecto entre sus primeros decretos figuran la ilegalización de varios partidos políticos de izquierda y la clausura de medios de prensa opositores. Al mismo tiempo las represiones a obreros y estudiantes en las manifestaciones callejeras se vuelven cada vez más violentas, con persecución a dirigentes sindicales y políticos y perpetuación de las Medidas Prontas de Seguridad, suspensión de garantías y derechos individuales, en una situación que culminará con el golpe de estado de l973. Del mismo modo, la represión cobraba en l968 su primera víctima: el estudiante Liber Arce,

muerto en enfrentamientos callejeros con la policía y cuyo verdadero y simbólico nombre se convertirá en una bandera de lucha. Una imponente caravana estimada en 300.000 personas siguió el féretro en una marcha silenciosa hasta el cementerio. Los uruguayos despedían, sin saberlo aún, décadas de vida democrática y civilista.

La dictadura impone el terror: 1973-1984

Con el golpe de estado, se declararon ilícitos todos los sindicatos y los partidos de izquierda, incluyendo a la Democracia Cristiana, se confiscaron sus bienes y se persiguió a sus dirigentes. Al mismo tiempo se intensificaron las formas de control, se clausuraron periódicos, editoriales, centros culturales, librerías. Los procedimientos militares –que ya existían– se multiplicaron de día y también de noche, y la represión alcanzó a todos los disidentes, con quemas de libros y masivos encarcelamientos. Además de políticos y sindicalistas, muchos artistas e intelectuales debieron exiliarse, otros fueron encarcelados y torturados, algunos "desaparecieron", es decir fueron secuestrados por las fuerzas públicas y asesinados sin que se pudiera conocer su paradero ni recuperar sus restos. La represión no se limitó al territorio nacional sino que alcanzó a varios disidentes en el exterior, como fue el caso del senador del Frente Amplio Zelmar Michelini y el Presidente de la Asamblea General Héctor Gutiérrez Ruiz, secuestrados y asesinados en Buenos Aires. La tortura se volvió sistemática y el estado impuso el terror por varios años. Un éxodo sin precedentes alcanzó a unos 218.000 uruguayos en pocos años (entre l963 y l975)[1] en una población de tres millones de habitantes; cifra cuya magnitud puede medirse si tomamos en cuenta que, como señala César Aguiar "entre 1965 y 1975 el país había perdido más población que toda la inmigración que atrajo en el siglo XX"[2].

En los últimos años de la dictadura, sin embargo, pueden señalarse algunos síntomas de recuperación, sobre todo a partir del plebiscito de noviembre de 1980 en el que la población contestó con un rotundo "No" a los intentos militares de perpetuar una tutela militar sobre la vida política del país. A partir de dicha fecha se inician las conversaciones entre militares y políticos, pautadas por las elecciones internas de 1982 y el acto del obelisco con proclama política en 1983, hasta las elecciones de 1984.

La recuperación democrática: 1985-2003

La dictadura había impuesto el terror y una represión sin precedentes en el Uruguay; la recuperación de la democracia fue lenta y gradual en un proceso que se inicia con el mencionado plebiscito (1980) e incluye las elecciones nacionales en 1984, con varios políticos proscriptos o presos y sobre todo los dos líderes más destacados de la oposición: Líber Seregni, presidente del Frente Amplio, y Ferreira Aldunate, principal dirigente del Partido Nacional quien había realizado una intensa campaña contra la dictadura desde el exilio. El nuevo régimen encabezado por el presidente Julio María Sanguinetti, intentó a partir de una serie de iniciativas algunos ritos reparadores, como la Ley de amnistía para los presos políticos (marzo de 1985), la creación de una Comisión Nacional de Repatriación (abril 85), el restablecimiento del Poder Judicial, la ley sobre Restitución de funcionarios públicos (noviembre 85) y desde el punto de vista económico una conducción menos errática de la economía que condujo en los primeros años a una recuperación del salario real y un descenso del desempleo. Sin embargo en la década siguiente no solo se perderán los logros obtenidos sino que se acentuarán los problemas del desempleo y la pérdida del salario real.

1 Cf. Nelly Niedwork, "El crecimiento de la población y sus componentes. Uruguay 1963-1975", en *Historia uruguaya (Tomo 8), 1959-1975. El fin del Uruguay liberal* de Benjamín Nahum, Ana Frega, Mónica Maronna, Yvette Trochon. Montevideo. Ed. de la Banda Oriental, 1990: 171.

2 Citado por Nahum et al. (1990:173).

Pero uno de los aspectos más criticados del régimen democrático posterior a la dictadura fue su debilidad para juzgar y condenar a los responsables de la ruptura del orden institucional y el terrorismo de estado. En efecto, ante el temor de un retorno de los militares y la necesidad de consolidar la democracia reconquistada el Partido Nacional junto con el Partido Colorado promulgaron una ley que declaraba la "caducidad de la pretensión punitiva del estado" con respecto a los delitos cometidos durante la dictadura cívico-militar, ley que garantizaba la impunidad de los principales actores del golpe y del terrorismo de estado. Una importante movilización iniciada por una Comisión Nacional ProReferendum (encabezada por Matilde Rodríguez Larreta y Elisa Dellepiani, viudas de Gutiérrez Ruiz y Zelmar Michelini, asesinados en Buenos Aires) convocó a un Referendum para obtener las firmas del 25 % de los electores (600.000) para llamar a un plebiscito que derogara la ley. Las firmas se obtuvieron pero el plebiscito no alcanzó la mayoría necesaria (1989).

Este fracaso tuvo decisiva importancia en el ánimo de la ciudadanía, no solo en quienes habían sido víctimas directas del terrorismo de estado sino en gran parte de una población que necesitaba de algunos ritos reparadores para reconstruir la imagen de un país con el que identificarse, sin traicionar demasiado al anterior, algunos ritos que posibilitaran la restauración del tejido social que la dictadura y el terror habían roto. Así, a las ilusiones generadas por la recuperación democrática le siguió, en parte por el impacto del triunfo de la ley de impunidad y en parte por la acentuación de la crisis económica y el crecimiento del desempleo y la pobreza, la conciencia de la pérdida de algunos viejos mitos cuyos correlatos reales fueron desmentidos violentamente. Uno de ellos fue el de la tradición democrática y el ejército civilista, pero también el de la sociedad integradora e igualitaria, en una época en que las diferencias económicas y sociales se acentuaron por el neoliberalismo privatizador que fue la marca de los sucesivos gobiernos de la postdictadura.

De allí el desencanto y escepticismo general, la conciencia de la desconexión del tejido social, en momentos en que en los primeros años del tercer milenio una crisis económica de gran envergadura llevó el desempleo, el trabajo informal, la pobreza y la marginación a grados nunca conocidos por el país, además de la emigración de los jóvenes. No son ajenas a estas condiciones la ironía, el escepticismo y el sarcasmo que pueden observarse en varias obras teatrales contemporáneas, que nacen de la descreencia, de la conciencia de la separa-

ción, de la escena fracturada del imaginario social, cuando todavía no han surgido imágenes identitarias capaces de sentar las bases de un nuevo proyecto social integrador.

Sin embargo, a partir del triunfo de la coalición de izquierda en las elecciones de noviembre de 2004 y su asunción del gobierno en marzo de 2005, se pueden señalar actualmente varios síntomas de recuperación en el índice de empleo, la tasa de crecimiento económico, el nivel de las remuneraciones (sobre todo del sector público), la recuperación del valor adquisitivo de la moneda, el incremento del presupuesto destinado a la educación, y la atención a los sectores excluidos de la población, además de algunos tímidos avances en derechos humanos (fueron detenidos y procesados con prisión algunas figuras responsables de violaciones de los derechos humanos en las décadas del setenta y el ochenta), todo lo cual permite augurar una mejora de las condiciones sociales y culturales del país.Desde el punto de vista teatral se observa en estos últimos años una consolidación de un conjunto de dramaturgos y directores, con una concepción cada vez menos discursiva y más unitaria del espectáculo teatral, que se apoya más en la creación de formas, imágenes, sensaciones, estímulos que en el desarrollo lineal de una intriga a través de los diálogos, que pone mayor atención al espacio físico, a la presencia de los cuerpos de los actores y sus acciones, más que en la sicología de los personajes, que jerarquiza también la presencia de los objetos, la intervención de la iluminación y de la música, al mismo nivel que los demás aspectos del espectáculo. Entre ellos pueden mencionarse, entre otros, a Mariana Percovich, Marianella Morena, María Dodera, Ivan Solarich, Alberto Rivero, Gabriel Peveroni, Sergio, Lazzo, Carlos Reherman, Sandra Massera, Ruben Coletto y de algún modo también Raquel Diana, Álvaro Ahunchaín y Carlos Liscano y entre los más jóvenes, Roberto Suárez, Verónica Perrota, Sebastián Bednarik, Gabriel Calderón y Mariana Percovich, que se caracterizan, sobre todo esta última, por proponer espectáculos que problematizan el espacio mismo de la representación, las formas de la enunciación y de la recepción teatrales en lugares alternativos, como sótanos, museos, restaurantes, galpones, estación de trenes, fábricas, bibliotecas públicas, plazas, clubes, y que han atraído, además, a un público más joven y adicto.

ÁLVARO AHUNCHAÍN

ROGER MIRZA
Universidad de la República, Montevideo

Nacido en Montevideo en 1962, Álvaro Ahunchaín es profesor de literatura egresado del Instituto de Profesores Artigas (IPA) y se inicia tempranamente como actor en el espectáculo *La república de la calle* bajo la dirección de Stella Santos en 1980. En ese año gana con *El séptimo domingo* el concurso de obras dramáticas convocado por el Teatro Tablas y al año siguiente el concurso de la Caja Notarial, irrumpiendo así en los últimos años de la dictadura cívico-militar en el Uruguay (1973-1984) con gran fuerza creadora y originalidad en el sistema teatral del país cuando no había cumplido aún los veinte años. Sus primeras obras *El séptimo domingo* y *Nuestra amante* fueron estrenadas bajo la dirección de Alberto Restuccia en el Teatro Tablas bajo el título: *¿Se encuentra un tal Dios en la platea?* (1981). A estas les siguió *La felicidad está en las cosas simples* (representada en el Primer Encuentro de Teatro del Interior, Paysandú, 1984), *El sol bañándolo todo* (no estrenada), *El hueco de la gran carcajada* (no estrenada) y *El espíritu de la Navidad,* (estrenada en Florida, en 1984), que revelan no solo la vitalidad que caracterizarán las piezas del autor, sino también una voluntad de ruptura con la dramaturgia y la concepción escénica tradicionales en una permanente búsqueda expresiva que lo llevará a experimentar con muy variados estilos y modelos: desde la farsa y el tono grotesco y caricaturesco de aquellas piezas iniciales hasta las imágenes oníricas y surrealistas que asoman en obras como *All that tango* (1988) o la incorporación de personajes de historietas y dibujos animados a través de una distorsionada reelaboración en *¿Dónde estaba usted el 27 de junio?* (1995).

A partir de 1985 y después de aquellas obras iniciales aparecen textos más elaborados que revelan nuevas posibilidades creativas y consolidan el lugar del joven dramaturgo y director en el contexto uruguayo. En efecto, en ese año funda el grupo Espejos con el que estrena varias obras bajo su propia dirección con importante éxito de crítica y de público. *Cómo vestir a un adolescente* (Casa del Teatro, 1985) proyecta algunos fantasmas propios en un adolescente acosado por los personajes familiares que lo rodean y que convierten su educación en una domesticación. Al año siguiente una adaptación propia de *Macbeth* de Shakespeare bajo su dirección (Teatro del Anglo, 1986) tendrá un resonante éxito, permaneciendo varios años en cartel y logrando convocar sobre todo a un público joven.

Uno de los aciertos de la adaptación y puesta en escena de *Macbeth* es su renovación en la concepción del espacio escénico que desborda las instalaciones del escenario obligando al espectador a asistir en el foyer del teatro y, al comienzo de la acción, a un siniestro funeral en una semipenumbra, con algunas velas encendidas como toda iluminación, mientras unas brujas rampantes se deslizan por el suelo rozando las piernas de los espectadores. Posteriormente el público sigue las escenas desplazándose por las bambalinas del teatro siguiendo en

forma itinerante las acciones de la obra, hasta que se levanta el telón y se descubre sobre el escenario, mientras la acción teatral sigue en la platea y los palcos. En este juego con las convenciones que busca desorientar las expectativas del público y generar impacto y sorpresa, el autor recurre también a la incorporación de una gran variedad de recursos y medios –desde los sets de televisión, los dibujos animados y las grotescas deformaciones del *grand guignol* hasta imágenes oníricas y pesadillescas– como rasgos constantes en sus textos y en sus puestas en escena.

Dos años después, en 1988, estrena dos obras que confirman ampliamente aquellas posibilidades: *Hijo del rigor* (Teatro del Anglo, 1988) y sobre todo *All that tango* (Teatro del Anglo, 1988) que retoma el título y el tema de la película de Bob Fosse (All *that jazz).* Esta última pieza, dirigida también por el autor con el grupo Espejos propone, con mucho de autobiográfico y un juego de teatro en el teatro que será otra de sus constantes estilísticas (que reaparecerá en *Miss Mártir),* a un director perseguido por sus demonios interiores, dividido entre un trabajo alienante como publicista, sus relaciones amorosas y su necesidad de crear a través del arte escénico. Es de señalar que Ahunchaín ya es un importante creativo publicitario en esos años y sigue con ese oficio hasta el presente, al mismo tiempo que desarrolla su carrera como dramaturgo y director. La escenificación de *All that tango* incorpora a un cantante de rock, escenas de una pesadilla, figuraciones de la muerte, máscaras y muñecos, con fragmentos de diálogos entre el director de teatro y los actores y entre ese mismo director y las voces de sus jefes en la oficina de la agencia de publicidad en que trabaja. Al mismo tiempo y desde el punto de vista escénico transforma el espacio en una retorcida pista de obstáculos que recorre el escenario e invade con sus tubos a la platea y por donde evolucionará el actor- director, en una eficaz ruptura de múltiples convenciones teatrales. *All that tango* fue invitado, además, al Festival Latinoamericano de Londrina en 1988 y al año siguiente a la Bienal de Arte Joven de Buenos Aires.

A partir de estos éxitos se inicia una nueva etapa en la actividad creadora de Ahunchaín. Ya se trata de un autor y director consagrado (cuando tiene apenas 27 años) y esa consagración adquiere un estatuto público cuando es invitado a poner en escena su pieza *Miss Mártir* con la Comedia Nacional (Sala Verdi, 1989). Con este espectáculo obtendrá dos premios Florencio de la crítica especializada: Mejor Espectáculo y Mejor Director de la temporada de 1989. La obra propone un punto de vista más histórico. Después de un prólogo en que asistimos a un aborto practicado en forma caricaturezca y violenta por médicos con instrumentos gigantescos, mientras enormes ratas-médicos merodean en torno, como una chirriante y monstruosa farsa, el espectáculo instala un concurso de televisión en que compiten diversos mártires y figuras totémicas de la historia de Occidente (desde Marylin Monroe, Sócrates, Vercingétorix y Espartaco hasta Jean Paul Marat, Martin Luther King, el Che Guevara, Salvador Allende y John Lennon), masacrados y venerados, en una revisión que mezcla la alegoría con los recursos de circo, la sátira a los programas y concursos de televisión, con la farsa y el "grand guignol";

alterna esas escenas con la rivalidad entre los actores, en un juego de teatro en el teatro y una transformación del escenario en un plano inclinado cuya progresiva inclinación (hasta quedar vertical) se carga de siniestro sentido al arrojar gradualmente a los actores a un foso delante de la platea, para terminar con una imagen grotesca cuando el director crucificado sobre la pared del fondo recibe la descarga de una cisterna de w.c. que le cae sobre la cabeza.

Ahunchaín cuenta que cuando el ensayo de *Miss Mártir* con la Comedia Nacional llevaba ya más de seis meses, casi ocho, se pensó que no se estrenaría porque no se podía conseguir un dispositivo para hacer subir el piso del escenario a medida que transcurría la acción hasta dejarlo casi vertical, como lo requiere la pieza. Finalmente pudo hacerse gracias a la intervención de un ingeniero amigo, con un complejo sistema de poleas, palancas y manivelas accionadas a mano por operarios. El mejor elenco nacional, el único totalmente subvencionado, con tres salas de teatro a su disposición y todos los recursos necesarios seguía operando al estilo de la pre-guerra o aún anterior.

Posteriormente, *Se deshace más fácil el país de un hombre que el de un pájaro* (Florencio al Mejor Texto en 1992), dirigida por Carlos Aguilera, concentra la acción en un cuarto de baño de una discoteca, donde dos jóvenes quedan accidental e inexplicablemente encerrados. En este sombrío drama de espacio clausurado, en una situación de reminiscencias absurdistas pero que se orienta hacia un hiperrealismo, un personaje y su alter ego enfrentan sus argumentos hasta un doble suicidio final. Las alternativas morales de ese personaje doble prolongan, de algún modo, un tema obsesivo para el autor y que ya aparecía en *Cómo vestir a un adolescente* y en *All that tango:* integrarse a una sociedad domesticada para sobrevivir o elegir una fuga en el suicidio.

Al año siguiente estrena *Tengo la debilidad de amar la vida* (1993), una "versión teatral de la vida de Pedro Ilich Tchaicovsky" como la llama el autor, dirigida por Jaime Yavitz en otro espacio no convencional –los salones del Palacio Taranco– y con público itinerante, para abordar después la dirección de un nuevo texto propio, *¿Dónde estaba usted el 27 de junio?* (Alianza Francesa, 1995), que trata del golpe de estado de junio de 1973, la rebelión y la lucha estudiantil, las persecusiones y torturas, en un contexto político cada vez más represor, el estado de sitio y la degradación de la democracia, la intervención tupamara y la represión militar, el terrorismo de la guerrilla y el terrorismo de estado. La obra presenta en forma algo esquemática las posiciones ideológicas enfrentadas pero acierta en su decisión de tratar un tema todavía poco frecuentado en ese momento por la dramaturgia uruguaya. Aquí también Ahunchaín recurre a procedimientos antinaturalistas, al music hall, la historieta y el circo, en alternancia con recursos teatrales más convencionales.

Deben mencionarse, también, dos atractivas e interesantes adaptaciones de clásicos bajo su propia dirección que prolongan su primera adaptación del *Macbeth* de Shakespeare: *Don Juan o la orgía de piedra* (Teatro Circular, 1990) sobre la obra de Molière (invitada al Festival brasileño de Pelotas, 1991) y *La Celestina* sobre el original de Rojas (Teatro del Anglo,

1994), que subrayan los aspectos amenazantes de un mundo interior abigarrado y torturante. Como director puso en escena, además, una selección de la ópera *Fausto* de Gounod en el Ministerio de Relaciones Exteriores del Uruguay (1996) y un semimontaje de *Inventarios* de Philippe Minyana en la Alianza Francesa (1997).

En los últimos años ha presentado su último estreno: *El estado del alma* que aborda el difícil tema de los desaparecidos bajo la dictadura cívico-militar con dirección de Carlos Aguilera (Teatro del Anglo, 2002) y la puesta en escena de un texto de Sergi Belbel que recibió varios premios: *La sangre* (Bar Mincho, 2002), en el sótano de un pequeño bar del centro de la ciudad, con capacidad para treinta personas. Por otra parte, Ahunchaín dirigió, también, un programa televisivo de humor: *Gastos comunes* (Canal 10, 1998, premio "Tabaré" al mejor humorístico uruguayo), ha escrito libretos para cine y televisión y es autor de textos narrativos y de poesía édita (Ida *solamente, La noche del frenesí, Mañana),* en una profusa y variada producción. Algunas de sus piezas fueron traducidas al francés por Françoise Thanas: *Navidad tercermundista* representada en el Festival de Bayonne (1995) y en la Maison de l'Amérique Latine, París (1997) y *El infalible beso de la muerte* en La mousson d'été (París, 1998).

Importa destacar, también, su intensa actividad como creativo publicitario desde 1982 hasta la fecha, en la que ha obtenido numerosos premios (varias Campanas de oro, Lápiz de platino, Lápices de oro, premios Desachate, premios del Festival de Gramado), resultando finalista en los certámenes internacionales de ALAP, FIAP, Clio y The New York Festival.

Por último y con respecto a su concepción del teatro y al reconocimiento de algunos modelos e intertextos para su propia tarea como creador, el autor ya nos decía en una temprana entrevista de 1985:

> Estoy muy influído por lo que sería el Teatro del Absurdo que me llega muy hondamente. Principalmente Beckett y Ionesco, también Genet. Pienso que es un modelo que no se ha superado en lo estético. Pero que no debemos simplemente trasladar a nuestra realidad como quien hace un injerto. Porque la angustia de Beckett, por ejemplo, forma parte de un contexto social; los sinsentidos de Ionesco, también. Y nuestro país, nuestro continente tienen sus propios contextos. El objetivo sería incorporar los recursos del teatro del absurdo para decir nuestros propios contenidos. No me interesa el "teatro social" pero el teatro es una función social. Sin necesidad de lanzar panfletos o de adscribir el teatro a recetas para salvar el mundo tenemos que hacer un teatro que nos identifique como sociedad. Tenemos que trasvasar la creatividad de esos autores a nuestras propias angustias. (La Semana de El Día, 2 al 8 de noviembre de 1985).

Principales estrenos:

1981. *¿Se encuentra un tal Dios en la platea?* (El *séptimo domingo* y *Nuestra amante).* Montevideo, Teatro Tablas, dirección de Alberto Restuccia. (El *séptimo domingo* había obtenido el Primer Premio como obra dramática en el Concurso del Teatro Tablas en 1980).

1984. *La felicidad está en las cosas simples.* Primer Encuentro de Teatro del Interior, Paysandú. (El texto había obtenido el Tercer Premio en el Concurso de la Caja Notarial). *El espíritu de la Navidad.* Florida.
1985. *Cómo vestir a un adolescente* (Premio Florencio Revelación a la dirección). Montevideo, Casa del Teatro, dirección del autor (El texto había obtenido el Segundo Premio en el Concurso Sociedad Uruguaya de Actores).
1988. *Hijo del rigor.* Montevideo, Teatro del Anglo, dirección de Fernando García. (El texto había obtenido el Primer Premio compartido en el Concurso Monte Sexto-Teatro Circular-Sorocabana en 1987). *All that tango.* Montevideo, Teatro del Anglo, dirección del autor.
1989. *Miss Mártir.* Montevideo, Comedia Nacional, Sala Verdi, dirección del autor. (Premio Florencio Mejor Espectáculo y Dirección y nominación a Mejor Texto de autor nacional).
1992. *Se deshace más fácil el país de un hombre que el de un pájaro.* Montevideo, dirección de Carlos Aguilera, 1992 (El texto obtuvo el Primer Premio en el Concurso de la Caha Notarial de 1991 y el Premio Florencio al Mejor Texto de autor nacional).
1993. *Tengo la debilidad de amar la vida.* Montevideo, Palacio Taranco, dirección de Jaime Yavitz.
1996. *¿Dónde estaba usted el 27 de junio?* Montevideo, Alianza Francesa, dirección del autor. 2002. *El estado del alma.* Montevideo, Teatro del Notariado, dirección de Carlos Aguilera.

Publicaciones:

1991. *Hijo del rigor.* Prólogo de Rubén Castillo. Montevideo, Instituto Nacional del Libro. Colección Teatro Uruguayo. Tomo 10.
1992. "All that tango", en *Teatro Uruguayo Contemporáneo. Antología.* Coord. Roger Mirza. Madrid, F.C.E. y Centro de Documentación del Ministerio de Cultura de España: 1.053-1.101.
1993. *Cómo se deshace un país adolescente.* Montevideo, Arca. Contiene un prólogo del autor ("Fotos veladas", "Escribo para que me quieran", "Justificación de un sacrilegio", "El poeta no es un pequeño Dios", "El venerable silencio de la Biblioteca Nacional" y "La fogata") y las obras "Cómo vestir a un adolescente", "Se deshace más fácil el país de un hombre que el de un pájaro", "¿Dónde estaba usted el 27 de junio?"
1994. "Miss Mártir" en *Teatro uruguayo de hoy. Antología.* Selección y noticia histórico-crítica de Walter Rela, Montevideo, Proyección: 45-81.
1996. "Navidad tercermundista". Incluida en *Uruguay literario. Poesía, Narrativa, Teatro.* Madrid, Casa de América: 79-88.
2001. *Creá imbécil. Teatro completo 1979-2001.* Prólogo de Roger Mirza. (Contiene "El séptimo domingo", "Nuestra amante", "El espíritu de la Navidad", "Cómo vestir a un adolescente", "Vida", "Hijo del rigor", "El sol banándolo todo", "All that tango", "Miss Mártir", "Mala onda", "Se deshace más fácil el país de un hombre que el de un pájaro", "Aco sin palabras", "¿Dónde estaba ustyed el 27 de junio?", "Stardust", "El infalibre beso de la muerte", "El estado del alma"). Montevideo, 2001.

MIS MÁRTIR

ÁLVARO AHUNCHAÍN

PERSONAJES: M (5) / F (2):
Son siete, y conforman un grupo de teatro
MAESTRO, es el director. Tiene alrededor de 30 años, melena y barba
MIGUEL, actor. Entre 25 y 30 años
CRISTINA, actriz. 25 a 30 años, temperamental, sexy
CARLÍN, actor. 25 a 30 JULIO, actor. 30 a 35
MARÍA, actriz. 30 a 35. Tímida y apocada, opuesta a Cristina
PEDRO
ASISTENTE, 20 a 25. Callado, solícito

ESCENOGRAFÍA: ESCENARIO FRONTAL. NO EXISTEN GRANDES ELEMENTOS ESCENOGRÁFICOS Y, SI LA ACÚSTICA LO PERMITE, LA AMERICANA DE FONDO ESTÁ DESCORRIDA, DE MODO QUE PUEDA VERSE LA ESTRUCTURA REAL DEL TEATRO. SOBRE EL ESCENARIO SE AMONTONAN DESORDENADAMENTE ELEMENTOS DE UTILERÍA, QUE SERÁN EMPLEADOS DURANTE LA REPRESENTACIÓN. POR UN SISTEMA QUE PUEDE SER ELECTRÓNICO HIDRÁULICO, O AÚN MECÁNICO, EL PISO DE TODO EL ESCENARIO SE IRÁ INCLINANDO PROGRESIVAMENTE, A MEDIDA QUE TRANSCURRA EL ESPECTÁCULO, MANTENIENDO UN EJE FIJO COINCIDENTE CON EL BORDE DE DICHO ESCENARIO, Y SUBIENDO DESDE SU ARISTA DE FONDO. DELANTE DE LA PRIMERA FILA DE PLATEA SE LEVANTARÁ UN MURO, TAN ALTO COMO EL ESCENARIO, QUE OCULTARÁ EL FOSO AL QUE CAERÁN LOS OBJETOS, POR ESTA INCLINACIÓN PROGRESIVA. UNA LUZ MUY CONCENTRADA ILUMINA LA CARA DEL MAESTRO, EN EL MEDIO DEL ESCENARIO, DE FRENTE AL PÚBLICO. TODO LO DEMÁS ESTÁ EN LA MÁS ABSOLUTA OSCURIDAD.

MAESTRO
¿Están prontos? *(Pausa)* Bueno. ¡Con todo!

Se escucha el golpe de sus manos y las luces se encienden. Acordes operísticos. Al hacerse la luz, el Maestro se corre hacia un costado, dejando al descubierto a Cristina acostada sobre una cama ginecológica con la cabeza hacia el público. Entre sus piernas vemos a Miguel y María con túnicas caricaturescas y voluminosos instrumentos médicos.

MARÍA
(Cantando a modo de soprano) Nena, ¿dónde tenés plata?

CRISTINA
(Atontada) ¿Eh?

MARÍA
Plata, nena. Para pagar la anestesia.

CRISTINA
Cartera.

MARÍA
(Encontrando una bajo la cama) ¿Está?

CRISTINA
Sí.

MIGUEL
¿Cuánto tiene?

MARÍA
Dos mil, doctor.

MIGUEL
¿Nada más?

MARÍA
(Cantando) Nena... ¿Tenés más plata?

CRISTINA
¿Eh?

MARÍA
Plata. Además de los dos mil, ¿tenés más?

CRISTINA
No.

MIGUEL
Bueno, agárrelos igual.

MARÍA
(Canta) Hay que venir con plata, mocosa... por cualquier cosa.

MIGUEL
(Cantando a modo de barítono) No le cante más. *(Miguel asesta un golpe en la cabeza de Cristina con un martillo gigante, el que coincide con un violento acorde sinfónico)* Así se duerme del todo.

De entre la suciedad del lugar, aparecen Julio y Carlín, ataviados como dos grandes ratas,

que juegan al WAR con dados y fichas, mientras la operación continúa.

JULIO
Te toca a vos.

CARLÍN
¿De qué te reís, avivado?

JULIO
Te quiero ver, cómo hacés para quedarte con Vietnam.

CARLÍN
¿Con qué?

JULIO
Con Vietnam.

CARLÍN
Ya vas a ver... *(Tira los dados)* Diez. ¡Así me quedo con Vietnam! *(Husmea la ficha, que es un pedazo de carne podrida, y se la come).*

MIGUEL
¿Ya está dormida?

MARÍA
Nena, ¿te dormiste?

MIGUEL
¡No le hable!

MARÍA
Parece que sí, doctor.

MIGUEL
Pobre criaturita. *(Coloca un corta fierro entre las piernas de Cristina y da un golpe seco con un martillo)* ¿Cuántos años tiene?

MARÍA
Creo que quince o dieciséis.

MIGUEL
Pobrecita.

MARÍA
Que se joda, doctor... *(Carcajada).*

MIGUEL
¿Cómo que se joda? Así está la juventud últimamente, voluptuosa indecente. Ah, no hay nada que les pueda importar...

MIGUEL
No diga eso...

MARÍA
(Canta) Y todavía le digo más. *(Sigue hablando)* Esta cuando se despierte se pone a llorar un poquito. Pero mañana ya se olvidó.

MIGUEL
Y pasado mañana está de vuelta por la clínica.
Carcajadas. Volvemos a la acción de las dos ratas, que siguen jugando al WAR.

CARLÍN
Francia y España me las podrías dejar, ¿no?

JULIO
No, señor. ¡Francia y España siguen siendo todas mías!

CARLÍN
Sos vivo, ¿eh?

JULIO
(Masticando las fichas) La experiencia...

MARÍA
(Cantando zarzuela) Así son todas estas manolas... Se acuestan con cualquiera a cualquier hora... Más tarde se arrepienten de estas andadas, porque quedaron... embarazadas.

MIGUEL
Sí.

MARÍA
(Mientras ayuda a Miguel, entre las piernas de Cristina) ¿No vio la película de anoche en la tele, doc?

MIGUEL
No, m'hija. Desde que me compré el vídeo no miro más televisión.

MARÍA
Estuvo buena. Era de denuncia.

MIGUEL
Yo no banco más los reclames. ¡Son más largos los reclames que las películas!

MARÍA
Tiene razón, es terrible.

MIGUEL
(Da otro golpe con el cortafierro entre las piernas de Cristina, y un chorro de sangre le salpica en la cara) Deme algodón.

MARÍA
Tome.

MIGUEL
Gracias.

JULIO
No, no, Cuba no me la vas a ganar.

CARLÍN
¿Por qué no? Si la tenés descuidadita...

JULIO
¿Sabés el agujero que me hacés?

CARLÍN
(Tira los dados) Ocho. Sonaste. Me quedé con Cuba *(Se la come)*.

JULIO
La puta. Esto se está poniendo...

MIGUEL
(Cantando, en crescendo operístico) Bueno...

MARÍA
Viene...

MIGUEL
Viene...

MARÍA
Bueno...

MIGUEL
Bueno...

MARÍA
Viene...

El crescendo musical se corta abruptamente.

MIGUEL
(Extrayendo un feto de entre las piernas de Cristina) Vino.

MARÍA
Mató.

JULIO
No te descuides, que Polonia te la gano en cualquier momento.

CARLÍN
¿Cuánto apostamos a que no?

JULIO
Lo que quieras.

CARLÍN
Guita.

JULIO
Guita.

CARLÍN
¿En cuántas jugadas?

JULIO
En tres. No... en cuatro...

CARLÍN
¡Cómo te arrugás! Tirá.

MIGUEL

A ver si me despierta a la chica.

MARÍA
(Iniciando un dúo operístico con Cristina, de soprano y mezzo) Nena... Despierta... Linda... ¡Despierta ya!

CRISTINA
¿Que pasó? *(Suenan los timbales).*

MARÍA
Ya está. Ya pasó.

CRISTINA
¿Qué pasó?

MARÍA
Vete pronto. Ya salió.

CRISTINA
Mi hijo...

MARÍA
Levántate vete, por favor.

CRISTINA
No me toque... *(Golpe sinfónico)* ¡Aaaaaaaaaah!

MARÍA
Dale, que hay gente esperando.

MIGUEL
Chiquita, ahora a comer y a descansar. Mañana no vas al liceo. ¿Está claro?

Cristina llora.

MARÍA
Bueno, bueno, ya está, ya pasó.

CARLÍN
(Abrazando a la otra rata) ¡Te gané!

JULIO
¿Me prestás unos mangos?

María se acerca a las ratas, con el feto extraído de Cristina colgándole de dos dedos. Música de zarzuela

MARÍA
Feliz Navidad.

Suelta el feto sobre las fauces de Julio y Carlín, que lo devoran al instante.

VOZ DEL MAESTRO
(Tras un golpe de palmas) Suficiente.

Abruptamente, la iluminación expresionista se convierte en una luz de ensayo, que pone toda la escena al descubierto. Los actores abandonan sus personajes y se quitan túnicas y máscaras

CRISTINA
(Al Maestro) ¿Vos qué decís?

MAESTRO
Está interesante. Da para trabajar.

MIGUEL
Perdoname, maestro, pero yo escuchaba lo que estaba pasando allá y me tenía muy caliente.

JULIO
¿Por qué?

CRISTINA
(A Miguel) Estoy de acuerdo contigo.

MIGUEL
Reducir la lucha de los pueblos a un jueguito entre dos potencias, me parece injusto y bastante estúpido.

CRISTINA
Horrible.

MIGUEL
Una simplificación lamentable... “Te gané. ¿Me prestás unos mangos?” Yo me quedé helado.

JULIO

Pará viejo. El que dirige es él. *(Señalando al Maestro)* El genio es él. Si no te gusta, borrate.

MIGUEL
Este es un trabajo colectivo, compañero.

CARLÍN
(Al Maestro) Vos disculpá, pero a mí también me chocó un poco.

MARÍA
Imaginate la crítica. Con eso sólo, nos destroza.

MAESTRO
Si vamos a hacer las cosas para que le guste a la crítica...

CRISTINA
Yo si la obra es así, no trabajo.

MAESTRO
A ustedes no los entiendo. Lograron unos climas bárbaros, y ahora se quejan de todo.

CRISTINA
Porque una es profesional, pero...

JULIO
Yo cumplo órdenes, Maestro.

MIGUEL
A mí la idea del aborto no me parece mal.

CARLÍN
Muy fuerte.

MARÍA
Esas cosas a la gente no le gustan.

CRISTINA
¡A mí me pareció espantosa, Miguelito!

MAESTRO
A vos todo te parece espantoso.

CRISTINA

Tres parlamentos digo. Tres bocadillitos. Estoy todo el tiempo haciéndome la dormida. ¿Qué querés? ¿Que esté contenta?

MAESTRO
Lo que faltaba.

MIGUEL
Cristina, no estamos hablando de eso.

CIRISTINA
Vos nunca hablás de eso porque te tocan protagónicos. Vení, mi vieja... *(Le sigue hablando en contra escena).*

JULIO
Maestro, yo te hago caso en todo lo que digas. No te dejes dar manija. Para algo tenemos un director.

MAESTRO
Pero la opinión de ustedes es importante.

MARÍA
¡Vamos a hacer el otro texto!

Todos se interrumpen y la miran de mal modo.

Digo...

JULIO
¡Arrancar de cero otra vez!

MAESTRO
Tiene razón. El tiempo que perdamos ahora, lo ganamos después.

CARLÍN
(Aludiendo a Cristina) A ver... dale un protagónico a Sara Bernhardt.

MIGUEL
Sí, el otro texto, toda la vida.

MAESTRO
Basta, muchachos, a trabajar.

El Maestro golpea las manos y se produce un cambio de luz brusco. De la iluminación

general pasamos a un cenital que cae sobre Cristina, sentada a un costado del escenario. Se quita el vestuario de la escena anterior y los zapatos.

MIGUEL
(Fuera del círculo de luz) Cristina...

CRISITINA
Quién es.

MIGUEL
Miguel. Dejame pasar.

CRISTINA
Pasá. Pero no hagas ruido.

MIGUEL
(Entrando al círculo de luz) Hola. ¿Te ibas a acostar?

CRISTINA
Sí.

MIGUEL
¿Te enojaste conmigo?

CRISTINA
¿Por qué?

MIGUEL
Por lo de hoy.

CRISTINA
¿Qué de hoy?

MIGUEL
Eso de los protagónicos.

CRISTINA
Ah.

MIGUEL
Perdoname. Vos sabés que yo por vos...

CRISTINA

Andá a dormir, Miguelito.

MIGUEL
Me muero por vos. No quiero que...

CRISTINA
Dejala ahí, Miguelito, por favor.

MIGUEL
¿Qué te pasa? ¿Ya te olvidaste?

CRISTINA
Se dio, pero terminó ahí.

MIGUEL
Para mí no.

CRISTINA
No lo hagas complicado.

MIGUEL
(Intenta abrazarla) Vení.

CRISTINA
(Rechazándolo) Borrate.

Brusco cambio a luz general, de ensayo.

MAESTRO
¿Cómo van?

MARÍA
(A Carlín) A ver, subime el cierre.

CARL**ÍN**
Esperá, maestro. Actriz en apuros.

JULIO
¡Qué informalidad!

MARÍA
Ya estoy, ya estoy.

JULIO
Acá hay que trancar menos y trabajar más.

MIGUEL
(A Carlín) **¿Qué hacemos en la escena de las espadas?**

MAESTRO
Lo que más me importa es que manejen la simetría. Y atentos, no hay una mitad del escenario para una y otra para la otra. Se pueden cruzar. La clave está en que jueguen simétricos.

CRISTINA
Para ellos es fácil, pero para nosotras...

MIGUEL
¿De qué te quejás? Tenés tu protagónico.

CRISTINA
No te vistas, que no salís en la foto.

MAESTRO
¿Están prontos? *(Pausa)*. Bueno. ¡Con todo! *(Golpea las manos)*.

Se escuchan las fanfarrias de la vieja cortina musical de las películas de la 20th Century Fox. La luz de ensayo se transforma en oscuridad, surcada por un haz de luz que cae sobre Miguel y Carlín. Se dirigen al público.

CARLÍN
Dos mujeres hermosas.

MIGUEL
Dos mujeres monstruosas.

CARLÍN
Dos mujeres heroicas.

MIGUEL
Dos mujeres cobardes.

CARDA
Dos mujeres extraordinarias.

MIGUEL

Dos mujeres comunes y silvestres.

CARLÍN
Que tuvieron el mundo entre las manos.

MIGUEL
Que vivieron con las manos vacías.

CARLÍN
Dos mujeres dueñas y señoras de su propio destino.

MIGUEL
Dos títeres.

CARLÍN
Fascinantes. Encantadoras.

MIGUEL
Patéticas.

CARLÍN
Dos mitos que sobreviven al tiempo.

MIGUEL
Dos cadáveres sepultados por la Historia.

CARLÍN
Que no tuvieron nada en común.

MIGUEL
Que tuvieron todo en común.

CARLÍN
Nombre artístico: Marilyn Monroe. Aspirante a estrella.

Señalando a Cristina, sobre quien se enciende un cenital que la muestra arriba de una tarima, con vestido blanco, zapatos de taco alto y peluca rubia.

MIGUEL
Nombre artístico: Juana de Arco. Aspirante a santa.

Señalando a María, sobre quien se enciende otro cenital, que la muestra encima de una tarima igual, con capucha y traje de guerrera medieval.

Acción.

En medio de ambas tarimas, se enciende otro cenital sobre Julio, de lentes negros, que está parado sobre una escalera oculta por efecto de cámara negra, para estar levitando a tres metros de altura.

Desnuda tu alma

Cristina posa ante Carlín, que le saca fotos.

CRISTINA
Señor productor.

María posa de guerrera ante Miguel, que también la fotografía.

MARÍA
Gentil señor Carlos Séptimo.

CRISTINA
Yo vi todas sus películas.

MARÍA
En nombre de Dios, puedo decirle que usted es hijo del Rey, y heredero legítimo del trono de Francia.

CRISTINA
Y puedo decirle que el cine es la única razón de mi vida.

JULIO
(A ambas) Gracias por reconocérmelo.

MARÍA
los doce años, el Arcángel San Gabriel, Santa Catalina y Santa Margarita se me aparecieron, rodeados de una gran luz, y me ordenaron que buscara al príncipe y liberara la ciudad de Orleáns.

CRISTINA
A los nueve años fui violada.

María grita.

Pero esa misma noche, soñé que estaba desnuda en una iglesia, frente a una multitud

inmensa postrada ante mí, y que tenía que caminar en puntas de pie para no pisar las cabezas.

JULIO
No me importan tus sueños ni tus visiones. Me importa tu utilidad.

Ambas se aferran a sus pies.

Si crees en mí, ¡entrégate!

Desde su posición, Cristina se arrodilla y se menea, como si estuviera haciendo el amor. Pero en su rostro no se ve gesto alguno y, paradójicamente, reza el padrenuestro. Del otro lado, María se arrodilla y alza las manos al ciclo, en oración. Pero en su cara y con sus gestos y jadeos, trasunta el goce que debería sentir Cristina. El rostro de María y el cuerpo de Cristina llegan al orgasmo. El rostro de Cristina, y el cuerpo de María, al trance místico.

Anoten el eslogan publicitario. *(Señalando a María)* Perdida por una mujer, Francia será salvada por una virgen. *(A Cristina)* Perdida por un senador, la Fox será salvada por una puta. ¡Avancen!

Julio les arroja las dos puntas de un arreo, cuyas riendas mantiene firmes entre sus manos. Ellas se colocan los arreos en sus bocas e inician un trabajo coreográfico al ritmo de los pasos marciales que dan Carlín y Miguel, quienes portan sendas cachiporras. Julio azuza a sus dos mujeres. Cuando avanza María, enfrenta a Carlín y Miguel, que intentan sin éxito atacarla con sus cachiporras. Cuando lo hace Cristina, los excita, y ellos se colocan las cachiporras entre las piernas, como símbolos fálicos.

MARÍA
Triunfé, gracioso señor.

CRISTINA
Triunfé, señor productor.

MARÍA
Por obra y gracia de Dios, le corono rey de Francia.

CRISTINA
Por obra y gracia de mis tetas, mi culo, mis piernas y mi mirada triste, le corono rey de la industria.

JULIO
La misión ha sido cumplida. Gracias y adiós *(Suelta las riendas).*

MARÍA
Un momento. Todavía tengo que liberar París.

CRISTINA
No, por favor. Todavía no fui feliz.

JULIO
No importa.

MARÍA
Quiero echar a los ingleses de Francia.

CRISTINA
Estoy resuelta a ser feliz.

JULIO
No insistas. No es necesario. Tu tarea está cumplida.

Nueva arremetida del ritmo marcial. Ahora Carlín y Miguel golpean las cachiporras sobre la cabeza de María, como espadas, y entre las piernas de Cristina, como falos. Ellas quedan espalda contra espalda, y giran ante los ataques como en una calesita. Finalmente caen muertas, juntas.

CARLÍN
Dos mujeres dueñas y señoras de su propio destino.

MIGUEL
Dos títeres.

CARLÍN
Fascinantes. Encantadoras.

MIGUEL
Patéticas.

Pedro, el asistente de escena, levanta a las dos mujeres y las sube a sus tarimas, entre las sombras.

CARLÍN
Dos mitos que sobreviven al tiempo.

MIGUEL

Dos cadáveres sepultados por la Historia.

CARLÍN
Que no tuvieron nada en común.

MIGUEL
Que tuvieron todo en común.

Carda señalando a Cristina, sobre quien se enciende un cenital que la muestra arriba de su tarima.

CARDA
Nombre artístico: Marilyn Monroe. Aspirante a estrella *(Levanta a sus pies una lápida que dice: "Q.E.P.D. 1926: 1962").*

Miguel señalando a María, sobre quien se enciende otro cenital, en su tarima.

MIGUEL
Nombre artístico. Juana de Arco. Aspirante a santa *(Levanta a sus pies una lápida que dice: "Q.E.P.D. 1412:1431").*

CARLÍN
Acción.

Un ventilador oculto dentro de la tarima donde está María empieza a funcionar, levantando tiras de papel rojas y amarillas, que remedan una hoguera. Otro oculto dentro de la de Cristina también se activa, levantando sus faldas, como en la famosa escena de «La picazón del séptimo año». Pero en lugar de sonreír, Cristina hace movimientos lentos, con el rostro desencajado de dolor, como si se estuviera quemando viva. María, entre las llamas, se toma la falda y sonríe con picardía. Las luces bajan lentamente. El Maestro golpea las manos y se enciende la luz de ensayo.

MAESTRO
Falta texto. Creo que merece más desarrollo.

CRISTINA
(Bajando de la tarima) **¿Es lo único que tenés para decir?**

MAESTRO
No. Están bien. Muy bien, las dos.

CRISTINA
Menos mal. Dejamos el alma acá arriba.

Casi imperceptiblemente, el piso de todo el escenario se levanta, desde el fondo. Forma un leve ángulo, con caída hacia la platea. Algunos objetos allí tirados resbalan al proscenio.

MARÍA
(Trastabilla) Ayudame.

MAESTRO
Muy bien, Cristina. Grandioso.

MARÍA
Las feministas nos pueden caer con todo.

MAESTRO
¿Por qué?

MARÍA
Como si fueran las únicas dos alternativas de mujer...

MAESTRO
¡María, no es así!

MARÍA
Vas a ver.

CRISTINA
Pará, nena. Esta idea es bárbara. Yo no creo que...

MIGUEL
Habría que verla de afuera. No sé. Me da la sensación que es más jugada.

JULIO
Que opine el dueño del circo.

MIGUEL
(A Carlín) Este es un imbécil.

MAESTRO
Ahora, seguiría mostrando personajes históricos en distintas escenas. Para hacer un espectáculo que refleje el fracaso del hombre a lo largo de toda la historia. El fracaso en su búsqueda de la libertad y la felicidad.

Leve pausa. Todos se miran y luego prorrumpen en un aplauso burlón.

TODOS
¡Bravo! ¡Otra! ¡Viva el dotor!

CRISTINA
Tan rico que estás y sos un bajón.

MIGUEL
¿Te vino el climaterio?

MAESTRO
Dicho así suena feo, pero...

JULIO
No les hagas caso. Déjenlo. Él la ve clara.

CARLÍN
Perdoname, pero es injusto decir que todos son fracasos.

Brusco cambio de luz: Carlín aparece iluminado por un cenital, en medio de la oscuridad

¿Te parece justo hacerme esto?

Un cenital distante ilumina a María. Hablan sin moverse ni mirarse. Pedro, desde las sombras, los observa a ambos.

MARÍA
Va más allá, Carlín. Una no puede hacerse trampas.

CARLÍN
No tenés por qué. Te quiero. Y solo te pido que me dejes demostrártelo.

MARÍA
No tiene sentido.

Cenital sobre el Maestro.

MAESTRO
No tiene sentido, Cristina.

Cenital sobre Cristina.

CRISTINA
Salí y preguntá cuántos tipos se mueren por estar en tu situación.

MAESTRO
No lo dudo. Sos preciosa, pero yo...

CARLÍN
Es una mierda. Nos pasamos haciendo escenas de temas históricos, grandilocuentes. Nos pasamos discutiendo de política, pero la única verdad es que no nos atrevemos a enamorarnos.

MARÍA
Yo me atrevo, Carlín. Pero no contigo.

CRISTINA
¿Por qué conmigo no?

MAESTRO
Ni contigo, ni con nadie.

CARLÍN
(A María) **¿A quién querés, entonces?**

CRISTINA
(Al Maestro) **¿Te gustan los hombres?**

MARÍA
No sé.

MAESTRO
No.

María mira a Pedro.

Tengo cosas más importantes en la cabeza.

MARÍA
No quiero tener a nadie, hasta que no aparezca el tipo que... que me dé vuelta.

CRISTINA Y CARLÍN
(Al mismo tiempo) **¿Vamos a ensayar?**

Luz de ensayo.

MIGUEL
¿No quedará como una falta de respeto?

MAESTRO
Ese es el desafío. Tiene que quedar claro que no. Porque por debajo de la burla, tiene que correr sustancia dramática.

CRISTINA
Por las dudas, vamos a dárselo a la gente escrito en el programa eso de la sustancia dramática.

MAESTRO
¡Ustedes llevan la contra por vocación!

CRISTINA
No, no. Vamos a hacerla. Antes que al señor director se le pongan cosas más importantes en la cabeza.

MIGUEL
(Al Maestro) **¿A esta qué le pasa contigo?**

JULIO
Muchachos, orden.

Cenital sobre el Maestro.

MAESTRO
Vamos de una vez. ¿Están prontos? *(Pausa)* Bueno. ¡Con todo!

Golpea las manos y la luz cambia. Se escucha una musiquita funcional al estilo de los desfiles de moda. Cristina y María están vestidas y maquilladas ridículamente, como animadoras de televisión.

CRISTINA
(Mascando un chicle) Buenas noches, querida teleaudiencia. Quien les habla, Sophie Pereyra, y mi compañera de tareas Chela Echandy, tenemos el agrado de darles la bienvenida esta única edición del gran concurso Internacional...

MARÍA
¡Miss Mártir!

Aplausos.

CRISTINA
Un encuentro con las almas más bellas entre las bellas, para elegir a aquella personalidad que posea los atributos que la conviertan en... ¡Miss Mártir Mundial!

Aplausos.

MARÍA
El jurado tendrá que hacer una elección muy difícil, ¿verdad, Sophie?

CRISTINA
Sin duda, Chela. ¿Qué te parece si presentamos a sus integrantes?

MARÍA
Brutal, che.

A medida que los van nombrando, Julio, Miguel y Carlín saltan como muñecos con resorte, de adentro de sus tarimas, encarnando a los personajes referidos.

CRISTINA
Por la Asociación Internacional de Artistas Plásticos... ¡Adolfo Hitler! *(Aplausos).*

MARÍA
Por la Sociedad Mundial de Defensores del libre Pensamiento... ¡Torquemada! *(Aplausos).*

CRISTINA
Y por la Asociación Intercontinental de Protección a la Niñez... ¡el Rey Herodes! *(Aplausos).*

MARÍA
Difícil tarea la de este jurado, Sophie. Que si no entiendo mal, ejerce esta actividad con remuneración, ¿no es verdad?

CRISTINA
Sí, Chela. El jurado es rentado. No así los participantes, que jamás han recibido retribución alguna por ser mártires...

Las dos estallan en carcajadas.

Pero sin más preámbulos, vamos rapidito al primer desfile de los participantes.

MARÍA
Espléndido, querida.

Todos los personajes que se presentarán a continuación serán interpretados por Pedro, el asistente de escena, que paseará con distintos elementos de utilería ante los ojos atentos del jurado. Apelará a recursos clownescos, de humor grueso, remarcando con gracia la dificultad de cambiarse de ropa tan rápido.

CRISTINA
Con el número uno. Viene de Grecia y se llama Sócrates. Hobby: cuestionar falsedades. Luce envenenado con cicuta, por corromper a la juventud *(Pedro actúa un muy cómico envenenamiento, y va corriendo a cambiarse).*

MARÍA
Gracias, querido. Con el número dos, desde Roma, Lucio Seroso Catilina. Hobby: la democracia. Luce asesinado después de un intento revolucionario.

CRISTINA
Con el número tres, también de Roma.

MARÍA
¿Otro de Roma, Sophie?

CRISTINA
¿Viste, querida? Se llama Espartaco y su hobby es la libertad de los esclavos. Luce atravesado por varias decenas de lanzas.

Pedro tiene dos o tres lanzas atravesadas en su cuerpo, y las exhibe orgulloso.

MARÍA
Pobre amor. Con el número cuatro, Vercingetórix. Viene de la Galia, con el mismo hobby ese de la libertad.

CRISTINA
(Riendo) **¡Estos romanos!**

MARÍA
Luce ejecutado, después de fracasar.

CRISTINA
Y el último que tiene que ver con los romanos, con el número cinco. Proviene de Judea y se llama...

MAESTRO
(Interrumpiendo la escena) No. Saltealo.

CRISTINA
¿Por qué? Si también es mártir.

MAESTRO
Porque te lo mando.

MIGUEL
Perdoná, pero también tendría que estar.

MAESTRO
(Agresivo y asustado) Acá el que manda soy yo.

MIGUEL
Está bien.

CRISTINA
(Retomando el personaje) **¡Qué emocionante esta noche, Chela!**

MARÍA
¡Verdad, Sophie! Con el número seis.

MAESTRO
Cinco.

CRISTINA
Con el número cinco, Juan Huss.

Imperceptiblemente, los parlamentos de las dos se convierten en la letra de un rap, que suena cada vez más alto y más rápido.

Su hobby, liberar al pueblo checo. Luce quemado en la hoguera.

MARÍA
Número seis, desde Alemania, Thomas Münzer. Su hobby, una teocracia sin clases. Luce torturado a discreción y asesinado.

CRISTINA
Con el número siete, otro Tomás.

MARÍA
¿Qué Tomás, Sophie?

CRISTINA
Jaja, Tomás Moro.

MARÍA
Jaja.

CRISTINA
Inglés. Su hobby, las utopías. Luce decapitado.

Pedro enarbola una cabeza postiza, bailando el rap.

MARÍA
Desde Italia con el ocho Giordano Bruno.

CARLÍN, MIGUEL Y JULIO
(Cantan a coro y bailan torpemente) Bruno, Bruno.

MARÍA
Su hobby, el racionalismo.

CARLÍN, MIGUEL Y JULIO
Bruno, Bruno.

MARÍA
Luce quemado vivo en la hoguera.

CRISTINA
¿Otro más?

MARÍA
¿Viste?

CRISTINA
Con el nueve, otro italiano. Galileo Galilei.

CARLÍN, MIGUEL Y JULIO
(Cantando y bailando) Galilei, Galilei.

CRISTINA
Su hobby mirar al cielo.

CARLÍN, MIGUEL Y JULIO
Galilei, Galilei

CRISTINA
Luce ciego por la tortura.

CARLÍN, MIGUEL Y JULIO
Galilei, Galilei.

MARÍA
Con el número diez Jean Paul Marat. Su hobby, ser amigo del pueblo. Luce apuñalado.

CRISTINA
Número once, también de Francia, Antoine Laurent de Lavoisier. Su hobby la química. Luce guillotinado.

La música se detiene de golpe. El clima en que se presenta a los participantes deja de ser festivo y pasa a ser ominoso, cruel. Cristina y María chasquean los dedos al ritmo de lo que dicen. Mientras Carlín, Julio y Miguel empiezan a golpear a Pedro, rasgándole la ropa y empujándolo de un lado a otro.

MARÍA
Número doce. Desde Estados Unidos, John Brown. Su hobby, abolir la esclavitud. Luce ahorcado.

Golpe y quejido de Pedro.

CRISTINA
Números trece al veinte. Desde el mismo país: los mártires de Chicago.

Otro golpe.

MARÍA
Veintiuno y veintidós: Sacco y Vanzetti.

Los tres cubren a Pedro, golpeándolo.

CRISTINA
Veintitrés: Rosa Luxemburgo.

MARÍA
Veinticuatro: Federico García Lorca.

Los jurados descubren a Pedro, que está de rodillas desnudo, bañado en sangre. Cristina y María chasquean los dedos de a una vez, al terminar cada nombre, con el torso.

CRISTINA
Baltasar Brum.

MARÍA
Augusto César Sandino.

CRISTINA
Mahatma Gandhi.

MARÍA
Ernesto Che Guevara.

CRISTINA
Martin Luther King.

Pedro escupe sangre.

MARÍA
Salvador Allende.

CRISTINA
Rodolfo Walsh.

MARÍA
Zelmar Michelini.

CRISTINA
Héctor Gutiérrez Ruiz.

MARÍA
Aldo Moro.

CRISTINA
Arnulfo Romero.

MARÍA
John Lennon.

Se escucha la voz de McCartney cantando la primera estrofa de "Let it be". Julio, Carlín y Miguel levantan el cuerpo ensangrentado de Pedro, lo acercan al borde del escenario. Pedro abre los ojos y mira al público con expresión desafiante.

PEDRO
(Sin grito, con convicción) No.

Se deja caer al foso, que está cubierto por un muro. Un momento después se escucha el ruido de su cuerpo golpeando en la superficie del agua. Los tres jurados se quedan mirando hacia el abismo.

MARÍA
(Lentamente, tranquila) Amigas, amigos. Estos han sido nuestros participantes de la noche de hoy. El jurado tuvo a bien alcanzarnos este sobre, que develará quién de todos ellos se ha hecho acreedor a tan importante título. *(Abre el sobre. Lo lee y empieza a reír)* Nadie.

CRISTINA
(Riendo) **¿Nadie?**

MARÍA
(A carcajadas) **¡Nadie!**

Los jurados también se ríen. Los cinco se toman de las manos y saludan al público riendo a carcajadas, mientras los Beatles cantan el estribillo de "Let it be". Las luces bajan lentamente y volvemos a la iluminación de ensayo.

MIGUEL
(Quitándose el vestuario) Estoy cansado. *(Pausa)* Vamos a terminar por hoy.

Pausa.

MARÍA
(Mirando hacia el abismo donde cayó Pedro) Por favor.

MAESTRO
No podemos.

Pausa.

CARLÍN
Tienen razón. Por hoy es suficiente.

MAESTRO
No.

Pausa.

MIGUEL
Maestro. ¿Nos querés matar?

Pausa. Carlín mira a María, que sigue observando hacia el foso.

CARLÍN
¿Donde está Pedro?

MAESTRO
¿Qué Pedro?

MIGUEL
Es cierto. ¿Dónde está?

MARÍA
(Sollozando, enajenada) **¿Salió? No lo vi.**

MAESTRO
Aquí nunca hubo ningún Pedro.

MARÍA
No puede ser que se haya ido. No tendría por dónde salir.

MAESTRO
Quién.

MARÍA
Pedro.

MAESTRO
Pedro no existe. Ustedes se confunden.

MIGUEL
¿De qué hablás? ¿Estás loco?

JULIO
No está loco. Él sabe por qué lo dice.

MAESTRO
Ustedes están confundiendo los personajes que improvisan con gente de carne y hueso.

MARÍA
Pedro estaba acá, con nosotros.

MAESTRO
No es cierto.

CARLÍN
Estamos enjaulados. No hay salida.

MAESTRO
Pedro nunca existió.

CARLÍN
Creemos que nos escapamos haciendo teatro. Pero es imposible.

MARÍA
Pedro sí podría haber sido...

MAESTRO
Callate.

MARÍA
...el hombre con el que...

MAESTRO
Que te calles.

MARÍA
...yo me hubiera acostado.

MAESTRO
(Golpeándola) **¡Basta!**

María llora como una niña.

CRISTINA
(Abrazándola) María. Él tiene razón. Pedro nunca existió. Nunca estuvo con nosotros. Tranquila. Tranquila.

JULIO
Maestro, ellas están liquidadas. ¿Si hacemos algo solos... con Miguel y Carlín?

MIGUEL
Yo no puedo más.

Carlín lo mira sin ganas.

MAESTRO
(A Julio) Entonces seguimos solo contigo.

MIGUEL
Esperá, por favor.

JULIO
Dame el texto.

MAESTRO
No tengo. Improvisá.

JULIO
¿Que... que improvise?

MAESTRO
Dale. Hacé lo que quieras. ¿Qué personaje podés hacer vos solo?

MIGUEL
Una babosa. No te preocupes. Yo te ayudo.

JULIO
¿Pero qué hago?

MAESTRO
Lo primero que se te ocurra.

JULIO
Pero...

MAESTRO
¿Qué esperás?

Julio se incorpora e intenta un gesto. Lo reprime. Trata de decir algo. No le sale.

JULIO
Maestro... No se me ocurre nada.

Miguel ríe.

MAESTRO

(Violento) No lo reprimas.

JULIO
En realidad, yo...

MAESTRO
(Tomándolo de la ropa) Dale. Hacé algo. ¡Creá, imbécil!

Miguel ríe, cansado, dolido.

Imbéciles. ¿No se dan cuenta que en esto nos va la vida?

CARLÍN
Estamos terminados, Maestro.

El piso sube violentamente, de un tirón. María cae al foso, y queda colgada del brazo de Cristina. Esta se aferra a objetos que se deslizan.

MARÍA
¡No! ¡Agarrame, por favor!

CRISTINA
Tranquila.

MARÍA
Me caigo, por favor, agarrame.

MIGUEL
Esperá *(Se arrastra hacia el borde del escenario, para tomar a María del otro brazo).*

Julio va en su ayuda y el Maestro lo detiene con un gesto.

Fuerza. Tratá de trepar. MARÍA: No puedo. No puedo.

CRISTINA
Vamos.

Hacen fuerza, pero María los atrae hacia el foso.

CARLÍN
Suéltenla.

MIGUEL

¿Qué decís?

CARLÍN
Que la suelten. Si no quieren irse con ella.

MARÍA
¡No! ¡Por favor! ¡No me suelten! ¡Por favor! ¡No!

CRISTINA
Maestro...

De espaldas, el Maestro levanta las manos, dando a entender que nada puede hacer.

MARÍA
¡Por favor, Cristina! ¡No podés hacerme esto!

Cristina y Miguel se miran. La sueltan. María grita. Se escucha el golpe de su cuerpo contra la superficie del mar, y cómo se hunde lentamente.

MAESTRO
(Incorporándose) Vamos a trabajar.

JULIO
¿La de las personalidades?

MAESTRO
Sí.

Todos van a sus puestos con dificultad, porque el piso está bastante inclinado. Carlín se mueve con sumisión patética, como enfrentado a lo inexorable de un ritual sangriento.

MAESTRO
¿Están prontos? *(Pausa)* Bueno. ¡Con todo! *(Golpea las manos).*

CRISTINA
(Con la soltura de una vendedora de boutique) Buenas tardes, caballero.

CARLÍN
(Tonto y descolorido). Buenas tardes.

CRISTINA
¿Qué te puedo ofrecer?

CARLÍN
Una personalidad, si es tan amable.

CRISTINA
Con gusto. ¿Qué modelo preferís?

CARLÍN
¿Hay de varios tipos?

CRISTINA
Tres modelos, una misma calidad.

CARLÍN
¿Me los muestra?

CRISTINA
Encantada.

Descorre una cortina. Detrás aparecen Miguel, Julio y el Maestro con las manos y las cabezas cubiertas de negro, luciendo tres trajes pintarrajeados, que simbolizan cada personalidad. Están "colgados" en el perchero.

(Señalando a Julio) Modelo uno: Boludo Reaccionario. *(A Miguel)* Modelo dos: Boludo Progresista. *(Al Maestro)* Modelo tres: Boludo Posmoderno.

CARLÍN
Caramba. No sé con cuál quedarme.

CRISTINA
Te ubico. El Reaccionario sale a la calle con un portafolio. El Progresista con una bandera. Y el Posmoderno con un aerosol.

CARLÍN
¿Pero usted me asegura que los tres son bien boludos?

CRISTINA
La cosa es seria.

CARLÍN
Bien.

CRISTINA
El Reaccionario tiene esposa. El Progresista, compañera.

CARLÍN
¿Y el Posmoderno?

CRISTINA
Se masturba.

CARLÍN
Caramba. ¿Usted cuál me recomienda?

CRISTINA
Dejame verte. Es difícil. Sos tan estándar.

CARLÍN
¿Cuál es el más barato?

CRISTINA
Tres modelos, un mismo precio.

CARLÍN
¿Me puedo probar?

CRISTINA
Cómo no. Pasá al probador.

Cristina ajusta una cuerda al cuello de Carlín.

CARLÍN
¿Qué hace?

CRISTINA
Estudio Psicología.

CARLÍN
No, digo en el cuello.

CRISTINA
De noche.

CARLÍN
¿De noche? ¿Qué hace de noche?

CRISTINA

Estudio Psicología, ¿no entendés?

CARLÍN
Ah. ¿En qué año está?

CRISTINA
En primero.

CARLÍN
¿Le gusta?

CRISTINA
Sí.

Ahora ajusta a las muñecas de Carlín sendas varas de madera.

CARLÍN
¿Y todo esto para qué es?

CRISTINA
Para entender a la gente, ¿viste?

CARLÍN
No, digo...

CRISTINA
El antiestímulo de la percepción cognoscitiva de la condicionante utilitaria que subyace en el análisis endógeno del hecho psicológico proviene de mecanismos de reacción adquiridos por el medio castrante que evalúa positiva la docilidad del individuo y su inserción subconsciente en estratos masificados. ¿Cuál probás primero?

CARLÍN
¿Qué? Ah. El Boludo Reaccionario, por favor.

CRISTINA
Con gusto.

Sopla un silbato y Julio se descuelga del perchero. Se sienta en el probador y coloca a Carlín sobre su rodilla, manejándolo desde la espalda, como a un muñeco. Julio habla y Carlín mueve los labios, mimando sus palabras.

JULIO
Yo no entiendo a la gente. Vivimos en democracia. Comemos todos los días. ¿Qué más

quieren?

CARLÍN
(Incorporándose) **¿Me puedo probar otro?**

Cristina sopla el silbato y Miguel se descuelga del perchero. Toma la cruz de madera que está atada al extremo de la cuerda que Carlín tiene ajustada al cuello, y lo maneja como a una marioneta. Nuevamente, Carlín mueve los labios según las palabras de Miguel.

MIGUEL
El capitalismo científico es una nueva barrera que se interpone a los justos reclamos de las masas proletarias.

CARLÍN
No, a ver el otro.

Silbato. El Maestro se descuelga y toma los extremos inferiores de las varas, moviendo las manos de Carlín.

MAESTRO
¿Qué tal, flaco? ¿Todo bien? Yo, en el rebajón. Mucho agite, ¿viste? Estoy de la bóveda. No me banco ni ahí.

CARLÍN
Creo que me gustaba más el primero *(Silbato)*.

JULIO
(Manejando a Carlín) No, no, no. de ninguna manera. El chico tiene que estudiar. Tiene que llegar a profesional. Porque a un profesional le abren las puertas en todos lados.

Carlín hace una seña para cambiar. Silbato de Cristina.

MIGUEL
La fuga de cerebros del Tercer Mundo de que se nutren las potencias desarrolladas para afianzar su esquema de dominio, generando un eje Norte Sur...

Silbato.

MAESTRO
Esteeee... ¿Leíste a Bukowsky? Yo no lo leí. Pero mata.

CARLÍN
(Un poco marcado) Cámbieme, señorita.

CRISTINA
¿A cuál, caballero? Al que quiera.

Silbato. Los tres lo seguirán manejando consecutivamente, cada vez con mayor rapidez e intensidad.

JULIO
Acá hay que dejarse de joder y ponerse a trabajar. ¿Cómo te creés que hicieron los japoneses?

MIGUEL
Indagar las raíces autóctonas de nuestro pueblo. Nuestros antepasados charrúas, guenoas, arachanes diputados...

MAESTRO
Señoras y señores. Lo único que quiero decir es que no tengo nada que decir. Porque no hay nada que decir.

MIGUEL
El rock es un ruido imperialista.

JULIO
El rock es una bosta.

MAESTRO
El rock mata porque te zarpás todo, ¿viste?

JULIO
Tiene que rendir. Que lave más ropa con menos polvo. Que facilite el lavado. Y lógico, que deje la ropa bien limpia.

MAESTRO
Sexo libre. Fumo libre. Taxi libre.

Los silbatos se suceden cada vez más rápido.

MIGUEL
En definitiva, los trabajadores estamos movilizados en demanda de nuestra plataforma reivindicativa...

JULIO
¿Qué cobrás? ¡Qué cobrás, ladrón!

MAESTRO
Viva la Pepa y las Galletitas Lulú.

Carlín ya está totalmente muñequizado.

JULIO
En mi época había más respeto. Los jóvenes se comportaban mejor.

MAESTRO
Las ideologías están muertas. El amor no existe.

MIGUEL
Consultemos a las bases, compañeros.

MAESTRO
Sangre, sudor y esperma.

MIGUEL
El pueblo unido, jamás será vencido.

CARLÍN
(Escapando por un momento de las personalidades) Señorita.

JULIO
El lucro es el único motor de desarrollo en las sociedades libres.

CARLÍN
Señorita, por favor...

MAESTRO
Mierda eres y en mierda te convertirás.

JULIO
En el nombre del Padre, del Hijo, del Espíritu Santo.

MIGUEL
La religión es el opio de los pueblos.

CARLÍN
(Desesperado) Quítemelos, por favor, no aguanto más.

MIGUEL

El opio de los pueblos oprimidos.

MAESTRO
Mierda eres...

JULIO
Mozo. Este pan es de ayer.

CARLÍN
Sáquemelos que me matan.

MIGUEL
Los pueblos oprimidos.

MAESTRO
Y en mierda...

JULIO
Quiero cambiar el auto.

MAESTRO
Te convertirás.

CARLÍN
¡Se lo pido!

MIGUEL
El pueblo no pide. Exige.

JULIO
¿Hasta cuándo van a hacer paro?

MAESTRO
Viva...

CARLÍN
¡Sáqueme esto!

MAESTRO
...la...

CARLÍN
Por favor.

MAESTRO
...muerte.

Todos empiezan a gritar a la vez. El piso de todo el escenario se eleva aún más, inclinándose peligrosamente. Miguel coloca la cruz de madera sobre el hombro de Carlín. El Maestro lo atrae hacia el foso con las varas. Julio lo empuja al abismo. Todos callan, mirando hacia abajo. El grito de Carlín se pierde con el golpe de su cuerpo contra el agua. Cambio de luz. El Maestro se quita los guantes y la capucha negra. Mira a los otros con firmeza.

Muy bien. Buen trabajo.

Larga pausa. Los sobrevivientes se quitan el vestuario como pueden, aferrándose a objetos que se deslizan. El grado de inclinación del piso hace prácticamente imposible mantenerse de pie.

MIGUEL
Cristina, vení.

Aparece Cristina iluminada por un cenital.

CRISTINA
Shhh *(Desaparece)*. **¿Adónde vas? Cristina. Queda poco tiempo.**

Otro cenital ilumina a Cristina. Ríe. El cenital se apaga.

MIGUEL
Quiero decirte que te sigo queriendo. Y que no me quiero morir sin hacerte el amor.

Nuevo cenital a Cristina. Gesto de burla. Se apaga.

JULIO
Cristina.

MIGUEL
Cristina.

Imprevistamente, un cenital ilumina al Maestro, que se interpone entre ellos.

MAESTRO
No pierdan tiempo. Tenemos que seguir trabajando. Todavía no estoy conforme.

Miguel y Julio quedan en el piso. Inmóviles. Cristina mira desde un costado, con picardía.

¿Qué les pasa? ¡Aguanten! ¡Es la última escena! *(A Miguel)* Movete. ¿Qué tenés?

Cristina ríe.

(A Julio) **¿Y vos, infeliz, te entregás así? ¿Así me pagan todo lo que hice por ustedes?**

El piso se eleva. El Maestro y Cristina permanecen de pie, aferrados a sendas sogas que están atadas a la parte superior. Prácticamente todos los objetos que quedan sobre el escenario (trajes, tarimas, accesorios de utilería). caen al foso por sus propios pesos. Se escucha el golpe de las tarimas en la superficie del agua. Miguel y Julio se arrastran dificultosamente.

Cristina. Arriba.

CRISTINA
¿Me toca protagónico?

MAESTRO
No sé.

CRISTINA
¿El texto?

MAESTRO
No hay.

CRISTINA
Bien.

Sube ayudándose con la cuerda, a la parte más alta del piso inclinado, lo que antes era el fondo del escenario.

JULIO
Maestro, no.

MIGUEL
Sin texto no se puede.

MAESTRO
¿Hoy no te reías de Julio?

MIGUEL
Pero...

JULIO
Contá conmigo, Maestro. Ahora va a ver.

MIGUEL
Yo...

MAESTRO
Esta escena, lo único que tiene es título.

JULIO
¿Cuál es?

MAESTRO
Se lo digo al final.

JULIO
¿Pero cómo es?

MAESTRO
Es un viaje de regreso. En subida.

MIGUEL
No me hagas trepar, Maestro.

JULIO
Yo puedo.

MAESTRO
¿Qué más querés pedir, Miguel? Abajo está la muerte y arriba, el vientre de Cristina. ¿No querés volver?

MIGUEL
No puedo.

JULIO
Yo sí.

MIGUEL
Hijo de puta.

Se trenzan en una pelea. Forcejean. De un golpe, Miguel resbala y tiene que colgarse del borde del escenario, para no caer al foso. Logra incorporarse y sigue peleando.

MAESTRO
Discutan: Peléense. De esta sobrevive uno solo.

Julio y Miguel se detienen. Se miran asustados.

MIGUEL
¿Cuál es el título, Maestro?

MAESTRO
Después.

JULIO
¿Te ayudo?

MIGUEL
Andate a la puta que te parió.

MAESTRO
Vamos. Es la última oportunidad.

Arrastrándose, Julio y Miguel se dirigen a uno y otro extremo del borde del escenario. Desde sus puestos, miran a Cristina, que está allá arriba.

¿Están prontos? *(Pausa)* Bueno. ¡Con todo! *(Golpea las manos).*

Con la sola fuerza de sus buzos y piernas, Julio y Miguel empiezan a trepar. La inclinación llega casi a los cuarenta grados. El Maestro se mantiene de pie, aferrado a la soga.

JULIO
(Trepando) Maestro, en realidad, yo nunca quise joder a nadie. Solo quise siempre hacer mi trabajo. Vivir tranquilo.

MIGUEL
(Trepando) Yo creía en la gente: Creía que no había que preocuparse por uno mismo. Que había que brindarse a los demás.

MAESTRO
Sigan. Van bien.

MIGUEL

Pero no me quiero morir.

JULIO
No me quiero morir.

MIGUEL
Un día como cualquier otro, un médico te dice que tenés un cáncer. Es como una condena, un castigo que alguien te impone, sin que hayas hecho nada para merecerlo.

JULIO
O te atropella un auto por la calle, de un momento a otro.

Siguen trepando rumbo a Cristina, cada vez con más dificultad.

MIGUEL
Aparecés en los diarios. Tu muerte dura veinticuatro horas. Después solo sirve para empapelar la basura.

JULIO
Desaparecés para siempre.

MIGUEL
Para siempre. Van muy bien.

JULIO
(Deteniéndose) Maestro. El título.

MAESTRO
No se distraigan. Sigan.

MIGUEL
(Trepando). La única esperanza... la única esperanza es que exista...

MAESTRO
(Interrumpiendo) No. Saltealo.

JULIO
Pero es la única esperanza.

MAESTRO
¡Saltealo, te digo!

MIGUEL

(En un grito) **¿Por qué?** *Pausa.*

MAESTRO
Porque te lo mando.

Pausa.

MIGUEL
Está bien.

Siguen trepando.

CRISTINA
Están llegando. Están llegando juntos. *(Al Maestro)* **¿Qué hago?**

MIGUEL
(Arriba. Se abraza a las piernas de Cristina) Llegamos. Nos salvamos los dos.

JULIO
(Haciendo lo mismo) Sí. Juntos.

MIGUEL
Los dos juntos.

Se abrazan. Están exhaustos y felices.

JULIO
Maestro. Terminó la escena. ¿Verdad que terminó?

MAESTRO
Todavía no.

CRISTINA
¿Qué falta?

MAESTRO
Lo del título.

MIGUEL
¡El título! ¡Claro! ¿Cuál era el título, Maestro?

MAESTRO

"Tobogán".

Julio y Miguel se miran y ríen como niños. Cristina les acaricia las cabezas, maternalmente. Ambos se sientan en lo alto de la rampa empinada, dispuestos a largarse por el tobogán. Cristina, perturbada les da impulso.

MIGUEL Y JULIO
(Divertidos como niños, deslizándose hacia abajo en línea recta) **¡Adiós! ¡Adiós!**

Iluminados por la luz que viene del foso, a la altura del borde de escenario, cambian su alegría por expresiones mudas de terror. Caen. Se escucha el golpe de dos cuerpos contra la superficie del agua. La luz baja lentamente. El piso se sigue elevando. Desde lo alto de la rampa, Cristina se quita la ropa. Queda desnuda, iluminada por un violento contraluz. Suelta las prendas y estas resbalan rápidamente hacia el foso. La inclinación del piso supera ya los cuarenta y cinco grados. Asiéndose de la soga, el Maestro se acerca a Cristina, Ella lo desviste. Lo acuesta boca arriba. Intenta subirse encima de él, pero trastabilla y cae. Él, que tiene la mano aferrada a una muesca del piso, la incorpora para volver a intentarlo. Desesperados, tratan una y otra vez de hacer el amor, pero resbalan. Se sueltan. Es imposible. El piso se eleva de un tirón, y Cristina pierde el equilibrio. Queda aferrada a una mano del Maestro, quien hace un esfuerzo supremo. De pronto, ella suelta una de sus manos para acariciarle el rostro y besarlo. Enseguida se deja caer. Se escucha el golpe de su cuerpo contra la superficie del agua. Solo, el Maestro intenta trepar hacia una salvación que ya no existe. Su cuerpo transpirado resbala una y otra vez.

MAESTRO
¿Por qué?

Se toma de una muesca del piso y queda de frente al público, acostado en ese declive.

¿Por qué?

Con la otra mano, se aferra de otra muesca, quedando en posición crucifixa.

¿Por qué nos abandonaste?

De un violento tirón, el piso se eleva hasta quedar en posición vertical. El Maestro queda crucificado sobre esa pared inmensa.

¿Por qué me abandonaste?

Se escucha el sonido estruendoso de una cisterna de baño. Desde lo alto, una descarga de agua cae sobre el cuerpo desnudo del Maestro. Mira al público, llorando y tiritando. Una luz concentrada delimita su mirada desafiante, dejando todo lo demás en completa

oscuridad.

(Al público) ¿Están prontos? (Pausa) Bueno. ¡Con todo!

Se suelta para golpear las manos. Pero no cae.

FIN

RAQUEL DIANA. DRAMATURGIA FEMENINA DE LA POST-DICTADURA

ROGER MIRZA
Universidad de la República, Montevideo

Nacida en Montevideo en 1960, Raquel Diana, es además de dramaturga, actriz y profesora de Filosofía, egresada del "Instituto de Profesores Artigas" (IPA). Como actriz egresó de la "Escuela Municipal de Arte Dramático Margarita Xirgú" y ha realizado varios cursos y talleres de teatro en Uruguay, Argentina y Cuba, con destacados maestros desarrollando una importante carrera con más de cuarenta espectáculos desde 1979 hasta la fecha, fundamentalmente en el Teatro El Galpón, a cuyo elenco estable se integra en 1985 cuando el elenco se reorganiza tras su retorno al Uruguay después de nueve años de exilio. Entre sus múltiples papeles se destacan *Reír en uruguayo* (1987), *Cuatro para Chéjov* (1988), *La fierecilla domada* de Shakespeare (1989), *El silencio fue casi una virtud,* una creación colectiva sobre los años del encierro y el miedo durante la dictadura (1990) *La Dorotea* de Lope de Vega (1991) *Hamlet* de Shakespeare, *El alma buena de Se Chuán* de Brecht (1992), *Gotán,* un musical de tango (1994), *El prisionero de la Segunda Avenida* de Neil Simon (1997) y *Luces de Bohemia* de Valle Inclán (2001).

En 1997 se inicia como dramaturga junto a Helen Velando con *El fantasma de Canterville,* un espectáculo musical, dirigido y escrito por ambas, en base a canciones del grupo Sui Generis, y que estrenan en El Galpón. El espectáculo tuvo gran éxito especialmente entre el público joven. El rock como lenguaje comunica mejor que el discurso y por su contacto más directo con el mundo contemporáneo "expresa mejor lo que nos está pasando que el teatro".

Frente a esa comunicación más inmediata "el teatro tiene a veces paradigmas un poco atrasados, comenta la autora, por eso me agarro del rock, porque me siento más expresada en una canción de Charly García que en una obra de Tennessee Williams" (Teatro, La revista del Complejo Teatral de Buenos Aires, n. 68, agosto 2002, 79).

Al año siguiente estrena su pieza más premiada y exitosa, *Cuentos de hadas,* también con El Galpón (1998), bajo la dirección de Juan Carlos Moretti. La obra propone un encuentro entrañable entre tres generaciones de mujeres en medio de los tiempos convulsionados de la dictadura. La vida recluida en lo privado, un mundo de mujeres con ausencia de hombre –Padre, esposo, amante– parece sellar el destino de la casa, en la época de la represión y el miedo, para crear un universo íntimo, como resguardo ante los embates de un exterior amenazante, de la clandestinidad, la prisión, la tortura y la muerte. Una muerte apenas aludida, pero incorporada finalmente a la vida misma, cotidiana y familiar, con reservas de vitalidad y calidez afectiva en medio de la desintegración. La oposición no es rígida, sin embargo; esas mujeres saben encontrar modos de conectar lo interior con el exterior, asumir el riesgo y vivir formas de goce a pesar del miedo, el dolor y la muerte. Por otra parte la fidelidad a algunos hábitos cotidianos, el contacto con la naturaleza y con algunas leyendas primitivas, como ocu-

rre con la anciana y su panteismo arcaico, su mágica conexión con las fuerzas naturales y el secreto de las plantas o sus recuerdos y leyendas sobre la Sierra de Ánimas, permiten sostener una fuente de sentido. Del mismo modo que la cálida protección amorosa, los cuentos de hadas y el mundo ensoñado que la joven transmite a su hija, resultan importantes recursos para preservar la sensibilidad, la memoria, la imaginación y la esperanza, contra la injusticia, el horror y el sinsentido y trasmitirlo a las generaciones que vienen.

En otro tono y con recursos teatrales muy diferentes *Episodios de la vida posmoderna* (Teatro Circular, 2000) también dirigida por Juan Carlos Moretti se inscribe en el teatro de la desintegración o de la disolución, de la joven dramaturgia emergente; propone una estética de la exasperación y la fragmentación, con esquemas de diálogos, en un bombardeo de frases hechas y una gestualidad crispada y antimimética, en escenas discontinuas pero de fuerte impacto sonoro y visual, en un estilo de videoclip o de historieta, donde también el manejo entrecortado e impactante de la luz y la música contribuyen a un efectismo transgresor.

Banderas en tu corazón (El Galpón, 2001) inspirada en las canciones de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, es otro espectáculo musical que retoma con eficacia y humor algunas heridas sociales contemporáneas como el tema del desempleo, la marginación y la miseria, a través del humor, el juego y un elenco juvenil, en una puesta en escena de muy buen ritmo y excelente recepción sobre todo entre el público joven.

Por último *Del miedo y sus racimos* –no estrenada aún en el Uruguay, aunque sí en Francia (Université Lumière Lyon 2, 2001)– retoma algunos aspectos de su primera pieza, con personajes sugeridos, fragmentos de historias, frecuentes extraescenas que el espectador debe reconstruir, alusiones al período de la dictadura y sus desbordes de violencia, a los desaparecidos y a la búsqueda de los familiares; todo ello bajo un aparente tono de drama policial y a partir de un caso real de crónica roja en el Uruguay, el asesinato de un joven en un viñedo por el dueño del campo y su guardia (un torturador entrenado en otras épocas). La obra se inicia con la visita de la joven Ana a una extraña vidente a fin de encontrar a su amante desaparecido. A partir de ese arranque se acumulan una sucesión de escenas breves e intensas: la vidente atormentada por sus visiones, el propietario de las viñas y el guardia, con sus evocaciones del crimen, la joven enamorada que solo puede encontrarse con el amado a través de la obtención de la justicia y su necesidad de tocar su cuerpo muerto, los amigos y su evocación de la huida y un comisario que lee poesía (de Benedetti). A través de una estética de lo fragmentado y lo onírico, esta escritura sugerente con fuerte presencia de lo mágico, de la violencia y de la necesidad de justicia, apunta contra la cultura del olvido y la impunidad.

Como observa Benoit Dubuis (quien señala también con acierto las reminiscencias de la tragedia griega y particularmente de *Antígona* en el desafío de Ana al poder y su necesidad de encontrar el cuerpo de su amante muerto) tanto en *Cuentos de hadas* como en *Del miedo y sus racimos* "están en juego la memoria colectiva y la memoria personal". Frente a la "cultura del olvido que nace del deseo inconsciente de olvidar un sufrimiento y una voluntad política

de callar y perdonar las violencias cometidas durante la dictadura (...) se alza el teatro como un medio de conservación de esta memoria recreando una nueva memoria colectiva" en una construcción que sigue "el modelo lineal del recuerdo o el modelo fragmentado del sueño" (Benoît Dubuis: "Raquel Diana: memorias de la dictadura. Del cuento de hadas a la tragedia". Memoria para la maestría en Espagnol. Université Lumière, Lyon II, 2001: 100). Sin embargo, esa cultura del olvido no nace solo del deseo de superar el trauma social y 'perdonar', sino también y sobre todo de una voluntad política interesada de algunos sectores sociales dominantes que intentan disimular los grados de violencia y su parte de culpa en los excesos cometidos para conservar su posición.

Principales estrenos (en el Uruguay):

1997. *El fantasma de Canterville* de Helen Velando y Raquel Diana. Teatro El Galpón (dirigido por ambas). Premio "Florencio" al Mejor espectáculo musical y nominación como Revelación por su dirección. También mención del ITI del Uruguay.
1998. *Cuentos de hadas*. Teatro El Galpón. Dirección: Juan Carlos Moretti. Premio "Florencio" al Mejor Texto nacional (Además el texto había sido premiado por la Federación Uruguaya de Teatros Independientes, obtuvo una mención en el Concurso del Ministerio de Educación y Cultura como texto inédito, en 1998, y el Primer Premio al año siguiente como texto édito.
1999. *Mujeres poseídas*. Versión para teatro de cuentos de Tennesse Williams. Estrenada por el Teatro "El Galpón"; - *La maestra macanuda* . Versión teatral de la novela de Ziraldo. Estrenada por grupo La Fragata.
2000. *Todo bien (si termina bien)*. Versión y traducción de la comedia de Shakespeare, por teatro El Galpón. *Episodios de la vida posmoderna*. Teatro Circular de Montevideo. Dirección de Juan Carlos Moretti. Nominado al premio "Florencio" como Mejor Texto nacional, mención del Ministerio de Cultura y mención del ITI del Uruguay en el mismo año.
2001. *Banderas en tu corazón*. Teatro El Galpón, codirectora. Nominada al premio "Florencio" como Mejor Texto Nacional y como Mejor espectáculo musical. *Secretos*. Teatro AGADU. Dirección de Cecilia Baranda. (El texto había obtenido el Primer Premio como obra inédita en el concurso de AGADU. *Berón* (2001) sobre un relato de María A. Fernández, por elenco de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes. *De los pies a la cabeza*. Versión teatral de historias de Ziraldo. Estrenada por el grupo La Fragata
2003. *Las cartas que no llegaron*. Versión teatral de la novela de Mauricio Rosencof. Teatro El Galpón, dirección de César Campodónico. *Novecento*. Versión teatral de la novela de Alessandro Baricco.

Principales publicaciones:

Cuentos de hadas/ Del miedo y sus racimos. Montevideo, Ed. Civiles iletrados, 1998.
"Cuentos de hadas" en *Teatro Uruguayo de Fin de Siglo Nueve obras del taller de escritura dramática de Luis Masci*. Montevideo, AGADU, 1999.
"Los ojos abiertos de ella", revista *Tramoya,* Número 66, Enero/Marzo, 2001. También publicada por la Academia Nacional de Letras del Uruguay. Montevideo, 2001.
"Mister Soul". Revista *Conjunto,* Cuba, 2003.

Del miedo y sus racimos

RAQUEL DIANA

PERSONAJES: M (6) / F (2):
ROSA, 60 años
ANA, 16 años
VIEJO, 70 años
GARCÍA, 50 años
JOSÉ, 17 años
ERNESTO, 16 años
ROBERTO, 14 años
COMISARIO, 60 años

Escena 1. Casa de Rosa

Rosa tiene una escopeta.

ROSA
¿Quién anda ahí?... Nada, un perro..., ¡si no sos perro hablá! ... ¡Ay, Rosa, Rosa! De tan sola sentís que te rondan. ¿Qué te van a robar? Ni una maceta te queda... ¿quién es? ¡Mirá que soy vieja y miope pero mi escopeta no! ... ¡Y soy amiga del comisario!... Igual si vienen no se asustan con nada... (Bosteza y se duerme un instante apoyada en el caño de la escopeta, se despierta sobresaltada). ¡Ay, Rosa, qué hiciste!... ¡Fuera de mi cabeza, carajo! Abrí bien los ojos, Rosa... Alguien anda en la parra... ¿Quién es?

Entra Ana corriendo. Rosa le apunta con la escopeta.

ANA
¡Tenga cuidado, señora!

ROSA
¿Qué hacías en el fondo? Nadie se mete con mi parra.

ANA
Pasé mucho miedo para llegar acá. Guarde la escopeta, por favor.

ROSA
¡Qué suerte que viniste, m'hija!

ANA
¿Sí?

ROSA
Sí, sos justo lo que andaba necesitando.

ANA
Mire, yo vengo a verla porque...

ROSA
A ver si me entretenés un poco así no cierro los ojos. A mí me hace mal dormir.

ANA
Qué lástima señora. Mire...

ROSA
Sueño cosas que después pasan.

ANA
Eso me dijeron, entonces yo pensé que usted me podía ayudar a...

ROSA
Yo no ayudo a nadie. Antes sí. Me recorría las chacras avisando: "mire que pasado mañana se viene una granizada "La radio no dijo nada", "qué sabe la radio: yo le digo que cae granizo y cae". Y caía nomás. "Mire que esta primavera viene seca reseca, no va a caer ni una escupidita de agua". Y así era. "No se case con esa porque cuando le pongan la luz se le va a ir con un electricista". Y así fue. Me agradecían la información, pero no me daban corte. Me querían dar unas monedas o papas o uvas. A veces aceptaba un racimito de uvas, para despuntar el vicio. Eso al principio: después me empezaron a echar la culpa de todo, como si yo hiciera maleficios o algo así. Juré que nunca más iba a decir nada.

ANA
Usted habla mucho, señora y yo estoy apurada.

ROSA
Tenés razón. Hablo para espantar el sueño y los sueños. Es bueno que estés acá: me paso hablando sola.

ANA
Dicen que a Gabriel se lo tragó el viñedo. Quiero decir: vinieron a avisar que un viejo se lo había llevado en camioneta. Pero es mentira. Él se escondió para no verme. Él me dijo que yo era la más linda del mundo y si quería ser su novia. Y yo como una tarada le dije que lo iba a pensar. Y cuando le voy a decir que sí, desaparece.

ROSA
Mentira.

ANA
¿No desapareció?

ROSA
Pasó otra cosa... entre ustedes.

ANA
Usted ve todo, ¿no?... Estuvimos... yo nunca antes... Quiero hablar con él. Conversar no más... Seguro que no le gustó. O se hizo el vivo. Me dijo cosas tan lindas que...

ROSA
¡Ay, dios mío! ¡Qué horrible!

ANA
Sí. Me dejó plantada

ROSA
¡Yo lo vi! En una siesta de Diciembre. ¡Qué desgracia! Me venció el calor y me dormí cinco minutos.

ANA
¿Qué vio? Es mentira que me quiere, ¿no?

ROSA
Vi cosas horribles. Pesadillas con balas y uvas. No pude conmigo y me fui casa por casa, y así como al pasar, dejaba caer que ese año mejor no comer uvas, que venían malas, que estaban envenenadas, que se habían pasado con el pesticida, que tenían un hongo en el hollejo que daba diarrea y uno se podía ir en caca, que el diablo andaba en los viñedos. Pero fue inútil, nadie me dio corte.

ANA
¿Se siente bien, doña? No se ponga así que parece que le va a dar algo.

ROSA
Ya se pasa, m'hija. Esto no es nada. Problema es el que tengo con el vino.

ANA
¿Toma mucho?

ROSA
No, nunca. Solo en el año nuevo. El 31 después de las doce, acá siempre se arma festichola: la gente sale y lleva lo que le sobró para compartir. Un pedazo de pan dulce,

el turrón duro que nadie pudo masticar, ensalada de fruta rancia, y vino: blanco, tinto, clarete, espumante. No tuve más remedio que tomar un poquito de cada uno. De repente me vino una cosa, como un entusiasmo y me subí arriba de un murito y empecé a bailar y a gritar como loca: ¡que nadie quiera uvas!... ¡polvo y bala! ¡Barro y muerte! ¡Ay, si alguien corta racimos! ¡Nadie se deje tentar! ¡No! *(Rosa se sofoca y queda agotada)*.

ANA
¡Ay, señora! ¿Quiere un vaso de agua?

ROSA
Me tiraron un balde de agua y me llevaron a casa. Una vecina me metió en la cama y me dijo que durmiera, que de mañana me iba a sentir mejor. Yo nunca duermo, le dije, pero no me creyó. Me pasé la noche llorando y mirando la mancha de humedad del techo, como si fuera un enigma para descifrar.

ANA
Entonces es verdad. Pasó algo malo. Él me quiere.

ROSA
Me vino mucho sueño. ¡Qué desgracia!

ANA
Por favor, señora. Ayúdeme a encontrarlo.

ROSA
(Piensa un poco, como dudando) En el barrio me decían que por qué no ponía un negocio y cobraba a la gente por ver adentro de mi cabeza...

ANA
Yo le voy a pagar. Mire, le puedo adelantar 100 pesos. ¿Usted, cuánto cobra?

ROSA
Si cobrara, cobraría en dólares.

ANA
¿Muchos dólares?

ROSA
No sé. Solo con decir "dólares", ya suena a mucho. Pero una vez se me metió un ángel que me dijo que Dios me mandaba decir que eso que yo tenía de poder ver, era cosa sagrada y que la plata era cosa del diablo.

ANA

¿Entonces no me va a cobrar?

ROSA
Fue la única vez que Dios me habló. Bueno, no me habló, me mandó decir. Y eso que yo lo llamé muchas veces.

ANA
Hay que encontrarlo antes de que le pase algo.

ROSA
Nunca me contestó ni se apareció en mi cabeza.

ANA
¿Gabriel?

ROSA
No. Dios. El dinero será cosa del diablo, pero se precisa.

ANA
Usted quédese tranquila. Yo voy a conseguir los dólares... Y si no consigo se lo pago con trabajo. Le limpio. Le cuido la parra. Lo que quiera, yo hago lo que usted necesite.

ROSA
¿Estás segura?

ANA
Sí.

ROSA
Mira que te puedo pedir algo muy difícil.

ANA
¿Eso quiere decir que me va a ayudar a encontrarlo?

ROSA
Si me pagás...

ANA
Todos los dólares que quiera. Y si no los consigo, los robo.

ROSA
No quiero dólares.

ANA
¿Y qué quiere?

ROSA
Que trabajes para mí, para siempre.

ANA
¿Para siempre?

ROSA
Sí. No me pienso morir.

ANA
¿Y que trabajo sería ese?

ROSA
No dejar que me duerma.

ANA
Parece fácil.

ROSA
No te creas.

ANA
Acepto.

ROSA
¿Para siempre?

ANA
Para siempre.

Escena 2. El viñedo

VIEJO
¡García! ¡García!... De todo lo que hice en mi vida lo peor fue contratarte a vos.

GARCÍA
(Entrando) Sí, señor.

VIEJO
¡Dónde estabas! ¡No me digas "sí, señor"!

GARCÍA
Parece que hay viento norte.

VIEJO
En mi viñedo siempre hay viento.

GARCÍA
Sí, pero cuando es del norte...

VIEJO
Me gusta... Sabe, García, hay veces que sopla acá y del otro lado del alambre nada. ¡Ja!... Me gusta.

GARCÍA
Es que usté es grande, señor.

VIEJO
Yo trabajo, García, trabajo. Ya ni me acuerdo de cuándo empecé a doblar el lomo. La tierra pide y pide y hay que darle la vida. ¡Pero qué vas a saber del yugo vos!

GARCÍA
Está bien, don, no se ofusque.

VIEJO
A ver, García, serví pa' algo. Hay algunos lugares donde no crecen. ¿Por qué?

García se encoge de hombros y no responde.

Planto, cuido, riego y nada. No brota nada. Salen a veces unas ramas chicas, como dedos grises buscando luz. Pensé que era el hongo y tiré azufre a troche y moche. Quedó olor a diablo pero la planta nada. Entonces dije: a que es esa pulga de mierda que le chupa la sangre a las raíces. ¡Bicho invertido!: en verano se la pasa bajo tierra y en invierno hecha alas para ir a tirar huevos más allá y más acá.

GARCÍA
Mire, don, yo de eso no sé nada.

VIEJO
Fumigar no me gusta... Antes, cuando no existía la química, echábamos arañas para que se

comieran al pulgón. Meses estuve juntando.

GARCÍA
(Con temor y asco) **¿Arañas?**

VIEJO
Mucha pistola, metralleta, pero sos flor de maricón.

GARCÍA
Usté me paga pa' cuidar gente, no planta.

VIEJO
Traje miles de todas partes en frascos de dulce de leche con la tapa agujereada para que no se fueran a asfixiar.

GARCÍA
¿Usté quiere decir que el viñedo está lleno de arañas?

VIEJO
Sí.

GARCÍA
No me mienta. Usté fumiga.

VIEJO
Si. Pero ellas resisten.

GARCÍA
(Cambiando de tema) Yo no veo por qué se preocupa tanto. La uva le crece por todos lados como pelo de la cabeza. Apenitas alguna calvicie que qué le hace. Usté tiene muy buena producción.

VIEJO
Producción, producción. Eso no interesa. Lo que yo hago es ayudar a la magia que hace que de la tierra salga el vino. Me gusta pararme en cualquier lado y ver uvas. Un mar verde y negro. Parejito. Es algo que hicimos Dios y yo.

GARCÍA
Y por qué no llama a alguna autoridá.

VIEJO
¿Cómo?

GARCÍA
Alguna autoridá en la materia. Un ingeniero agrónomo o algo así.

VIEJO
Son unos lugares de 2 metros por uno, más o menos. No crece nada. Me da mala espina.

GARCÍA
¿Y no habrá algo debajo de la tierra?

VIEJO
Usted, García, concéntrese en el alambre. ¿Entendió? No se meta con la vid ni con la tierra. En el alambre. Que no pase nadie.

Escena 3. Los muchachos

ROBERTO
El verano me quiere.

JOSÉ
¿Qué?

ROBERTO
El calor me quiere.

JOSÉ
Piró.

ERNESTO
(Burlón) Es la falta de cariño.

ROBERTO
Me abraza y no pide nada.

JOSÉ
El calor pide agua.

ERNESTO
Piscina, pileta, bañera.

JOSÉ

No hay.

ROBERTO
La laguna.

JOSÉ
Está lejos.

ROBERTO
No hay lejos. ¿Dónde queda lejos?

JOSÉ
Piró.

ERNESTO
Vamos.

La caminata es como un baile, casi un rap, sin cambiar de lugar.

ROBERTO
Las gotas salpican.

JOSÉ
Resbalan en la piel.

ERNESTO
Me lamen la cara como mi perro.

ROBERTO
Cuelgan en tu pelo. Estrellitas en fondo negro.

JOSÉ
Acá no hay rubios.

ERNESTO
Solo alguno que se pinta. O se despinta con agua oxigenada.

ROBERTO
El agua me quiere.

ERNESTO
Pocas cosas me quieren.

ROBERTO
Me soportan.

JOSÉ
Me bancan.

ERNESTO
Me tienen simpatía.

JOSÉ
Me odian.

ROBERO
Me escupen.

ERNESTO
El agua me quiere.

ROBERTO
Alguien me quiere.

JOSÉ
Mi madre me quiere.

ERNESTO
Mi padre me quiere.

ROBERTO
Mi hermana me quiere.

ERNESTO
No sé quién es mi padre.

ROBERTO
Mi madre no es mi madre, es la madre de mi hermana.

JOSÉ
Mi padre no está nunca, pero me quiere.

ERNESTO
Mi madre está loca de tantos hijos, nos quiere un poco a cada uno.

JOSÉ

El hombre de mi madre no es mi padre.

ERNESTO
Dice que es mi padre.

ROBERTO
El agua me quiere.

ERNESTO
Me quiere porque sí.

JOSÉ
Porque hace calor.

ROBERTO
El agua me quiere y no pide nada.

ERNESTO
No me manda a hacer nada.

JOSÉ
El agua me abraza.

ERNERSTO
No me ahoga.

ROBERTO
Tengo amigos ahora.

JOSÉ
Voy a tener amigos después.

ERNESTO
Amigos para siempre.

ROBERTO
Para siempre.

JOSÉ
Para siempre.

ROBERTO
Hasta que la muerte nos separe.

ERNESTO
La muerte nos separe.

JOSÉ
La muerte.

ROBERTO
No hay coca cola.

ERNESTO
Hay sed de tanta agua de laguna.

JOSÉ
La garganta pide.

ROBERTO
El estómago pide.

ERNESTO
Hay hambre de tanta agua.

ROBERTO
Hay hambre de alegría de estar juntos.

JOSÉ
Hasta que la muerte los separe.

ERNESTO
Somos la barra de los que tienen hambre.

JOSÉ
Somos la barra de los que tienen sed.

ROBERTO
Hasta que la muerte nos separe.

ERNESTO
Mejor que la laguna de agua es el mar.

JOSÉ
Es el mar del viñedo.

ROBERTO
Grande.

ERNESTO
No se ve el fin.

ROBERTO
Horizonte verde.

JOSÉ
Verde horizonte.

ERNESTO
Las uvas negras.

ROBERTO
Para el hambre y la sed.

ERNESTO
Se parten.

JOSÉ
Estallan.

ROBERTO
En la boca.

ERNESTO
La boca.

JOSÉ
La boca.

ROBERTO
La pulpa verde.

ERNESTO
La pulpa dulce.

ROBERTO
Quiero las uvas.

JOSÉ

Quiero las uvas.

ROBERTO
Es solo un momento.

JOSÉ
No se puede robar.

ERNESTO
Se puede. Todos roban.

ROBERTO
Todos roban. Se puede

ERNESTO
Dos metros.

JOSÉ
Tres pasos.

ROBERTO
Cruzar el alambre.

ERNESTO
Tres racimos.

JOSÉ
Dos racimos.

ROBERTO
Cruzar el alambre.

ERNESTO
Salir al camino.

JOSÉ
Y si se puede aguantar sin comer.

ROBERTO
Si se puede.

ERNESTO
Buscar una sombra.

JOSÉ
Comer las uvas panza al cielo.

ERNESTO
Comer las uvas en la sombra.

ROBETO
Si se puede.

JOSÉ
O comerlas caminando y descansar de comer en la sombra.

ERNESTO
Un monstruo negro ruge.

ROBETO
Un japonés de cuatro ruedas aturde.

JOSÉ
Toyota entre las vides.

ERNESTO
Como en las películas.

JOSÉ
El monstruo no saca manos mecánicas como en los dibujos animados.

ERNESTO
Saca una escopeta con brazo humano. Escapar del ruido.

ROBERTO
No hay nave intergaláctica para huir. Correr. Correr.

JOSÉ
No hay arma samurai para pelear.

ROBERTO
Correr. Correr. Correr.

ERNESTO
Los chumbos zumban.

JOSÉ
Los perdigones se clavan.

ROBERTO
Putas bolitas.

ERNESTO
No son gotas.

ROBERTO
No son uvas.

JOSÉ
Son piedritas de muerte.

ROBERTO
De muertecita.

JOSÉ
¿Por qué no corre Gabriel?

ERNESTO
¿Por qué se queda Gabriel?

JOSÉ
Se agarra la cabeza.

ROBERTO
¡Corré!

ERNESTO
¡Corré!

JOSÉ
Se oye un tiro... otro.

ERNESTO
Otro... otro... otro.

ROBERTO
Cinco. Cinco tiros.

JOSÉ

El monstruo negro saca un tipo que agarra a Gabriel.

ROBERTO
Se lo traga.

ERNESTO
Gabriel mira.

ROBERTO
¡Saltá!

JOSÉ
¡Saltá!

ERNESTO
¡Vení!

ROBERTO
Tiene sangre en la cabeza.

JOSÉ
Se va.

ERNESTO
Se va adentro del monstruo.

ROBERTO
Se lo llevan.

JOSÉ
Se pierde en el mar de las uvas.

ERNESTO
Horizonte negro.

JOSÉ
Negro horizonte.

Escena 4. Casa de Rosa

ANA
¿Podemos empezar?

ROSA
Alguien me dijo que era un dios antiguo el que me metía cosas en la cabeza. Me imaginé que el fulano tenía un aparato y yo una antena. Apolo, me dijeron.

ANA
A ver, siéntese por acá. Tranquila.

ROSA
Una vez lo vi en una estatua y era de lo más buen mozo. ¡Ah!... piernas de futbolista, brazos de peón, nariz perfecta. Me quedé contenta de que un hombre así, tan bien hecho, se hubiera interesado en mí. ¡No!... Me parece que anda gente en el fondo *(Se levanta para salir)*.

ANA
(Deteniéndola) No se mueva.

ROSA
¿Y si hay alguien robando de mi parra?

ANA
Usted me prometió... ¿No se da cuenta de que no hay tiempo?

ROSA
Hay cosas que son difíciles y cosas que no se hacen, con tiempo o sin tiempo.

ANA
Gabriel no hizo nada malo y no sabemos dónde está.

ROSA
Se metió en el viñedo a robar. Cualquiera sabe que eso es peligroso.

ANA
¿Y está bien que alguien desaparezca por unas uvas?

ROSA
El diablo anda suelto y no se fija. Cada vez que un botija arranca un racimo, estropea la planta. ¿Vos sabes el trabajo que se lleva la vid? ¿Sabés cuantos años de vida se necesitan para que cada uva sea buena para el vino? Y bueno, se metió donde no debía.

ANA

¡Usted es una hija de puta!

ROSA
¡A mí no me hables así!

ANA
¡No quiero hablarle, quiero arrancarle esos pocos pelos asquerosos que le quedan!

ROSA
No ves que el diablo anda suelto.

ANA
Yo la insulto, pero eso no quiere decir que la vaya a matar.

ROSA
Eso está bien. Todo el mundo debería darse cuenta que es mejor decirle al prójimo ojalá que revientes, que reventarlo. Sobre todo los muchachos.

ANA
¡Claro! Ahora me va a salir con que la juventud es violenta. ¡Qué vieja de mierda!

ROSA
Soy una vieja de mierda con una escopeta vieja como yo, que todavía sirve para bajar palomas... ¡Salí de mi casa!

ANA
Discúlpeme, señora.

ROSA
Yo no tengo por qué soportar a mocosas que me insulten en mi propia casa.

ANA
Lo que pasa es que estoy triste, estoy muy mal.

ROSA
Todos estamos mal... ¿Por qué dijiste matar? Todavía no sabemos.

ANA
Capaz que yo también puedo adivinar alguna cosa.

ROSA
Pálpitos, presentimientos. Eso no es saber.

ANA
Nosotras tenemos un pacto.

ROSA
Está bien *(Cierra los ojos)*.

ANA
¿Qué ve?

ROSA
No veo. Escucho los cuatro silencios que separan cinco tiros.

Escena 5. El viñedo

El Viejo tiene una oreja pegada a la tierra.

VIEJO
¡Cómo puede ser! ¿Cuándo se va a callar?

GARCÍA
¿Qué escucha? ¿Las hormigas?

VIEJO
En algunas partes hay ruido.

GARCÍA
La tierra no hace ruido. Se calla. Por eso se puede esconder cualquier cosa debajo.

VIEJO
Vos qué sabes.

GARCÍA
De tierra sé poco. El que sabe es usté. A mí me gusta más la gente y
los instrumentos de trabajo *(Por la escopeta)*.

VIEJO
Y por ese amor casi te fusilan... ¿No oís nada?

GARCÍA
No exagere. Me dieron de baja nomás.

VIEJO
**¡No, si está muy bien! Usted me pone nervioso. ¿Qué hizo con las armas que robó?...
¡Carajo, ese ruido!**

GARCÍA
No saben perdonar. Fue un momento. Menos mal que usted me dio trabajo.

VIEJO
Yo soy de ayudar a la gente. Y a las bestias también.

GARCÍA
Todo el mundo le debe favores, ¿eh?

VIEJO
¡Escuchá! Algo se viene.

GARCÍA
(Empuñando la escopeta) **¿Dónde?... Usté diga.**

VIEJO
Por ahí. ¡Vamos!

Escena 6. La comisaría

Los tres muchachos están hablando al mismo tiempo. No se entiende lo que dicen.

COMISARIO
¡Silencio!

Los muchachos se callan. Roberto no puede evitar llorar.

Seguro que salió corriendo. Ustedes son como la liebre: una plaga que corre ligero.

JOSÉ
Nosotros corrimos.

ROBERTO
Él no.

ERNESTO
¿Por qué no corría?

JOSÉ
Por la sangre. La sangre de la cabeza no lo dejaba correr.

ERNESTO
La sangre en los ojos no lo dejaba ver.

ROBERTO
Le dolía. El dolor así no te deja pensar. Cuando me dan una pifia40 primero me quedo así, quieto. El golpe siempre parece que viene de adentro, no de afuera y uno no sabe, no entiende. Él no tuvo tiempo de darse cuenta y...

COMISARIO
El hombre tenía una escopeta.

JOSÉ
El de pelo negro.

ERNESTO
El de pelo blanco no.

COMISARIO
Cualquiera sabe que si entra a un campo a robar, el dueño dispara para arriba para espantar.

ERNESTO
(Furioso) **¡Usted no entiende! ¡Tengo las piernas y la espalda llenas de qué, ¿de uvas?!**

COMISARIO
No me grites.

JOSÉ
No le importa nada, ¿no?

COMISARIO
¿Vos también tenés chumbos?

JOSÉ
No, me los saqué.

ROBERTO

Yo los tengo en casa en una bolsita se los puedo traer. *(Aparte)* Y metérselos en el culo.

COMISARIO
¿Qué dijiste?

ROBERTO
La policía siempre jode a los mismos.

COMISARIO
(Tomando de la ropa a Roberto) Mirá, botija, bajá el gallito.

JOSÉ
¡Suéltelo! Usted no puede hacer eso. En la tele cuando un poli...

COMISARIO
(Soltando a Roberto) Yo no hago nada... Y no se hagan los giles. Ahí donde ustedes viven no hay ninguno que sea santo... Y váyanse de acá. Ya es muy tarde.

ERNESTO
¿Cómo? ¿Qué le pasó entonces?

COMISARIO
No está detenido en ningún lado.

JOSÉ
(Irónico) Eso fue lo primero que averiguaron, claro.

COMISARIO
Estaba robando uvas, ¿o no?

ROBERTO
Un racimo.

ERNESTO
O dos, nada más.

COMISARIO
Tampoco está en ningún hospital.

JOSÉ
¿Y por qué no salen a buscarlo?

COMISARIO

De noche no se puede. No conocemos el lugar.

ERNESTO
¡Qué! ¿Tienen miedo de entrar ahí?

COMISARIO
Mañana.

JOSÉ
Mañana.

ERNESTO
Mañana.

ROBERTO
(Con rabia) Está tan lejos que nunca va a terminar de llegar.

JOSÉ
Y si fue dejando un rastro de uvas...

ERNESTO
Para poder volver...

JOSÉ
Los pájaros se las van a comer.

Escena 7. Casa de Rosa

ROSA
(Rosa está con los ojos cerrados). Ellos solo ven el racimo con su hoja y sus rulos. Rulos del pelo del diablo... Un ruido que sale de la planta... no, que viene de lejos. Polvo, polvareda que hace ruido, de abajo, de animal negro, de motor de muerte. Hay que huir del polvo y del ruido pero llevando con cuidado trofeos de racimos, dos o tres.

ANA
¿Qué pasa con los tiros?

ROSA
Corren. Pozo, piedra, surco, rama. Correr es nunca terminar de caer. Diagonal hacia abajo. Pozo, piedra, surco, rama. Nunca llega el alambre. No llega el camino.

ANA
¿Y los tiros?

El Viejo y García entran. Rosa y Ana no los ven.

VIEJO
¡Suba, García! ¡Yo sabía que se venían!

GARCÍA
¡Pare! Está martillada. El gatillo suave como concha de mujer.

VIEJO
¡Entraron! Parecen gurises.

GARCÍA
¡Hijos de puta! ¡Dispare al aire! Solo ruido. Solo susto.
No puedo. Al aire es perder el tiro. El brazo baja. A chumbazo se aprende. Un cartucho. ¡Fue! Saco el cadáver, plástico con culo de metal. Dedos rápidos. Saco uno lleno. Pongo en el agujero. Está martillada. El gatillo suave como concha de mujer. Un cartucho. ¡Fue! Corren. Saco el cadáver, plástico con culo de metal, vacío. Pongo uno lleno. Dedos rápidos transpiran. Está martillada. Hay uno que se queda.

VIEJO
¡Está loco! La mano me arde. ¡Andate, gurí! Cinco veces que te vayas. ¡Cinco veces fuego!

Ana grita como si le estuvieran disparando a ella. Queda hecha un ovillo, temblando de miedo.

¡Estoy ciego! Una telaraña roja en mis ojos. Es chiquitito como una mosca, como una hormiga. ¡No es justo!

El Viejo y García desaparecen.

ANA
Lo mataron.

ROSA
(Despertando enojada) No. No lo mataron. ¿Por qué no me despertaste?
¿Por qué dejaste que entrara gente a mi casa?

ANA

Aquí no entró nadie. Yo no vi a nadie. Pero me sentí muy mal.

ROSA
Cinco tiros y ninguno le dio. Uno decía que mejor dejarlo ir pero el otro lo subió a la camioneta... ¡Nunca más dejes entrar gente! Hay que vigilar siempre. Dame mi escopeta... Hay una mancha de sangre. Trae un trapo.

Escena 8. La comisaría

COMISARIO
(Está leyendo un libro) "El cielo de veras que no es este de ahora, el cielo de cuando me jubile, durará todo el día..." El cielo de cuando me jubile va a tener rejas. Me voy a meter preso en mi casita de Instrucciones. Nadie me va a venir a joder. Un viejo tranquilo. Solo pero tranquilo. *(Grita hacia afuera)* **¿Alguna novedad?...**

Nadie responde.

¡Que no entre nadie que estoy ocupado! *(Guarda el libro en un bolsillo)* Un comisario leyendo poesía podría ser un atentado a la moral de la fuerza o algo así. ¡Ja!... *(Mirando unos papeles)* El viejo denunció muchas veces. Dice que entran en carro a robarle. Y nunca pasó nada y ahora por unos guachos nabos... Alguien anda equivocado. La gente está furiosa... *(Arruga los papeles y se los pone en el bolsillo)* Aire, agua, tierra. Todo cubierto. En esta vuelta todos ayudan, porque salió en la televisión. Porque mire que este país guarda mucha cosa bajo tierra. De arriba vino la orden de encontrar un cuerpo y un culpable, así que... Aire, agua, tierra. ¿Dónde más se puede buscar? ¡Ja! ponerle "Colibrí" al helicóptero. Pajarito bobo. Zumba, pero no creo que vea mucho. Los bomberos en vez de pelear con el fuego, buscan abajo del agua. Pero ni el tajamar ni la cañada escupen nada. Más fe le tengo a la tierra. Al hombre que camina y al perro que huele. Pero la tierra sabe esconder... *(Saca una naranja)*. Pobre botija. "El cielo de veras no es este de ahora, el cielo de cuando jubile..." Si me da la plata voy a poner alarmas. Pensé en plantar algo en el fondo, pero mejor no, es para lío. No voy a poner un 222 a cuidar plantas. ¡Ja! *(Mirando la naranja)* **¡Dónde estás, Gabrielito!**

Escena 9. Los muchachos y la prensa

JOSÉ
Sí. Lo están buscando.

ERNESTO
Sí. Nosotros también.

ROBERTO
Lo buscan. La tele es un ojo.

JOSÉ
Nos hicieron ver fotos.

ERNESTO
Fotos de hombres fichados. Como en la tele.

ROBERTO
La te le es un ojo que me ve. Y no la veo.

JOSÉ
¿Por qué me pregunta cómo era Gabriel?

ERNESTO
Estaban ahí, en las fotos. El de pelo blanco y el de pelo negro.

ROBERTO
Se puede ver por el ojo de la tele.

JOSÉ
Usted lo dice como si estuviera muerto.

ERNESTO
No los metieron presos. Siguen ahí, en el viñedo.

ROBERTO
¿Cómo elige la tele lo que quiere ver?

JOSÉ
No está muerto. El viejo se lo llevó.

ERNESTO
La policía sabe quiénes son. Nosotros los vimos.

ROBERTO
Ella dice: esto es lo que hay que ver y esto no.

JOSÉ
Hace un tiempo desapareció otro botija, pero después apareció.

ERNESTO
No se los quieren llevar. No nos creen. O como es el dueño no se animan.

ROBERTO
Antes nunca la tele nos había elegido. No nos quería ver.

JOSÉ
Como lo habían herido lo escondieron un tiempo hasta que se curó.

ERNESTO
Buscan los bomberos en el agua. Porque creen que se murió.

ROBERTO
Ahora somos interesantes. ¡Miren! ¡Miren!

JOSÉ
Él va a venir caminando una tarde de estas. Curado.

ERNESTO
Busca el helicóptero por el aire. Creen que se quedó quieto como un cadáver al sol.

ROBERTO
Me hubieran avisado y me ponía los championes. Las chancletas en las fotos de los diarios no quedan bien.

JOSÉ
¿Por qué me pregunta cómo era? Gabriel es... ¡Yo qué sé! Un muchacho.

ERNESTO
Busca la policía por la tierra. Creen que está debajo. Buscan los perros.

ROBERTO
¡Escriban! ¿Qué más quieren saber? ¿Dónde vivo? ¿Con quién? ¿Qué hay hoy para comer? ¿Si tengo buenas notas? ¿Si juego al fútbol? ¿Si tenemos armas?

JOSÉ
¡Usted quiere que le diga que Gabriel es bueno! Sí, es bueno. No es un malandra. ¿Por qué le importa tanto? Es normal. Como nosotros. ¿Y si fuera un malandra qué?

ERNESTO

Nosotros vamos a hacer nuestra propia investigación. Porque está vivo. Ellos están buscando a un muerto.

ROBERTO
Señor que mira la televisión, señor que mira los diarios, usted vio la foto, si lo ve, por favor, avise, por favor ayude.

Escena 10. Casa de Rosa

Rosa y Ana están fregando el piso agachadas. El Comisario las mira.

ROSA
Enseguida lo atendemos, don... Ya está. *(A Ana dándole el trapo)* Lávalo bien. Tengo que atender esto que es importante.

Ana inicia la salida pero se queda espiando.

(Al Comisario) **¡Ay!, justo me agarra en un momento... No estoy muy presentable... Espere un momentito que me voy a cambiar.**

COMISARIO
No, por favor, no hace falta. “Porque tú eres linda desde el pie hasta el alma”.

ROSA
¡Ay! No diga esas cosas que me va a dar algo.

COMISARIO
Está bien, no digo nada.

ROSA
Hay que ser atrevido. Mire que entrar a mi casa y tirarme con un piropo... Así, impunemente... Tenía que ser milico.

COMISARIO
Comisario. Y no fue un piropo, se me escapó. Es que me ha dado por la lectura últimamente.

ROSA
A usted siempre le gustó la lectura.

COMISARIO
Cuando me jubile voy a tener más tiempo... Mire, Rosa, vine hasta acá por asuntos profesionales *(Saca la naranja y la tiene entre las manos)*. ROSA: Siempre con su naranjita, ¿eh?

COMISARIO
Siempre.

ROSA
¿Y qué asuntos son?

COMISARIO
¿Eh?

ROSA
Esos profesionales que usted dijo.

COMISARIO
Yo le estoy muy agradecido todavía por aquella vez que nos ayudó.

ROSA
¡Ah! Pero usted no creía, no tenía confianza.

COMISARIO
Es verdad. Pero usted le embocó.

ROSA
No emboqué. Sabía.

COMISARIO
No se enoje. "Usted sabe que puede contar conmigo".

ROSA
¿Qué?

COMISARIO
Se me escapó de nuevo.

ROSA
¿Qué?

COMISARIO
La poesía.

ROSA
Está loco. Por eso me viene a buscar. Debe estar desesperado.

COMISARIO
¿Escuchó del asunto del muchacho que desapareció en el viñedo?

ROSA
Muchacho... Viñedo... No.

COMISARIO
Vamos, Rosa, todo el mundo lo está buscando.

ROSA
Yo no sé nada.

Ana que ha estado escuchando irrumpe.

ANA
Pero, Rosa...

ROSA
Vos para el fondo.

ANA
Pero...

ROSA
¡Al fondo!

Ana se va.

COMISARIO
No sabemos dónde está.

ROSA
A usted le pagan para encontrarlo.

COMISARIO
Bueno... Disculpe la molestia. Yo se lo pedía como un favor personal... ¿Siempre se acuerda de mi teléfono?

El Comisario inicia la salida cuando irrumpe Ana con un cuchillo.

ANA
(A Rosa) **¿Lo va a dejar ir sin decirle nada?**

ROSA
No tengo ni voy a tener nada para decirle.

ANA
Mire, señor, yo no puedo más con este dolor de no saber. Yo no sé qué será Gabriel para usted. Pero lo tengo todavía en un beso que no se termina. No me lo puedo sacar. ¿Me entiende?

COMISARIO
Calmate, chiquilina. Y bajá ese cuchillo.

ROSA
¿Qué haces con eso?

ANA
Pensé que el señor quería pelar la naranja.

COMISAIRO
¡Ah! Me la olvidaba.

Cuando la va a tomar Ana acuchilla la naranja.

ANA
¡Qué mierda importa una naranja!

El Comisario saca el cuchillo de la naranja. Se lo da a Ana. La naranja se la da a Rosa. Se va. Ana llora.

ROSA
(Consolando a Ana) Cuando el Comisario estudiaba, un oficial dijo: ¡Atención: pelar las naranja! Y todos obedecieron. Después dijo: ¡Atención: volver las cáscaras a su lugar! Y no pudieron obedecer. Era como la vida, ¿sabes? Por eso este Comisario nunca mató a nadie. Cualquier día de estos lo matan a él.

Escena 11. El viñedo

GARCÍA
¡Matar al perro! Gritó el sargento. El mismo perro que él nos había dado y nos había mandado criar. Ahí me hice hombre. El perro se retorcía, luchaba por vivir. Gemía. Gemía finito. ¡Ih, ih, ih! Este es igual. Yo hago lo que usted diga. Pero ahora es otra época. Va a haber lío. Pero si lo deja ir es peor. ¡De acá no te vas más! ¡ih, ih ih! ¡Cállate, perro!

VIEJO
¡Agua! ¡Hay que lavarlo! ¿Por qué mierda está pasando esto?

GARCÍA
¡Agua! Abajo del agua nadie chilla. Este no existe. Ahora sos solo burbujitas que suben. ¿Qué? ¿No podés gritar? ¿No podés llamar a tu mamá? La vida es agua negra, ¿eh? Así, así... Te movés cada vez más despacito, ¿eh? Así, así... quietito... tranquilo.

VIEJO
Ya está. Ya lo puede soltar... ¡Que ya lo puede soltar! ¡No me oye!

GARCÍA
Oigo, Viejo. Oigo agua, chorros, cataratas, maremotos... Suelto, suelto... ¡Mierda! ¡Algo me agarra! ¡Me tira, me hunde! ¡Soltá!

VIEJO
¡No se muere, carajo! ¡Soltá, hijo de puta! ¡Soltá que estás muerto!

GARCÍA
¡Me quiere llevar! ¡Ih, ih, ih!

VIEJO
¡Se escapa, García!

GARCÍA
Una liebre manca, rata podrida, gallina degollada.

VIEJO
¡No lo deje ir! ¡Agárrelo!

GARCÍA
¡Ah! Se cae. ¡Ah! Sigue cayendo ¡Ah! ¡Termina de caer, carajo!

VIEJO
Está quieto.

GARCÍA
Respira.

VIEJO
Tiene miedo.

GARCÍA
¡Puta que tiene fuerza!... A la cabeza.

VIEJO
¡Ah! ¡La telaraña roja!

GARCÍA
Bien de cerca. Para que no haya dudas. ¡Ih, ih, ih!

Escena 12. Casa de Rosa

Rosa está con los ojos cerrados.

ANA
¿Ya lo vio?

ROSA
No.

ANA
Qué raro, ¿no?

ROSA
No quiero verlo muerto.

ANA
Haga fuerza para verlo vivo.

ROSA
¡Shhh!

ANA
Hablo bajito para que se pueda concentrar... Mire que si no lo encuentra yo no cumplo mi parte.

ROSA
¡Shhh!

Silencio.

ANA
¿Usted no se acuerda si para rezar había que decir algo antes? ¿Unas palabras especiales para que Dios ponga atención?

ROSA
No contesta.

ANA
(Hablando muy bajito) Dios. Señor Dios. Nunca antes te pedí nada. Vos eso lo sabes bien. Todo lo hice sola. No me molestaba cuando era chiquita porque no me daba cuenta. La maestra decía que tenía los ojos más secos de la clase. Las cosas están ahí, donde vos las pusiste. Yo también estoy puesta acá. Y todo pasa. No está bien ni mal. Hace unos días me puse a pensar... Digo a pensar. Sobre mí. Es raro. Fue cuando estuve con... No me tiene que dar vergüenza contarte esto, ¿no? Solo por un momento vi, pensé, que hay algo después. Que no todo es ahora. Que puedo querer algo. Que tengo derecho a tener aunque sea una ilusión. Fue solo un momentito. Por ese momentito empecé a sentir rabia. ¿Es buena la rabia? Y un dolor diferente a los de antes, un dolor de saber. ¿Está bien sentir un dolor que no viene de un golpe sino de no se sabe dónde? Y ganas también. Como un viento que me levanta del suelo. ¿Y para qué señor Dios? Un solo favor te pido. Quiero tocarlo. Una sola vez, con los dedos. Tocarle la cara. ¿Sí? ¿Me lo prometés?

ROSA
(Que ha tenido una visión) Ana... Ana... Vamos a tener que llamar al Comisario.

Escena 13. La comisaría

VIEJO
Es como usted dice. Entraron. Como entran siempre. La policía no protege.

COMISARIO
¿Y cómo sabe que entraron a robar?

VIEJO
¿Y usted cómo sabe cuando alguien es sospechoso?

COMISARIO
Por los ojos. ¿Usted les miró a la cara a esos muchachos?

VIEJO
A usted, Comisario, siempre le gustaron las uvas. Algunas de las que comió eran mías. No, no digo que las haya robado. Yo se las regalaba. A su familia y a todas las del barrio. Eso que el barrio quedaba lejos.

COMISARIO
De eso no me acuerdo. Sí me acuerdo de correr detrás de su carro para juntar las que se iban cayendo y de los rebencazos que nos daba en el lomo.

VIEJO
El barrio era lejos, la ciudad la ciudad y el campo campo. Se vino encima la gente. La tiraron para afuera, Yo no tengo la culpa.

COMISARIO
¿Cuántos entraron?

VIEJO
Cuatro.

COMISARIO
Pero solo salieron tres.

VIEJO
Entraron cuatro y salieron cuatro. Tres para un lado y uno para el otro.

COMISARIO
¿Usted qué hizo?

VIEJO
Lo de siempre. Disparar al aire. Digo, ordenarle al guardia. Yo no tengo armas.

COMISARIO
Hay unos cuantos permisos de tenencia y porte a su nombre.

VIEJO
Cosas viejas. Papeles de antes. Nadie los necesita.

COMISARIO
¿Y qué pasó?

VIEJO
García tiró para arriba y volaron chillando como cotorras.

COMISARIO
¿Los cuatro?

VIEJO
Tres para un lado y uno para otro.

COMISARIO
Y a ese uno, ¿no lo habrá subido usted en la camioneta?

VIEJO
¿Encontró algún rastro, algún resto en la camioneta?

COMISARIO
No. Pero el juez mandó hacer una prueba con un líquido que hace que la sangre se ponga verde. Por más que limpie y friegue aparece lo verde donde hubo sangre.

VIEJO
No se haga el moderno, Comisario. Tiene manadas de personal estropeándome los surcos y no encontró ni un casquillo, ni una bala, ni un cuerpo.

COMISARIO
Hay un monte de caña tacuara, un árbol grande y en el medio un jovencito boca abajo, el cráneo agujereado, la cabeza mirando para la derecha, más abajo que los pies, en un pozo desparejo, poco profundo... Eso me dijo una amiga. ¿Usted qué piensa?

El Viejo mira al Comisario a los ojos pero no responde.

Escena 14. El viñedo

JOSÉ
No se sabe si es **él.**

ERNESTO
No es.

ROBERTO

¡Lo queremos ver! ¡Quiero pasar!

JOSÉ
¿Ves algo?

ERNESTO
No.

José y Ernesto levantan a Roberto y lo sostienen sobre sus hombros.

JOSÉ
¿Qué ves?

ROBERTO
Un policía apoyado en una pala. La mano en la cintura y la cabeza baja.

ERNESTO
¿Y más atrás?

ROBERTO
Más policías que dan vueltas. Hombres con corbata que hablan.

JOSÉ
¿Y más atrás?

ROBERTO
Una caja. Una caja de lata. Una caja de lata negra. Vieja.

ERNESTO
Será la que usan siempre.

JOSÉ
La caja de los muertos.

ROBERTO
La agarran de las manijas. Pesa.

ERNESTO
¿Y qué más?

ROBERTO
La caja se mueve como un bote. Se va.

ERNESTO
No sabemos si es él.

JOSÉ
Es él. Está muerto.

Sueltan a Roberto y caen los tres. Quedan en el suelo boca arriba. Entra el Comisario arrastrando a Ana. No ven a los muchachos.

COMISARIO
No podés estar acá, gurisa. No sé cómo pudiste pasar.

ANA
Abra la caja un momento. Tengo algo que hacer.

COMISARIO
No se puede.

ANA
Usted no entiende.

COMISARIO
No está bien que lo veas así.

ANA
¿Que lo vea así? ¿Y si no cómo?

COMISARIO
Si sentís ese olor se te va a meter en la sangre. Para siempre. Vos tenés que seguir viviendo.

ANA
Para vivir tengo que tocarle la cara por última vez. Dios me lo prometió.

COMISARIO
Qué sabe Dios de... Andá para tu casa.

ANA
¿A dónde lo llevan?

COMISARIO
Lo tiene que ver un médico. Un forense.

ANA
¿Qué le van a hacer?

COMISARIO
Nada. Hay que saber quién lo mató.

ANA
Le preguntan quién fue. Y no responde. Entonces lo cortan, lo abren, lo parten. Y nada lo cierra, lo cose, lo cura. Lo desarman y nada se junta. Está roto. Está frío. Buscan por qué agujero se le escapó eso que era él mismo antes de ser nada, y le preguntan quién fue.

COMISARIO
Te prometo que lo vamos a agarrar.

ANA
Y cuando lo tenga llévelo a un lugar donde estén solos, usted y él, mírelo a lo ojos, agárrele la mano y muy despacito... pregúntele por qué. Por qué. ¿Me lo jura?

COMISARIO
Lo juro.

El Comisario sale. Ana se tiende en el piso boca abajo.

Escena 15. García

Entra García. No ve los cuerpos tendidos.

GARCÍA
Me dijeron: si tiene problemas usted niegue. Niego. No sé nada. Yo no fui. La camioneta la lavamos con trapo, esponja, jabón. No hay marcas. Juntamos los cartuchos. ¿Uno? Siempre queda uno traidor. Chiquito, escondido, ladino. ¿Dónde está? Niego. No sé nada. Yo no fui. La pala la tiró el viejo a la laguna. La escopeta también. Hijo de puta. Era una buena escopeta. ¡No quiero contestar más! Mil veces preguntan lo mismo. De la misma manera. No tengo miedo. Idiotas. Niego. No sé nada. Yo no fui. No sé de qué cuerpo me habla. La tierra traga y no vomita, no escupe, no delata. Es fiel. ¿Una mujer? Una bruja. No hay brujas. Tengo que conseguir algo para dormir. Dormir. Dormir. ¡Sí, señor! Niego. No sé nada. Yo no fui. Solo cumplo órdenes. Yo le dije al Viejo: déjelo ir. Es perejil, no vale nada. Pero él manda. Yo trabajo. Hago lo mío. Se puso como loco. No me dio tiempo. Ejecuté. Esto se va a arreglar. Yo no soy nadie. Él sí. Él tiene tierras. ¿El gurí? No sé quién es. Es uno de esos que vive mal. De esos que sobran. ¿Para qué joden tanto? Esto se va a arreglar. Niego. No sé

nada. Yo no fui. Yo no fui.

Escena 16. Adiós

Los tres muchachos y Ana se paran y forman una línea.

JOSÉ
Te vas.

ERNESTO
Flotando en agua triste.

ROBERTO
En fuego.

ANA
Te lleva el aire.

JOSÉ
Amigo.

ERNESTO
Amigo.

ROBERTO
Amigo.

ANA
¿Amor?... No tenemos flores para darte.

JOSÉ
Uvas en los dedos.

ERNESTO
Racimos para tu viaje.

ROBERTO
Vino para el dolor.

ANA

Te regalo todos mis recuerdos de niña. Sobre todo los lindos. Mi niña se va contigo. Yo me quedo.

ERNESTO
Te regalo mi soledad. Mis ganas de buscar la vida donde no hay gente. Te prometo encontrar abrazos. Cada abrazo una ofrenda.

ROBERTO
Yo no te doy nada. Mi rabia me la quedo. Y mi navaja.

JOSÉ
Mi regalo no está todavía. Tengo que pensar. Pero un día me voy a dar cuenta de cómo hay que hacer para vivir. De por qué pasa lo que pasa. Y qué podría ser y si fuera de otra manera. Ojalá tenga alguna vez un regalo para darte... Amigo.

ANA
Amor.

ERNESTO
Amigo.

ROBERTO
Amigo... Adiós.

Escena 17. El viejo

VIEJO
¿Quién es usted para preguntarme por qué? No me gustan las preguntas. Ya estoy bastante jodido. Si miro para adelante no hay viñedo, hay pared. La gente de la ciudad no sabe que mirar corto enloquece. Que el ojo está hecho para mirar lejos. Acordarme del horizonte y del viento va a ser más duro que arar, más cansado. ¡No me mire como si estuviera viendo el diablo! ¡Yo no lo maté! No tengo nada para decir. La vida entera se me va por el agujero que abrió un momento. Usted sabe. Momentos. Unos de brotes verdes y otros de peste. La furia es una mujer de pelo largo. Enreda en su mata y no deja ver. Y usted me pregunta. Como el juez ese, que pone cara pálida, seca, seria. Como si la justicia fuera algo solemne, importante. Si fuera así habría un poco más, ¿no le parece? Se la agarran conmigo. ¿Y mi familia? ¿Y Dios? Alguien decidió que en este país quedaran los perros sueltos, sin importar lo que hubieran masticado. Yo tenía uno trabajando para mí. Tenga cuidado. Están por todos lados. Capaz que usted mismo... Los dedos de los pies se me están poniendo marrones. Se retuercen, se afinan pero no encuentran tierra

donde plantarse. Dígame, Comisario, ¿no le da un poco de pena este viejo? ¿No? Usted está acostumbrado. Ese muchacho... Gabriel... se transformó en avispa y se me metió por una oreja. Llamó a todas las culpas viejas y formaron panal. Aquí adentro. Duele. Claro que duele.

Escena 18. Casa de Rosa

ROSA
¿Le sirvo una copita de vino?

COMISARIO
No. Le agradezco. Pero si tiene caña le acepto.

ROSA
¿Sabe que no? *(Silencio)*.

COMISARIO
Le traje un regalo como agradecimiento *(Le da un paquete)*.

ROSA
No hacía falta... Un libro. De poesía... Mire que es fino usted.

COMISARIO
Es para que se entretenga en esas noches que no puede dormir.

ROSA
Estoy muy emocionada. Pero capaz que lo tengo que leer de día.

COMISARIO
Si no le parece mal me gustaría volver un día de estos para que me comente qué le pareció.

ROSA
(Tendiéndole la mano) Sí... Para los viejos seguir es más fácil. Uno se acostumbra a cualquier cosa.

COMISARIO
Quién sabe. Por las dudas nos podemos ayudar. ¿No le parece?

ROSA

Sí. Los jóvenes se olvidan más rápido. ¿No? ¿Vos que pensás, Ana?

Ana entra con la escopeta.

¿Qué haces con eso?

ANA
(Al Comisario) **¿Dónde está?**

COMISARIO
¿Quién?

ANA
El viejo.

COMISARIO
Preso en el penal.

ANA
Soñé que lo linchaban.

COMISARIO
Ojalá.

ANA
Era un sueño horrible.

COMISARIO
(A Rosa) **¿Esta se va a quedar con usted?**

ANA
Sí. Para siempre.

COMISARIO
Se está buscando problemas. Usted precisa alguien que la proteja.

ROSA
Mejor hablamos otro día...

El Comisario sale.

ANA
Ya es hora de dormir.

ROSA
¡Qué bueno! *(Se recuesta y se duerme).*

ANA
(Empuña la escopeta. Se le cierran los ojos y los abre sobresaltada) Rosa... ¿Está dormida?... Rosa... El viñedo se va a secar. Todo. ¡No! No todo. En unos pedacitos donde antes no crecía nada, alguien hace agujeros. Quién los hace no se ve. Chiquitos... Salen unos tallitos verdes. Tan tiernos que tienen miedo. Miedo del viento. Miedo de las pisadas. Ellos no tienen la culpa del miedo. Solo buscan sol. Les alcanza con el agua y la tierra. No. Precisan también una mano que los cuide... Ojalá que los dejen crecer. Ojalá que los dejen vivir... Habrá parras y uvas. Y vino... Y miedo.

Ana se queda con los ojos muy abiertos empuñando la escopeta. Vigila.

FIN

CARLOS MAGGI. UN DRAMATURGO CANÓNICO

ROGER MIRZA
Universidad de la República, Montevideo

Integrante de la "Generación del 45" (junto a Mario Benedetti, Idea Vilariño, Amanda Berenguer, Carlos Martínez Moreno, Emir Rodríguez Monegal y Ángel Rama, entre los más notorios) Carlos Maggi nació en Montevideo en 1922 y es considerado por los principales críticos uruguayos como el más importante dramaturgo de la segunda mitad del siglo XX en el Uruguay. Más aún, historiadores extranjeros como Frank Dauster lo han ubicado "entre lo mejor del teatro hispanoamericano" (Historia *del teatro hispanoamericano),* también Osvaldo Pellettieri, investigador e historiador del teatro argentino, señala con respecto a *El patio de la torcaza* (1967): "consideramos a esta pieza como absolutamente productiva para la evolución posterior del microsistema" refiriéndose a su importancia como intertexto que transgrede al realismo crítico y parodia el sainete criollo, en el teatro rioplatense posterior (Teatro *argentino contemporáneo: 1980- 1990. Crisis, transición y cambio.* Buenos Aires, Galerna, 1994: 25 y ss.). Ya desde sus primeras tres piezas que se estrenan en tres años consecutivos: *La trastienda* (1958), *La biblioteca* (1959) y *La noche de los ángeles inciertos* (1960), Maggi obtiene cada año el premio al mejor texto dramático. Los estrenos se espacian pero los premios siguen acumulándose y *El patio de la torcaza* (1967), *Frutos* (1985), una segunda versión de *El patio de la torcaza* (1987) y *Un cuervo en la madrugada* (1989) reciben cada uno el Premio Florencio de la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay (en honor a Florencio Sánchez 1875-1910, el más importante dramaturgo rioplatense), al Mejor Texto de autor nacional de ese año, convirtiendo a Carlos Maggi en el autor dramático que más premios ha obtenido por sus textos en la historia del teatro uruguayo hasta el presente.

Entre las principales características de una producción cuya diversidad y creatividad excepcionales han desconcertado a sus críticos contemporáneos, Mario Benedetti destaca la "provocativa combinación de humor y gravedad, brochazos gruesos y trazos finos, tango y metafísica, vanguardia y tradición, legado ajeno e invención propia, que está presente en la mayor parte de sus creaciones y no solamente en las piezas de teatro" (Diccionario *de Literatura Uruguaya,* Tomo II. Montevideo, Arca/Credisol, 1987: 48). Esta actitud provocativa aparece desde sus primeras obras dramáticas –La *Biblioteca, La trastienda, La noche de los ángeles inciertos*- intensamente preocupadas por la realidad social del país, donde algunos rasgos nacionales son presentados con una "mezcla de farsa irónica" y "comedia negra" donde la distorsión de personajes y situaciones ya anuncia, sobre todo en la última, lo que ocurrirá con sus obras posteriores.

En una búsqueda permanente de nuevos recursos y estilos expresivos, Maggi ha explorado múltiples formas teatrales (también el ensayo, la narrativa, el humor, el periodismo, libretos para el cine, la radio o la televisión), estilos de escritura y formas de representación,

desde el naturalismo y el realismo de *La trastienda* al grotesco de *El patio de la torcaza* o los aspectos absurdistas de *Un cuervo en la madrugada*, el mundo onírico cruzado con la realidad cotidiana de *La noche de los ángeles inciertos* o hechos y personajes históricos en *Frutos.* Por otra parte, su modo de abordar la realidad la vuelve siempre ambigua y paradójica, instaurando cambiantes y heterogéneos intertextos de cruzamientos múltiples, como en la mencionada *La noche de los ángeles inciertos* (por Teatro del Pueblo, Sala Teatro Victoria, l960) o en *Un cuervo en la madrugada* y *Frutos.*

El patio de la torcaza (1967 y 1986) es un ejemplo de naturalismo transgredido, un naturalismo costumbrista que retoma varios recursos y tópicos del sainete, reelaborados, para convertirse en su parodia, en un "antisainete" como lo llamó Yáñez (y como señala el propio autor), en alusión a la "antipieza" con que había subtitulado Ionesco a *La cantante Calva.* A partir de una aparente reconstrucción de algunas condiciones del espacio y los personajes estereotipados del sainete criollo, la pieza introduce una perspectiva insólita y desacomodadora que rompe con las convenciones del género y somete al espectador a la violenta y expresiva distorsión del grotesco, convirtiendo a los personajes de un conventillo, marcados por la miseria y la explotación, en deshumanizados habitantes de un prostíbulo que se han identificando (en gestualidad, alimentación, voces) con los pajarracos que crían, en una cuidadosa progresión ya preparada por algunos de sus nombres: Churrinche, Gavilán, Zorzal, y Filomena la Torcaza, como sombría caricatura y feroz alegoría de la descomposición de un mundo, de sus miserias materiales y morales, y de la degradación de sus habitantes.

Desde otro punto de vista, pero en estrecha conexión con la situación del país después de la dictadura cívico-militar (1973-1984) que dejó profundas heridas en el imaginario social, *Frutos* (Teatro Circular, 1985) propone una revisión de una de las principales y más controvertidas figuras históricas del país, Fructuoso Rivera, general de Artigas, caudillo y primer presidente de la nación. La obra explora las contradicciones de una personalidad carismática, con sus miserias y su poder, su intenso apetito de vida y sus claudicaciones, a través de sus recuerdos y ensoñaciones, en una buscada complejidad y una poética de sueño, que convierte el espacio en el escenario de los pensamientos y recuerdos del personaje.

Un cuervo en la madrugada (que integra "Mascarada" junto con "El apuntador"), aunque publicada en 1962 fue estrenada por el Teatro Eslabón de Canelones recién en 1989. Una fiesta de máscaras en un palacio o en una pajarera (como proponen las acotaciones) que no logra ocultar el clima de miedo, de acechanza y sospecha en medio de una sociedad de espías e inquisidores con ejecuciones sumaríass, que terminará por estallar en una revolución que arrastrará a la muerte a gran número de personajes y al propio rey. El espectáculo oscila entre el clima onírico y amenazante del teatro del absurdo y el tono grotesco de una caricatura del *Ubú rey* de Jarry; con referencialidades contextuales que serán leídas como anuncio premonitorio de la situación que vivió el país varios años después de su publicación, con las "Medidas prontas de seguridad" y el "Estado de sitio" decretados a partir de la asunción de Pacheco

Areco en 1967, como forma de dominar la guerrilla urbana de los Tupamaros y la hostilidad creciente de sindicatos y estudiantes contra el gobierno ante la crisis económica, situación que llevará al país a una de las dictaduras más represoras del continente.

Se ha relacionado, también, esta pieza de Maggi (junto a algunas otras) con el teatro existencialista de Sartre y Camus y su visión absurda del mundo, especialmente por la concepción de una existencia sin finalidad y situaciones sin salida, que condenan al hombre "a la búsqueda de la libertad dentro de la absoluta falta de sentido de la vida que no se encuentra regida por ningún orden superior", en obras que se vuelven, como señala María Esther Burgueño, "parábolas sobre el libre albedrío y parecen buscar respuestas, al estilo de Sartre, de Ionesco o de Beckett", como en *Un cuervo en la madrugada, Las llamadas, Con el uno Ladislao* (Cf. "El teatro de Carlos Maggi", en *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*. Tomo II. Heber Raviolo y Pablo Rocca ed. Montevideo, Banda Oriental, 1997: 201-219). Debería señalarse, sin embargo, una diferencia importante con los textos existencialistas ya que estos reproducen la concepción tradicional del drama, en las acciones, los diálogos, las convenciones escénicas, la psicología de los personajes, mientras que en el teatro del absurdo esas convenciones son notoriamente alteradas. En ese sentido *Un cuervo en la madrugada* tiene más claras vinculaciones con los intertextos del teatro del absurdo, tanto por la falta de referencias contextuales espacio-temporales, como por la casi ausencia de encadenamiento en las acciones, la eliminación de la psicología de los personajes, el uso distorsionante de las máscaras, la exageración caricaturesca y la repetición desrealizadora de gestos o acciones, entre otros aspectos.

Otra obra que se puede vincular al teatro del absurdo –aunque en forma muy diferente– sería el de *Esperando a Rodó* que alude por el título casi homófono (en la traducción) a la famosa obra de Beckett, pero también por un aspecto de su acción: la inútil espera al escritor-mito José Enrique Rodó, quien tampoco llega.

Por último, importa señalar, también, una profusa labor de Maggi como columnista político perteneciente al partido dominante en el país, el partido colorado[3]. Sin embargo Maggi parece tomar distancia de las visiones oficiales, tanto en su obra dramática que presenta la más corrosiva crítica a la situación social y económica del Uruguay, como en algunos de sus ensayos históricos que cuestionan la historia oficial y defienden la participación de los indios aliados de Artigas en la gesta independentista.

Teatro: principales estrenos en el Uruguay[4]:

1958. *La trastienda**[5]. Dirección de Carlos Muñoz, con la Comedia Nacional. SalaVerdi.
1959. *La biblioteca**. Dirección de Ruben Yáñez, Teatro del Pueblo. Sala Victoria.
1960. *La noche de los ángeles inciertos**. Dirección de Ruben Yáñez. Teatro del Pueblo, Sala

3 Partido también llamado 'batllista' por la figura señera de José Batlle y Ordoñez, dos veces electo presidente de la república, a comienzos del siglo XX, tío del presidente Luis Batlle Berres de mediados del siglo y tío abue- lo del presidente Jorge Batlle (marzo 2000 a marzo 2005), en una sucesión que parece desmentir el sistema
4 No se han registrado los libretos para radioteatro.
5 Nota: el asterisco indica: Premio a la mejor obra del año.

Victoria.
1961. *La gran viuda*. Dirección Pepe Estruch, Comedia Nacional. Teatro Solís. 1965. *El pianista y el amor* (con otros), Dirección Rubén Castillo. Teatro Libre. Sala Palacio Salvo.
1967: *Un motivo*. Teatro del Pueblo. *El patio de la torcaza**. Dirección de Ruben Yáñez. Comedia Nacional. Teatro Solís.
1971. *El baile del cangrejo (Esperando a Rodó)*. Dirección de Ruben Yáñez, con elenco de S.U.A. Teatro Odeón; 1973: *Nueva York A.P. La muerte de un viajante* (sobre el texto de Miller). Dirección de Rubén Castillo. Stella d'Italia.
1985. *Frutos**. Dirección de Stella Santos. Teatro Circular. 1986. *El patio de la torcaza** (Segunda versión). Dirección de Ruben Yáñez. El Galpón. 1989. *Un cuervo en la madrugada**. Dirección Leonel Dárdano. Teatro Eslabón de Canelones. 1990. *Crispín amores Artigas,* Plaza Matriz. 1991. *La hija de Gorbachov.* Dirección de María Azambuya. Teatro del Notariado.
1992. *Con el Uno, Ladislao*. Comedia Nacional. Sala Verdi. *Amor y boda de Jorge con Giorgina*. Dirección de Luis Vidal. Grupo de Teatro Fernandino, Maldonado. Posteriormente se estrenó en el mismo año también en Montevideo en el Teatro Carlos Brussa.
1998. *Esperando a Rodó*. Dirección de Jorge Cifré con el Grupo Santamaría. Teatro del Mercado.

Cine (cortometrajes):

1962. *La raya amarilla*. Producción de la Comisión Nacional de Turismo (Libreto y dirección. Gran Premio Festival Internacional de Bruxelas).
1964. *Punta del Este, ciudad sin horas*. Producción de la Comisión Nacional de Turismo (Libreto y dirección).

Dramaturgia:

1961. *La trastienda, La biblioteca*. Montevideo, Ed. del Mercado.
1962. *La noche de los ángeles inciertos. Mascarada* ("Un cuervo en la madrugada" y "El apuntador"). Montevideo, El Siglo Ilustrado. (El *apuntador* se publicó además, en: Madrid, Aguilar, 1967; "Un cuervo en la madrugada" se publicó también en la revista *Casa de las Américas*, 1966; y en el Instituto Italo Americano, Roma 1974).
1964. "Un motivo". Revista *Número*. Montevideo, 2a época, n. 3-4, mayo: 67-80.
1968. *Esperando a Rodó. La noche de los ángeles inciertos. Mascarada*. Buenos Aires, CEDAL.
1968. *Las llamadas y otras obras* (contiene "La trastienda", "La biblioteca", "Las llamadas" y "El patio de la torcaza"). Buenos Aires, CEDAL. ("El patio de la torcaza" se publicó también en *La Palabra y el hombre*, Xalapa, 1968).
1969. *Mascarada*. Montevideo, Editores Reunidos (Enciclopedia *uruguaya*, cuaderno 52).
1988. *La biblioteca* en *Cincuenta años de Teatro Uruguayo, Antología*. Selección y coordinación de Laura Escalante. Selección de notas biográficas y críticas Elisa Contreras. Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, Tomo I.
1989. *Tres obras de teatro* ("Con el uno Ladislao", "Frutos y Amor" y "Boda de Jorge con Georgina"). Montevideo, Arca.

1991. “Frutos” y “El patio de la torcaza” (segunda versión) en *Teatro Uruguayo. Premios Florencio: 1985-1986-1987*. Montevideo, ACTU/Signos: 7-84.
1991. *La noche de los ángeles inciertos*. Colección Teatro Uruguayo. Montevideo, Instituto Nacional del Libro (MEC).
1992. “El patio de la Torcaza” en *Teatro Uruguayo Contemporáneo. Antología*. Moisés Pérez Coterillo, director. Selección e introducción de Roger Mirza. Madrid, Ministerio de Cultura/ FCE: 193-248.

Narrativa
1967. *Cuentos de humoramor*. Montevideo, Arca. 1968. *Invención de Montevideo*, Montevideo, Alfa. 1976. *El libro de Jorge*. Montevideo, Club del libro de Radio Sarandí. 2000. *La guerra de Baltar*. Montevideo, Fin de Siglo.

Ensayo, crónica, humor:
1942. *José Artigas, primer estadista de la revolución* (con Manuel Flores Mora). Montevideo, Mosca.
1951. *Polvo enamorado*. Montevideo, Fábula. 1963. *El Uruguay y su gente*. Montevideo, Alfa. 1964. *Gardel, Onetti y algo más*. Montevideo, Alfa.
1968. *Sociedad y literatura en el presente: el* “boom” *editorial* (Cap. Oriental, 3). Montevideo, CEDAL.
1968. *La Colonia y la patria vieja* (Cap. Oriental, 4), Montevideo, CEDAL.
1968. *Paco Espínola: vida y obra*. (Cap. Oriental, 26) Montevideo, CEDAL.
1969. *Los años locos* (Enciclopedia Uruguaya, 41) Montevideo, Arca/Editores Reunidos.
1986. *Los militares, la televisión y otras razones de uso interno*. Montevideo, Arca.
1991. *Artigas y su hijo el caciquillo. El mundo pensado desde el lejano norte o las 300 pruebas contra la historia en uso*. Montevideo, Fin de Siglo.
1991. *El Uruguay y sus ondas*. Montevideo, Fin de Siglo. 1992. *El Uruguay de la tabla rasa*. Montevideo, Fin de Siglo. 1993. *Manual para doblar melancólicos*. Montevideo, Ed. Guía financiera. 1993. *Obras festivas y satíricas*. Montevideo, Fin de Siglo. 1994. *La reforma inevitable*. Montevideo, Ed. De la Plaza. 1996. *La república desoriental*, Montevideo, Ed. De la Plaza. 1999. *Artigas y el lejano norte (refutación de la historia patria)*. Montevideo, Fin de Siglo.

UN CUERVO EN LA MADRUGADA

CARLOS MAGGI

PERSONAJES: M (24) / F (10):
BOHR
MUJER
ALCALDE
LARA
EL REY
EL GRAN HERIDO
BALART
EL FISCAL
LA HISTÉRICA
ANTONIO
JURADO
UN HOMBRE
SILA
HERMANO
PROFESOR
EVIA
VERDUGO
GRAN PREBOSTE
MINA
MUCHACHA
MAGISTRADO
MOURELLE
PEDRO
UN MÉDICO
SANDRA
JUEZ
EL RICO
GORGA
INQUISIDOR
HOMBRE 2
GENERAL
JEFE
MUCHACHO
JEFE DE GUARDIAS

Acto único

FIESTA DE MÁSCARAS EN UN PALACIO A LA MADRUGADA. AL IMPULSO REPETIDO DE UNA MISMA MÚSICA ENERVANTE Y OBSESIVA GIRA EL BAILE UNA Y OTRA VEZ, GOLPEANDO UN MATERIAL DE MÁS EN MÁS ESTREMECIDO, MÁS BLANDO Y DISFORME, MÁS ANGUSTIADO. EL PALACIO PODRÍA SER UNA PAJARERA ALBOROTADA POR SUCESIVAS OLAS DE TERROR, COMO SI UNA GRAN AMENAZA SE DETUVIERA JUNTO AL JAULÓN Y DE PRONTO APOYARA SUS MANOS EN LOS BARROTES, O INTENTARA ABRIR LA PUERTA O, SIMPLEMENTE, SE COMPLACIERA, PORQUE SÍ, EN ESPANTAR CON SU SOMBRA INCOMPRENSIBLE A ESAS CRIATURAS.
LOS DISFRACES BÁSICOS PUEDEN RECORDAR LAS FORMAS Y COLORES DE DIVERSOS PÁJAROS. AUNQUE LOS PERSONAJES SON UNA CINCUENTENA, EL TOTAL DEL REPARTO DEBE CUMPLIRSE CON UN NÚMERO SENSIBLEMENTE MENOR DE ACTORES, VARIABLE SEGÚN SEA LA PUESTA EN ESCENA.
POR LO GENERAL, PARA PASAR DE UN PERSONAJE INNOMINADO A UN PERSONAJE CON DIGNIDAD, CALIFICACIÓN O CARGO DETERMINADOS EL ACTOR TOMARÁ LOS ATRIBUTOS O ADITAMENTOS CORRESPONDIENTES Y SE LOS PONDRÁ, SIN SALIR DE ESCENA. ESTOS ADITAMENTOS PUEDEN SER OBJETOS ÚTILES A OTRO FIN (CANDELABROS, RAMOS DE FLORES, CORTINAS, ETC.), QUE SE TRANSFORMAN EN CETROS, MANTOS, CAPAS, MÁSCARAS, ETC., AL SER UTILIZADOS POR LOS ACTORES. EL PALACIO NO TIENE PUERTAS PERO LOS PERSONAJES PUEDEN SALIR O ENTRAR POR CUALQUIER PARTE, A TRAVÉS DE LAS PAREDES, DE ACUERDO A LAS NECESIDADES DEL MOVIMIENTO. AL INICIARSE LA ACCIÓN, SE APAGAN TOTALMENTE LAS LUCES DE LA SALA Y EN LA OSCURIDAD SE LEVANTA EL TELÓN Y SE OYE LA MÚSICA DURANTE UN CIERTO LAPSO; LUEGO LAS PALABRAS DE BOHR:

VOZ DE BOHR
¿Dónde? ¿Dónde? ¿De dónde? Pregunto de dónde. ¡De dónde! ¡¡De dónde!!

Estalla un coro de carcajadas. Se encienden en resistencia, hasta hacerse deslumbrantes, las luces de la fiesta.

MINA
(Mientras bailan, acusando a su compañero en son de broma) Te gusta la mujer del general Calero.

LARA
(Soltando a su compañero para señalarlo) Le gusta, sí. Es justicia social. Demasiada mujer para un solo militar, retirado y con artritis.

BALART
(En tono festivo como los otros) Bueno... Tiene abundancia, es evidente.
Salta a la vista. Tiene abundancia, pero... le falta consistencia.

Risas. En otro extremo, diálogo entre tres o cuatro máscaras.

–¿Dijo resistencia?
–¿Resistencia?
–No. No. No dijo. Dijo...
–Dijo que no tiene resistencia. *(Pausita)* Por el príncipe lo dijo.
–Pero si dijo: consistencia.
–No sea ingenuo. Usted sabe que dijo resistencia.
–¿Habrá resistencia? ¿Se llegará a eso?
–Mire el cielo.
–Está encapotado. Pero no tiene nada que ver.
–Eso no es inminencia, es nada más que mal tiempo.
–En esta época a nadie le importan las tormentas.
–¡Tormentas! ¿Y los tormentos? ¿Pensó en los tormentos?
–Yo decía por el príncipe o por el rey, en fin, por él, que no va a poder resistir. Ni resistencia puede hacer.
–Cállese, hombre de Dios. Cállese y piense en la reina que es tan dulce y tan buena y que todos la quieren. Vale más pensar en la reina. Hay que pensar en la reina buena.
–Sí. Tiene razón. Ojalá que la tormenta sea de agua o de viento o de truenos y no de tronos.
–Total: los truenos son ruido de explosión pero sin explosiones.
–Diga mejor: sin conmociones. ....
–¡Basta! ¿A qué quieren llegar? ¿Quieren llegar a decir... revoluciones?...

En otro extremo, interrumpiendo.

SANDRA
Emociones. Emociones, ¿entiende? Me gusta sentir emociones. Embriagarme, bailar, enloquecerme. Estoy hecha para eso: para perder la cabeza.

ANTONIO
Por favor, Sandra. Perder su cabecita... No puedo concebir la idea de verla marchar entre la chusma, bamboleándose en esa carreta cuadrada como vi en el libro, era un grabado antiguo, y atrás el cadalso con el filo colgando en el aire y una cuerda que de pronto deja caer la hoja de acero y...

SANDRA
Soy así. Un cuerpo despreocupado. Por eso me gustan las fiestas en verano. Llego a sofocarme bailando y bailando y sin embargo no quisiera perderme una pieza. Me lo pide el ánimo, la música y el aire tan quieto y el calor. Llego a olvidarme de todo y me apuro por ser feliz. ¿Verdad que un placer tan perfecto no debería terminarse nunca?

ANTONIO

Nunca. Sandra, nunca. Por eso yo decía...

SANDRA
Únicamente algo tan silencioso y tan infame como el amanecer, puede derrumbar la delicia de una noche de verano.

ANTONIO
Vamos a no pensar en el amanecer. Siga hablando de su cuerpo.

SANDRA
Mejor tomamos otra copa. Cuando estalle la tormenta quiero que estemos en el jardín. Por como pesa el aire sobre la piel, creo que hoy va a temblar la tierra.

En otro extremo. Interrumpiendo.

GORGA
¡Tierra! Por no decir cubierta de lodo y de vergüenza. Una arrastrada.

SILA
Una mujer casada revolcada por la tierra.

GORGA
Usted también lo sabe. Me alegro. Mejor sería que las mujeres así murieran antes de nacer.

SILA
Debieran morir, Gorga. Y mucho antes, porque la que es mala hija termina siempre siendo mala esposa. ¡Y con un empleado! ¡Dígame si no es un verdadero descaro llegar a eso con un empleado, aunque sea un alto empleado!

GORGA
Yo no pienso pisarle la casa nueva. De esto estoy segura. Aunque fuera de oro, tampoco iría.

SILA
Ni yo. ¡Me tiene bien sin cuidado la famosa casa nueva!

GORGA
Como a mí. Dice Ema Garesse, la casada con el recaudador, que estuvo el día de la recepción que las cortinas son traídas de Venecia y la cristalería y todo.

SILA
Pues me tiene sin cuidado. Para mí es como si no existiera. Eso, y el famoso salón amarillo. Le estuve preguntando a la prima de Amalia que también estuvo y me dijo que todo es un

despilfarro. ¡Como si el dinero pudiera tapar lo demás!

GORGA
Tiene razón. Uno no piensa, pero el dinero no es todo, hay cosas que importan más que el oro o por lo menos debería haber. Por ejemplo... *(No encuentra)*.

SILA
Claro que debería haber...

GORGA
¿Verdad que debería haber? Uno nunca se acuerda de algo que valga más que el oro, pero debería acordarse.

SILA
Usted, Gorga, usted sí que merece tener una casa como esa.

GORGA
Y usted misma, Sila, ¿por qué no?

SILA
Porque no, Gorga. Nosotras tenemos que seguir en lo que estamos, a medio sueldo, como quien dice. Somos viejas, feas y decentes. A veces es para creer que falta un Dios que esté mirando lo que pasa. Uno llega a sentir odio.

GORGA
Es bien cierto. Se agolpa tanto odio, que uno mismo se asusta.

En otro extremo tres máscaras.

-Esté seguro: es exactamente así.
-Yo no comparto: la gente no es rencorosa. Se olvida.
-¡Ah no! Es rencorosa, envidiosa y odiosa.
-Odio sera y pordiosera.
-Esté seguro. Y por eso mismo nos tienen odio.
En otro extremo.

GORGA
Tanto odio que... uno mismo se asusta.

En otro extremo. Varias máscaras, a coro.

-Uno se asusta de la gente.
-Sería mejor cerrar las ventanas.

-Viene tormenta. El tiempo está amenazante.
-El tiempo aprieta pero no ahorca.
-Pero amenaza. En estos tiempos todo amenaza.
-Sería mejor cerrar las ventanas. Es más protección.
-Claro. Hay que defenderse.

UN GENERAL
(Adelantándose) Que cierren las ventanas con doble postigo y dos trancas en cada hoja para mayor protección.

Suena un clarín. Luego el baile rehace bruscamente su apariencia de fiesta.

BOHR
(Entrando. Es el único que está vestido de negro. Es notoriamente de otra especie que los demás personajes, como de otro mundo, tal vez de un lugar más próximo al mundo real. Sin embargo no tiene cara. Su cabeza de la frente al mentón, es lisa y blanca como un huevo) Ahora no hay de qué asustarse. Cerraron las ventanas. Lo que viene es un temporal, nada más que eso. Oyeron el trueno y el relámpago fue clarísimo. Una tormenta de verano. La vi bien. Estaba emboscada en el horizonte, honda, negra, espesa como el ala de un cuervo. ¡Ay! Pero no es una amenaza una amenaza amenazante. No. Ahora está encima de nosotros y se sabe que es nada más que una tormenta, pero en el cielo. En la tierra no. Todo sigue en orden, aquí. En orden y con órdenes. Órdenes de... ¿Dónde está el rey? Pregunto: ¿dónde está el rey que da las órdenes? ¿El rey, no vino todavía? El rey. *(Va pasando entre las máscaras revisándolas)* Pregunto dónde está el rey. ¿El rey? Que no se pierda. Cuídenlo. ¿El rey? No llegó. ¿No llegó el rey? *(Se ha perdido entre las parejas y sale)*.

SANDRA
Adoraría a un hombre capaz de bramar más fuerte que los truenos. En noches como hoy cuando está por estallar el temporal me siento tentada de desnudarme y salir al campo a mojarme el cuerpo con las primeras gotas; ahora mismo envidio las flores que están abiertas y ávidas sobre la tierra, esperando el frescor de la madrugada. Soy así. El solo perfume de una noche como hoy podría hacerme gritar *(Toma a su compañero de los hombros y lo besa salvajemente)*.

En otro extremo.

EVIA
(En un grito) ¡Ay no! ¡Dios mío! ¡No, no!
-¿Qué pasa? ¡Evia!
-¿Qué pasa?
-Por Dios, cálmese.
Lo estoy viendo. Y no quiero verlo. Es demasiado. Lo sé porque lo estoy viendo. Fue Juan

Endriago. Podría jurarlo. Sí. Estoy segura. Fue él. Está ahí y se está riendo. Se ríe de lado a lado.
- Pero cálmese. No hay nadie.
Sí. Lo mató. Lo está matando y yo siento el dolor. Estoy sintiendo el tajo. ¡Aquí! Juan Endriago mató al rey a puñaladas. Juan Endriago. - ¡El Cuervo!
El Cuervo, sí. El Cuervo que estaba emboscado. Asaltaron el coche, eran muchos bandidos, una nube de bandidos malvados en el horizonte y lo mataron. Aquí, aquí le dieron el tajo, hondo, espeso, colorado, lo estoy viendo, un tajo largo como el ala de un cuervo mojada en sangre.
-Llamen a un médico. Esta mujer delira.
-No hay que alarmarse. Es nada más que una mujer atemorizada. Una mujercita...
-Pero sería mejor que cerráramos las rejas del jardín.
-¿Para qué? La tormenta está en el cielo.
-Sería mejor, para que no entren los presentimientos.
-O las noticias.
-O el Cuervo.
-¡Cállese!
-Pero es mejor cerrar.
-Claro que es mejor.

JEFE DE GUARDIAS
(Adelantándose) Que cierren las rejas del palacio con doble cadena y dos vueltas de llave en cada candado para mantener la seguridad interior.

GRAN PREBOSTE
Y que se deje caer la gran puerta, cerrando la muralla.

ALCALDE
Y que se suba el puente levadizo para aislarnos del todo.

MAGISTRADO
Y que se envenenen las aguas del foso principal para que los malvados mueran envenenados.

Suenan clarines, se oyen las cadenas, los cerrojos, el golpe de las rejas y puertas, el chirriar del puente, etcétera. Bruscamente se rehace el baile alegre y despreocupado.

LARA
Tengo una cinta color primavera, comprada en París.

MINA
Debe ser un color maravilloso.

LARA
Algo nunca visto.

MINA
Desde que se usa el peinado Warring, una cinta de seda es lo más importante del mundo, ¿verdad?

LARA
A Mourelle le encantan los matices del rosa y dice que no puede verme el azul o el amarillo.

MINA
Como Balart. Me compró 17 tonos imaginarios, todos emparentados con el celeste, pero ninguno es celeste, celeste.

LARA
Menos mal.

BOHR
(Viene desde atrás de las parejas que bailan, hasta el primer plano) **¿Y el rey? ¿Nadie se da cuenta? ¿Nadie piensa en el rey? ¿Nadie se acuerda de él y de la reina –tan dulce, tan frágil– nadie se acuerda de la reina, que es el regazo del** mundo? No. En ella no piensa nadie. Y sin embargo no han llegado todavía y ya no pueden entrar porque cerraron el palacio y porque el camino está cargado de amenazas y de muerte. Este cuerpo sensible se tuerce de dolores y de presagios y hay un cuervo clavado en su costado, picoteando el festín de su hígado, pero nadie se acuerda. ¡Ah! ¡Cómo quisiera librarme también yo de esta seguridad funesta! ¡Cómo quisiera! Pero no. No hay modo; no puedo detener mi pensamiento. La desgracia cabe en un grano de arena y debo esperar que pase un desierto de tiempo inseguro. La desgracia está ahí y ahí y ahí, emboscada como una mancha de silencio, entre esta o aquella sombra y el suelo por el cual desliza, buscando espacio entre la carne abierta y el filo que la corta; la desgracia está aquí o aquí o en el aire, calada entre una frase cualquiera dicha por cualquiera al azar y nuestro entendimiento que la descifra de pronto y nos hace saber la primer noticia del desastre. Pero a nadie le importa. Todos hablan, hablan, hablan inconteniblemente, sin darse cuenta, sin pensar. En vez de cerrar las rejas y las murallas del castillo, cuánto mejor sería cerrar las palabras y sobre todo cerrar mi inteligencia para no entender, para no estar viendo lo que recién mañana estaré obligado a saber. (Se *arrodilla; se recoge sobre sí mismo, se toma la cabeza entre las manos)* Debo pensar en otra cosa. Debo pensar en otra cosa o no pensar. Mejor no pensar. Ojalá pudiera no pensar o pensar en una cinta de colores. En una cinta... de colores.

LARA
Tengo una cinta color primavera comprada en París.

MINA
¿Te gusta la mujer del general Calero? En serio, ¿te gusta?

LARA
Algo nunca visto. 37 tonos imaginarios.

BALART
Mucha abundancia y poca consistencia.

Máscaras de uno al otro lado del escenario.

–Mucha arrogancia y tanta insuficiencia.
–Cintas de Francia y mucha inminencia.
–Mucha ignorancia y poca resistencia.

SANDRA
Es mi cuerpo. Mi cuerpo. Sí, mi cuerpo. Envidia las flores que esperan el rocío y envidia la matriz de la tierra que tiene sed de ser fecundada. El solo perfume de una fecundación podría hacerme gritar y estremecerme *(Besa a su compañero en la misma forma que ya lo hiciera)*.

EL GRAN HERIDO
(Es un soldado. Su sable está quebrado. Viene cubierto de enormes vendajes y grandes manchas de sangre. Su apariencia es guiñolesca. Entrando en un grito) **¡Viva la libertad!** *(Se derrumba, en medio del salón provocando una conmoción general)*.
–Pronto, un médico.
–¿¡Cómo entró este hombre, tan sucio!?
–Es un defensor del orden.
–(Sacudiéndolo) Hable. ¿Qué pasa? Hable. ¿Por qué está herido?
–Ensucia el piso.
–Hable.
(Trabajosamente) Todos ustedes... van a ser perseguidos... Vine a avisar.

Vuelve a desmayarse.

UN MÉDICO
Permítame (Lo trata con fricciones y pequeños golpes).

EL GRAN HERIDO
Todos ustedes... al exilio, sufrirán castigos, tormentos, la guillotina... Todos.
–Pero, ¿por qué... qué ha pasado?
El general Jacinto Corbo se levantó en armas. Dos regimientos de infantería y el cuartel de

artilleros. Frente al arsenal hubo lucha con los guardias del rey y con nuestro batallón de caballería. Pero son superiores en número. No hubo casi resistencia. Nos dispersaron.
-Y ahora, ¿siguen luchando?
Rodearon el palacio. Están organizando el asalto.
-¿Este palacio?
Sí, este.
-Pero, ¿y el rey? ¿Qué hizo el rey?
Prisionero. Sin disparar un tiro. La reina fue guillotinada en la plaza de Garví. Tenía el pelo canoso. Todos vimos rodar la cabeza blanca de la reina.
-¡No! ¡Pobrecita! La reina no.
También la reina. Claro que sí. Guillotinada. -Estamos rodeados.
-Hay que hacer algo.
-Amor... tengo mie...
-No 1o digas.
-Debe haber cientos de soldados prontos para asaltarnos. -Asaltantes.
-Sí. Miles de asaltantes y turbas enfurecidas.
-Y seguramente el Cuervo, el gran canalla.
-No. Corbo, el gran general.
-Es lo mismo. Cuervo y Corbo.
-Claro, es de rapiña.
-¿Habrá rapiña?
-¡No, por Dios!
-Rapiña y pillaje.
-¿Y las mujeres?...
-Habría que hacer algo. Luchar.
-Eso no. Son demasiados. Está toda la chusma.
-Los odiosos. Todos.

UN MÉDICO
Pronto. Necesito ligar la arteria. Este hombre se muere.
-Sáquelo del salón. Ensucia.
-Déjelo quieto. Un solo soldado no importa. ¿Qué se hace con un soldado?
-Nosotros debemos pensar en nosotros.
-Habría que huir. Tiene que haber un medio.
-Hay que huir de cualquier manera.
-Sí, sí. Hay que huir. Correr a la frontera. Estar lejos.
-Por favor. Vamos.
-Vamos. Vámonos lejos, querida.
-Amor, tengo miedo. Tengo miedo. (Llorando) ¡Tengo miedo!

Transición brusca: hilaridad. Se oyen grandes carcajadas.

-Dice que tiene miedo. Si será mujer histérica.

Todos la señalan y se ríen. De ese coro de carcajadas, sale una risa de mujer en plena crisis nerviosa.

LA HISTÉRICA
Yo. Yo soy culpable. Sí. Yo. Hice mal. Fui déspota. Fui orgullosa. Sí. Quise humillar y pisar, ser superior, ser superior y despreciar. Quise despreciar a esos que son inferiores. Por eso quieren vengarse ahora. Y tienen razón. Fui mala y tienen razón. Tienen razón los inferiores. Tienen razón los inferiores.

EL RICO
Yo estoy tranquilo. Lo mío fue herencia. Yo no pedí nada, ni robé, ni saqué nada a nadie. No hice nada yo. Todo lo mío me vino de mi padre.

UN HOMBRE
Y a su padre, ¿de dónde le vino la fortuna? ¿La encontró? ¿La hizo trabajando?

EL RICO
Pero yo soy otro.

UN HOMBRE
Otro ¿eh? Entonces tiene lo ajeno, gasta lo que es de otro.

EL RICO
Pero fue mi herencia. Hay que decidirse, ¿hereda o no hereda a su padre?

EL RICO
Yo recibo la herencia, pero...

UN HOMBRE
Pero con la herencia, vienen los robos, las coimas, la falta de escrúpulos, las canalladas de su padre. Todo viene con el dinero mal habido. Se hereda todo.

EL RICO
Yo nunca hice nada.

UN HOMBRE
Eso es lo que digo. Nunca hizo nada. Un zángano. Un privilegiado. Un abusador. Un cero a la izquierda disfrutando toda una vida.

HOMBRE 2
Ahora vas a pagarlo bien. Ese soldado muerto es la primer noticia de la desgracia.

BOHR
(Entrando desde atrás como las veces anteriores pasando entre las máscaras)
No. Es absurdo. Ese herido es mentira. Es ridículo. Puede quitarse el gorro de vendas y pararse. No tiene nada.

El soldado lo hace.

¡Qué absurdo! ¡Qué figura tan grotesca, tan burda, tan exagerada!

EL GRAN HERIDO
(Mientras se quita sus aditamentos y va convirtiéndose en una máscara como las demás)
Fue una broma de carnaval. ¿Verdad que parezco un defensor del orden, herido por la chusma insubordinada? Es un buen disfraz, ¿verdad? Un disfraz exagerado, pero posible. Demasiado posible. Inminente. Un disfraz que se nos viene encima.

BOHR
¡Basta! No hay nada tan irritante como un absurdo persistente. Se hace insoportable, obsesivo.

EL GRAN HERIDO
Pero...

BOHR
¡Basta! ¡Basta!

EL GRAN HERIDO
Está bien. *(Se despoja de su último aditamento y lo tira lejos. Se convierte en Balari)*
Como dije: tiene abundancia. Es evidente, Mina, pero le falta consistencia.

LARA
¿Dijiste que me falta conciencia?

MINA
No. Dijo decencia.

MOURELLE
Pero pensó indecencia.

En otro extremo.

–Violencia.

La palabra corre de extremo a extremo.

–Violencia.
–Violencia.
–Vehemencia.
–Demencia... Demencia.
–No. Violencia. Violencia. Videncia.

DOS O TRES
¡¡¡Violencia!!!

UN PROFESOR
(Como indicando en un pizarrón) Es un esquema para alumnos de primer año. Sencillísimo. A mayor compresión e igual combustión: mayor reacción. A mayor opresión e igual reacción: mayor revolución. Es el llamado principio de la reacción en cadena o de los reaccionarios encadenados: admisión, opresión, revolución y escape. ¿Entienden? Un simple motor a cuatro tiempos: reacción, opresión, revolución y escape. Reacción, opresión, revolución y escape. Reacción, opresión, revolución y escape.

BOHR
Basta. Por Dios, basta. Basta. Basta.

Las luces bajan y suben luego con los cuchicheos.

–Pero si estamos rodeados de enemigos.
–Totalmente rodeados.
–Estamos cercados. Un cerco de hierro.
–¿Se puede predecir el resultado de esta guerra?
–¿El resultado, para usted?
–¿A quién le importa el resultado de una guerra? ¿A los muertos del ganador o a los que son derrotados y se salvan?
–¡Y las últimas noticias son tan graves! Se lucha en las calles esquina por esquina y casa por casa.
–Ah sí. Según los boletines urgentes es muy grave. Y qué va a pasarnos a nosotros aquí. ¿Qué va a pasarnos?
–No sé, querida. Yo no sé de estas cosas. Ojalá entendiera algo y pudiera saber o hacer algo. Pero no sé.
–¿Y el ejército? ¿Y nuestras armas? ¿Nuestros planes de defensa y ataque? ¿Dónde están nuestras fuerzas?
–Todos tienen fuerzas, tienen armas y grandes planes de defensa y ataque. En especial el enemigo tiene planes de ataque. Y el general Corbo.
–Es horrible. Debiéramos huir.
–Claro que hay que huir.
–Pero ahora es tarde. Se produjo la invasión.

–El estado de sitio.
–Nos rodearon y estamos sitiados. Un cerco de hierro y fuego. –Entonces es la guerra total. La masacre.
–Ya no hay lugares a dónde huir. Estamos perdidos, amor mío. –¡Mi vida!
–¿Y mis hijos? ¿Dónde están mis hijos? (En un grito) ¡Ciro... Diego... Marcia!

BOHR
(Sereno, en voz baja) Esta es la desgracia. La esperaba. Es la desgracia aquí, entre nosotros. La destrucción, la crueldad ojo por ojo y casa por casa; fieras contra fieras; sin piedad. *(In crescendo de angustia)* Oh Dios mío: quisiera ser otro, haberme muerto, no haber nacido aquí y ahora, quisiera estar hundido, hondo, inmóvil, sin siquiera soñar, hundido en la tierra sin ver ni sentir nada: acurrucado; quieto. *(Tembloroso)* Dios mío: dame un pozo en la tierra donde estar defendido y a salvo, una fosa, un sepulcro profundo donde abrigarme como una criaturita antes de nacer, un regazo donde estar vivo y sin amenazas, el útero de mi madre. *(Cayendo al suelo)* Dios de misericordia: es tu creación, soy tu obra, dame un rincón en e mundo el más húmedo y frío y soterrado, la cueva de una rata donde refugiarme como una rata; no soy más que eso: una rata presa del terror. Algo que sufre y se desvive. *(Arrastrándose)* Dios: apiádate de mí, sé bueno, sé bueno conmigo: dame la miseria y la falta de esperanza, dame las tinieblas y la humillación, dame el dolor y la infamia para mí, mas líbrame del miedo. *(Llorando)* Líbrame del miedo, Dios mío. Líbrame del miedo *(Sale arrastrándose)*.

A lo largo del monólogo bajan 1as luces y afuera salta la claridad intensa de los relámpagos. Por transparencia el palacio deja ver los barrotes de una jaula y sobre las paredes un juego de sombras amenazadoras. Se oye un trueno y luego otro. Tal vez un bombardeo. Hacia el final la oscuridad se hace completa. Suenan las sirenas de alarma. Las ambulancias. Clarines. Disparos. Ayes de dolor. Imprecaciones. La plegaria de Bohr se hace inteligible en los momentos de silencio y se continúa como un jadeo de angustia sobrepuesta a los ruidos. Después de su última frase hay un breve silencio y se empieza a oír, cada vez más claramente la música del baile, las luces suben gradualmente y se rehace una vez más la misma fiesta.

MUCHACHO
¡Qué noche tan deliciosa! ¿Verdad?

MUCHACHA
Podría bailar infinitamente y sin envejecer.

MUCHACHO
Yo podría ser infinitamente feliz, estando infinitamente cerca de una criatura tan infinita.

MUCHACHA
Me parece que a usted el baile lo pone un poco infinitivo.

MUCHACHO
Y sin embargo, con respecto a usted tengo un sinfín de fines tan definidos.

Ríen. En otro extremo...

HOMBRE 2
Qué noche tan encantadora, ¿verdad?

MUJER
Podría bailar así durante días. ¡Soy tan feliz!

HOMBRE 2
Si usted quisiera yo podría ser feliz para siempre.

MUJER
No me diga que sabe cómo ser feliz, que descubrió la manera.

HOMBRE 2
Usted es mi manera.

MUJER
Me parece que usted es feliz de muchas maneras.

Ríen. Suenan trompetas. Pausa.

UNA VOZ
Sus santas majestades, el rey y la reina.

Pausa. Hacen su entrada El Rey y La Reina. Vienen vestidos de etiqueta, frac y vestido largo. Impecables, realistas, encantadores. Las máscaras se apartan a su paso y se inclinan reverentemente.

EL REY
Todo está en orden y cada uno en su lugar. Me alegra. Sigan divirtiéndose así. Cada uno en su lugar y sin molestar a nadie. Continúen, por favor *(Se sienta)*.

La Reina junto a él, en un lugar elevado.

Cada uno en su lugar. Vamos. Vamos, señores. Sin salir de sus lugares y sin romper el orden. ¡Si todos pueden ser felices! El inspector inspecciona. El recaudador recauda. El policía vigila y el general luce sus galones. El sacerdote acomoda el Divino Padre Santo a nuestra realidad y el que trabaja, trabaja. Marco Ruffo nace malo y Pesante sin talento. Los Rosón

son distinguidos. Los Mayorca, poderosos y además hay una chusma de caras desconocidas que siempre es la misma. Pero los débiles son muy importantes también porque sin débiles no hay poderosos. ¡Podemos ser tan felices si cada uno goza en su lugar, quedándose en su sitio!

PEDRO
¿Y Juan Endriago? ¿También Juan Endriago se queda en su sitio, Majestad?

EL REY
¡El Cuervo! ¿Quién nombró al Cuervo? Tú, Pedro. Está prohibido pronunciar su nombre en mi presencia. Debemos empezar a hacer justicia, ajusticiando.

La acción se hace muy rápida. Se compone por los actores la sala de un juicio.

EL FISCAL
Como Fiscal del reino, acuso a Pedro Saga de alta traición, en virtud de sus actos contra el estado, la tranquilidad pública y la libertad. Artículo 68 del Código Penal y concordantes.

JUEZ
El Jurado debe disponerse a dar su fallo. ¿Culpable a inocente?

JURADO
(A coro) Culpable, señor Juez.

EL REY
La justicia dio su palabra. Que venga el verdugo y que muera sometido al garrote vil. *(Cuchicheo con La Reina)* **¡Alto! La Reina con su espíritu dulcísimo intercede por el reo. Por esta vez, se conmuta la pena. Por pura piedad libramos al reo de morir estrangulado. Que caiga su cabeza bajo el hacha. ¡Verdugo!**

El verdugo arranca una larga cortina roja y cruza la escena arrastrándola. La acción se hace ahora muy lenta.

¿Por qué tarda tanto ese verdugo?
-No debiera venir así, trayendo eso.
-¿Qué quiere que traiga?
-Podría traer el hacha. El hacha de hacer justicia. -Es lo mismo. ¿No ve que es lo mismo? -Siempre sospeché de la demasiada justicia. -También en la Edad Media...
-No sea cobarde, cállese.
-Pero no debiera llegarse a semejante cosa. -¿Usted también es traidor?
-No debiera correr un río así.
-Sin embargo es mejor prevenir que curar.
-La verdad es esa. Nosotros debemos prevenirnos.

-Debemos prevenirnos de todas maneras. -¿Aunque sea abriendo aquí mismo un río de sangre?

El verdugo ha envuelto la punta de 1a cortina en torno al cuello de Pedro y ahora lo saca con las manos esposadas en la espalda, llevando detrás de sí un largo río de sangre. Se rehace el baile. La acción vuelve al ritmo normal.

INQUISIDOR
(Interrumpiendo) **¡Majestad! ¡Señores! ¡Hombres del país! Atención. Es muy importante: en mi carácter de primer Inquisidor procederé a leer la primera lista de complotados subversivos investigados y acusables. Atención, señores. La primera lista de sospechosos.**

Traen a un hombre entre dos guardias y luego otro y otro y otro. La rueda se hace interminable, mientras el Inquisidor lee.

Este repugnante sujeto está preso bajo la acusación de ser amigo de un amigo del sobrino político del gran enemigo. Este criminal sin escrúpulos se mantiene incomunicado por agresión a mano armada con fines subversivos. No hay pruebas, ni armas, pero se sigue averiguando. Esta mujer delincuente es de las peores. Proclama a los cuatro vientos que el enemigo es infame pero no quiere admitir que el enemigo echa fuego por la boca. Este ciudadano extraviado pensó dos veces lo que está prohibido y una vez lo dijo, en el oído, a alguien de su familia. Esta mujer desgraciada es reincidente .porque ya fue interrogada dos veces. Se niega a recordar lo que ignora. Este individuo miserable es un activista y un agitador. Insiste en fingir que es manco, pero se presume que debe haber alguna mano en la sombra.

EL FISCAL
Para todos los sospechosos, e1 Fiscal acusador pide la pena máxima. La salvación pública, lo exige. Lo piden la paz y la seguridad interior.

EL REY
Que venga el verdugo y que traiga el hacha. *(Gesto a La Reina)* Tenemos que ser piadosos. El hacha.

EL FISCAL
Primero que falle el Jurado.

JURADO
¡El hacha! Que caigan todos bajo el hacha.

Son llevados en sentido inverso las sospechosos.

EL FISCAL
Como juez, condeno: el hacha.

MUJER
Señor Inquisidor: mi hermano está encuervado.

INQUISIDOR
¿Y cuál es? ¿Cuál es tu hermano?

MUJER
Aquel, señor. Está encuervado, tiene el Cuervo en el cuerpo.

JEFE
Efectivamente, en mi carácter de Jefe del Servicio Secreto puedo informar que mis agentes lo tenían vigilado estrechamente. Corroboro la acusación. Su situación era ya muy comprometida. Le falta nada más que confesar. Aunque no fuera culpable le falta solo confesar.

Los agentes lo traen, lo sientan en una silla y comienzan un interrogatorio policial, volviéndolo, a cada pregunta, hacia uno y otro lado.

–¿Nombre?
–¿Edad?
–¿Estado?
–¿Cédula?
–¿Profesión?
–¿Enrolamiento?

HOMBRE 2
Cualquier cosa que diga va a ser peor. –¿Domicilio?
–¿Número de credencial?
–¿Lista de sus antecedentes penales? –¿Dónde estuvo ayer?
–¿Y anteayer?
–¿Y mañana? ¿Dónde estuvo mañana?
–¡Le pregunto dónde estuvo!
–¿Y qué hizo?
–¿Y por qué?
–Conteste.
–¿Qué dijo ayer?
–¿Qué pensó hoy?
–¿Qué querrá mañana?
–¿Con quién estuvo?
–Sobre todo eso: ¿con quién?

–¿Y por qué? ¡Diga por qué estuvo y dónde? Y con quién.

MUJER
ÉI sabe. Juro que mi hermano lo sabe.
–Conteste.
Fue él. Fue mi hermano. Lo juro. Estoy dispuesta a jurarlo, aunque me muera de dolor. Aunque sufra al denunciarlo y me avergüence.
–Confiese.
–¿No ve que está perdido? Confiese.
–Está perdido.
–Confiese.
Es mejor que lo digas, querido. Es mejor para todos. Es mejor confesar todo.

HOMBRE 2
¿Qué puedo decir, María?
-¿Lo admite?

JEFE
¡Confesó, Majestad! Solo un culpable dice eso. Confesó, no hay duda.

EL REY
El hacha, entonces

JURADO
El hacha.

BOHR
No, por favor, no puede hacerse. No quiero. Deténganse. Es mi hermano. Es mi hermano, les digo.

JEFE
¿También esta mujer es su hermana? ¿También la denunciante?

BOHR
La delatora no. Pero él, sí. Quiero decir todos son mis hermanos. Como si fueran hermanos. Deténganse, por favor. La sangre pide, pide y pide y después no conoce. El menor hilo de sangre se enreda. Lo sé bien. Se da vuelta y se muerde la cola. Deben detenerse ahora.

El verdugo se ha llevado al Hermano detrás del cual, sale María llorándolo. Bohr comprende que ya nada puede hacer y se serena.

Yo comprendo. No es que deje de comprender. Debemos evitar la zozobra y el peligro de que pase lo peor. Pero sucede que a veces lo peor no es lo peor. Lo peor es lo otro. Yo

comprendo. Comprendo perfectamente. Cada uno conserva su rango y privilegio. Cada uno conserva lo suyo. Conserva su sitio. Ninguno de nosotros tiene maldad en el alma. Yo sé. No tenemos maldad: tenemos miedo. Pero me avergüenza pertenecer a una clase de seres que tienen necesidad de matarse para sobrevivir a ese miedo. Me asusta por todos nosotros. Por eso, *(Se va diluyendo)* por eso yo diría que... *(Se borra entre los demás haciendo gestos ininteligibles)* No sé. A veces trato de entender, pero...

Cuchicheo que crece.

-Es peligroso.
-Muy peligroso.
-Es el riesgo mayor.
-Es una espada colgando de un cabello.
-Es la puñalada a traición.
-Es el espía entre nosotros.
-Los espías son los peores.
-Y los traidores.
-Los que están entre nosotros.
-Los encorvados, de nosotros.
-Tú, o tú, o tú.
-Los posibles encorvados.
-Los encorvados en secreto.
-Los que no quieren encorvarse y pueden encorvarse sin querer.
-Y aquellos que conviene decir que están encorvados.
-Tú.
-O tú.
-O tú. -O tú.

Pausa en 1a cual los acusadores se inmovilizan. Gorga y Sila tejen con agujas de madera, mientras observan hacia afuera a través de una ventana. En dos o tres oportunidades se oye el golpe del hacha en el patio contiguo, seguido de la exclamación del público que se supone está presenciando las ejecuciones.

GORGA
María tiene suerte.

SILA
¡Suerte!

GORGA
Bueno, es una manera de decir. Pero aparte de eso es buena... Tenía primera fila porque él le consigue y me invitó a mí, dos veces me invitó.

SILA
Debe ser impresionante tan cerca...

GORGA
Claro. Se ve mejor. El segundo que vimos la primera vez creo que fue el duque de Du Moreau. Sí, fue él. El segundo que vimos se levantó, se levantó bien derecho y caminó dos pasos. Era un hombre enorme y muy fuerte. Le brotaba un copete colorado hasta aquí. Algo increíble.

SILA
Impresionante. ¿Y dio dos pasos?

GORGA
Sí. Se levantó y caminó. Después se tambaleó un poco y movió los brazos como un temblor y se derrumbó. Al caer el golpe fue tan grande que lo sentí en la silla.

SILA
Una prima mía, la casada con el guarda sellos, va siempre al palco. El otro día la salpicaron en una mano y en el cuellito blanco que llevaba. Después me mostró la mancha, era del tamaño de una moneda. Imagínese. Dice que la gota que le cayó aquí era tan caliente que quemaba.

GORGA
Ah, sí me dijeron a mí también es increíblemente caliente. Pero las veces que fui yo no hubo salpicaduras. Es a veces cuando se sacuden.

SILA
(Gran entusiasmo) **¡Mire ese! ¡Pero mírelo!**

GORGA
No le decía yo, que se mueven. Y si son fuertes, más. ¿Vio cómo caminan?

SILA
Qué lástima no estar más cerca.

GORGA
Venga, vamos a hablar con Mara. ¡Somos tan amigas...!

SILA
¿Nos dejarán pasar?

GORGA

Probamos. Pero estoy segura que sí. Apúrese. Apúrese.

Salen. En ambos extremos se han formado dos filas. La mitad de los actores son ahora verdugos y la otra mitad condenados. Desfilan frente a los reyes y repiten mecánicamente.

EL VERDUGO
(A medida que pasan) Un encorvado, Majestad.

EL REY
El hacha.

EL VERDUGO
Un encorvado, Majestad.

EL REY
El hacha.

El juego se repite tantas veces como sea necesario para vaciar la escena. Las luces bajan. Solo se ven las siluetas. El Rey y la Reina salen, primero él por la izquierda y luego ella por la derecha pero reaparecen casi enseguida y van juntos a asomarse tomados de la mano, a la ventana que da al patio de las ejecuciones. Hacia allí saludan bondadosamente. De pronto el traje de la Reina queda vacío parado en escena. De adentro de ese traje sale Bohr armado de un cuchillo y ahora con saña insospechable apuñala al Rey repetidas veces.

BOHR
(En el mismo tono que al empezar) **¿Dónde? ¿Dónde?, pregunto. ¿De dónde? ¿De dónde? ¿De dónde viene el peligro? ¿De dónde viene el peligro? ¿De dónde viene el peligro?** *(Oscuridad)* **¿De dónde viene el peligro?**

TELÓN

MARIANA PERCOVICH Y LA GENERACIÓN EMERGENTE DE LOS NOVENTA

ROGER MIRZA
Universidad de la República, Montevideo

Directora, dramaturga, profesora de literatura (egresada del Instituto de Profesores Artigas) y de artes escénicas, Mariana Percovich nació en Uruguay en 1963, practicó también la crítica teatral en los semanarios Jaque y Brecha, entre otros. Fue docente de literatura en Enseñanza Secundaria y ha dictado seminarios en la Universidad de Córdoba (1999-2002) y talleres en diversos festivales e instituciones culturales en San Pablo, Curitiba, Córdoba y Montevideo. Fue profesora de Arte Escénico en la Universidad Católica del Uruguay (1992-2006); además impartió cursos de dramaturgia y arte escénico en teatros independientes en Montevideo. Su formación teatral se completó con varios seminarios internacionales sobre dramaturgia y puesta en escena entre los que se destaca la Residencia Internacional del Royal Court Theatre de Londres (1999). Integra la generación emergente de directores-dramaturgos que irrumpe con fuerza en la escena uruguaya en los años noventa. Una generación que se ha caracterizado por concebir la dramaturgia y el espectáculo teatral como creación desde la escena misma y por buscar nuevos espacios fuera de las salas tradicionales. Sus propuestas jerarquizan los aspectos concretos de la puesta en escena, la presencia corporal de los actores, el contacto sensorial con el público, el ritual, y desde el punto de vista temático la conexión con lo arcaico, la emergencia de lo inconsciente, el cuestionamiento y la revisión de algunos mitos clásicos o nacionales de fuerte arraigo en el imaginario social.

La obra de Mariana Percovich, directora y autora dramática, se construye siempre en función de la puesta en escena. Ella se destaca por una incansable búsqueda de escenarios teatrales alternativos para una resemantización del espacio escénico en cada espectáculo, no solo a partir de sus condiciones físicas sino también por su diferente inserción en la ciudad. En su primera pieza, *Te casarás en América,* monólogo sobre la emigración judía a América, (Premio del Instituto Internacional del Teatro a la dramaturgia, 1996), escrita en colaboración con Miguel Römer y dirigida por ella, ya proponía un espacio particularmente significativo por sus connotaciones y ajeno a los circuitos habituales: la sala de una sinagoga en el centro de la ciudad, para un reducido número de espectadores. En ese espacio concentrado y casi vacío, la atención se centraba en los detalles, el cuerpo y los movimientos de la actriz, su delicada gestualidad, algunos objetos, en una intimidad cargada de vivencias y alusiones. En ese mismo año, pone en escena en una estación de trenes *Destino de dos cosas o de tres* (1996) de Rafael Spregelburd; al año siguiente elije las viejas caballerizas del Museo Blanes para poner *Juego de damas crueles* de Alejandro Tantanián (Premio Florencio de la crítica a la Mejor Dirección y Mejor Espectáculo del año, 1997), donde los espectadores debían pasar de un espacio a otro iluminados por antorchas, fogatas y velas, para seguir la acción; o para presentar *Alicia*

underground (1998) sobre la famosa obra de Lewis Carrol, opta los sótanos de un edificio (la Caja Notarial) donde una gigantesca jaula de metal envolvía a los espectadores. Del mismo modo prefiere el salón comedor del Hotel Cervantes para *Cenizas en mi corazón* (1999), sobre la figura de Gardel, o para su adaptación de un inquietante texto de Ana Solari, *El errante de Nod. Un Vampiro en el Jockey* (Montevideo, 2002), invade un espacio exclusivo, con una puesta en escena itinerante que recorría varios pisos de las instalaciones del Jockey Club. También dirigió, con la Comedia Nacional, un espectáculo de calle: *Proyecto feria* que se desarrollaba en las ferias vecinales de Montevideo (2003). En todos esos espectáculos la invención del espacio era el punto de partida. Un nuevo espacio de la ciudad como escenario de la representación. Un espacio inaugural, liberado de los automatismos y convenciones de la tradición teatral.

La trasgresión de algunos íconos y mitos nacionales aparece en su segundo texto *Extraviada. Una tragedia montevideana,* (Teatro Circular, Sala 2, Premio Morosoli de Plata por la dramaturgia, 1998), escrito y dirigido por ella y basado en el libro de Raquel Capurro y Diego Nin (Extraviada. *Del parricidio al delirio.* Montevideo, 1995). A partir del caso histórico de una maestra parricida y como denuncia de aspectos oscuros de la sociedad patriarcal uruguaya de las primeras décadas del siglo XX, la obra recorre algunas formas de violencia doméstica y los dolorosos caminos que llevan a una hija al parricidio, al parricidio, al extravío y a la locura, ante los abusos filicidas del padre y la complicidad materna. En intensas y breves escenas que subrayan los excesos de la autoridad paterna, legitimada social, religiosa y políticamente, como centro organizador de la vida familiar, la obra cuestiona la concepción ortopédica de la educación y el modelo idealizado de la maestra como abnegada guardiana y transmisora de valores consagrados comunitariamente.

Su tercer texto, *Cenizas en mi corazón* (1999), también dirigido por ella misma, se inscribe en esa voluntad desacralizadora, al introducir una revisión crítica de la figura y el mito de Carlos Gardel, ícono e ídolo de la canción rioplatense, canonizado como prototipo del cantor y el galán varonil en el imaginario del Río de la Plata. A través de una sucesión de escenas, con fragmentos de canciones, bailes, frases tomadas al vuelo, en un montaje que apunta al ritmo vertiginoso de esa vida, indaga en los aspectos ambiguos del ícono de la canción rioplantense; la obra problematiza algunas facetas de ese cantante del amor y las mujeres que se convierte, por momentos, en una figura débil e insegura bajo la fuerte presencia de la madre, en otros, baila un tango con Lepera con quien se besa en la boca. Además encontramos escenas que rescatan sus triunfos en los salones y en los teatros, sus incursiones en el cine y su éxito internacional.

Posteriormente, atraída por la tragedia y los mitos griegos, por la fuerza de su interpelación a la cultura contemporánea, Mariana Percovich estrena *Yocasta,* su cuarto texto, en el subsuelo del Hotel Cervantes (2003). La obra busca darle voz a una figura que ocupa un lugar marginal en la tragedia de Sófocles A partir de ese personaje la autora deconstruye y reelabora el mito de Edipo. Si ese mito se apoyaba en el héroe masculino, niño-hombre-rey,

como centro de la acción y dueño aparente del poder y del saber, seguridades que la propia tragedia irá desmontando, la propuesta de la autora es centrarse en la figura de Yocasta, darle voz a la mujer y poner en ella el punto de vista que orienta la acción: hacer coincidir en ella a la mujer, la madre, la amante y la reina, para encarnar el enigma de lo femenino y el deseo en sus diferentes dimensiones. Yocasta se vuelve, así, la lucha entre la genealogía y la singularidad, entre el destino y la libertad. Encarnada por dos actrices, una que habla y otra que solo se expresa con el cuerpo, Yocasta es la joven vestal, la mujer postergada por Layo y la reina de Tebas, la mujer deseante que encontrará su femineidad y su plenitud –como amante y como madre– a partir de la unión incestuosa con el hijo. Este es el punto de vista trasgresor que propone la obra.

Posteriormente y después de la creación colectiva *Proyecto Feria,* realizado como trabajo de postgrado con los alumnos de la Escuela Municipal de Arte Dramático "Margarita Xirgú", espectáculo callejero en el que los actores bailan tango con el público en las ferias vecinales, la última pieza escrita y puesta en escena por Mariana fue *Playa desierta* (2007). Se trata de un montaje realizado a partir de varios textos y fragmentos de escenas de obras de Marguerite Duras, en un espacio inaugurado por la propia directora: el subsuelo del Montevideo Shopping Center (Sala Under Movie). Sobre un piso totalmente cubierto de arena blanca unos bancos permiten que cincuenta a sesenta espectadores compartan ese escenario con los tres intérpretes-bailarines que evolucionan por todo el espacio y que sientan además la intensa presencia en escena de un músico con variedad de instrumentos. En ese clima amortiguado, las palabras, algunos elementos, los cuerpos y gestos de los actores parecen dibujar sobre ese piso, con reminiscencias de movimientos de Tai-Chi, y sobre el fondo de las paredes oscuras, refinados diseños plásticos, en encuentros y desencuentros que recorren, con el trasfondo de un sugerido ambiente colonial asfixiante, los temas del amor y el desamor, *eros* y *thanatos,* las zozobras e intensidades del deseo y el hastío, en un conjunto cuidadosamente orquestado, lleno de sugerencias.

Hay que mencionar, también, entre sus principales direcciones, dos puestas en escena de textos de Heiner Müller sobre temáticas griegas: una versión de *Ayax* (Montevideo, Instituto Goethe, 2000) y otra de *Medea Material* (Curitiba, Brasil, 2004). Además de *Marleni* de Thea Dorm y varios espectáculos con la Comedia Nacional: *Atentados* de Martin Crimp (Montevideo, Sala Verdi, 2001), *Historia de la joven sabia Nozhatu 'zaman y de sus amores incestuosos,* sobre un episodio de *Las mil y una noches* (Montevideo, Teatro Solís, 2004), *Bodas de sangre* de García Lorca (Montevideo, Teatro Solís, 2008). Su estreno más reciente fue *Una lluvia irlandesa* (Montevideo, Farmacia Solís, 2008) del catalán Josep Pepe Peyró, con la acción desarrollándose en medio de los espectadores, entre las sillas y mesas de un espacio acondicionado como un café del viejo Montevideo.

Por último, y además de su intensa actividad como docente y como dramaturgista y asesora literaria, como periodista cultural, crítica teatral, dramaturga y directora, ha dicta-

do talleres y participado en jurados en festivales y encuentros nacionales e internacionales, además de obtener el Segundo Premio Molière 2000, otorgado por el Gobierno de Francia por su investigación sobre el Grand Guignol. Por último, fue directora artística de la Escuela de Arte Dramático desde 2004 hasta 2007 y actualmente ejerce el cargo de directora del Centro Nacional de Creación e Investigación del Ministerio de Educación y Cultura, Dramaturgia, Dirección y Coreografía.

Espectáculos con texto y dirección de Mariana Percovich:
1996. *Te casarás en América* (en co-autoría con Miguel Rohmer). Montevideo, Sinagoga Húngara. (Festival de Londrina, Centro Cultural de San Pablo, Versus Teatro de Barcelona y Madrid, España). Premio Instituto Internacional del Teatro, Uruguay.
1998. *Extraviada*. Montevideo, Teatro Circular. Premio Morosoli de Plata en Dramaturgia. (Festival Teatro y Memoria de La Plata, Argentina. Abuelas de Plaza de Mayo).
1999. *Cenizas en mi corazón*. Montevideo, Salón de baile del Hotel Cervantes. Premio de Dramaturgia en espacios no convencionales del Ministerio de Educación y Cultura. El mismo año, *Ashes in my heart*. Espectáculo semimontado, con elenco del Royal Court Theatre. London. International Residency for emerging playwrights and directors.
2002. *Proyecto Feria*. Texto de Mariana Percovich sobre Creación Colectiva (Postgrado de la Escuela Municipal de Arte Dramático, EMAD y Comedia Nacional). Montevideo, Mercados vecinales de la ciudad. (Festival de Teatro a Mil, Santiago de Chile y Valparaíso).
2003. *Yocasta*. Montevideo, Espacio Cervantes. (Festival Internacional de Teatro de Festival Internacional de Teatro de Londrina, Brasil). Premios Florencio a Mejor Escenografía y Mejor Actriz. Premio Iris a Mariana Percovich como Personalidad destacada del año.
2007. *Playa Desierta*. Sobre textos de Marguerite Duras. Montevideo, Sala Under Movie; también en este año, *Barecelona, mapa de sombras*. Radioteatro de Lluisa Cunillé. LADDRA Centro Cultural de España; *Matar y comer*. Performance. Centro MEC. Intervención teatral a la Instalación El Banquete Oriental.
2008. *Proyecto SIA* (Sistema Interactivo de Artes). Textos de Mariana Percovich. Centro Cultural de Espàña. Florida. Paysandú. Salto. Maldonado. Compañía COMPLOT.

Espectáculos como dramaturga:
2002. *Divas*. Dramaturgia en danza. Coréografo Martin Inthamoussu.
2003. *Proyecto Niños de La Calle*. Sobre idea y concecpción de Percovich. Dirección de Martín Romanelli, Festival Internacional de Córdoba, Argentina.
2003. *Cuando anochezca,* dramaturgia en danza. Coreógrafo Martín Inthamoussu.

Publicaciones:
Cenizas en mi corazón. Madrid, Casa de América. Colección Dramaturgia Uruguaya (Comp. Roger Mirza), 1996.
Extraviada, una tragedia Montevideana. Buenos Aires, Ed. Escuela Lacaniana de Psicoanálisis. Colección Cuadernos, 1996
"Extraviada, tragédie montévidéenne" en *Uruguay. Ecritures dramatiques d'aujord'hui*.

Paris, Ed. Indigo, 2002.
Yocasta. Montevideo, (Ed. Roger Mirza). Artefato. Intervenciones: del escenario al papel. Colección de Nueva Dramaturgia Uruguaya, 2006.

YOCASTA: UNA TRAGEDIA

MARIANA PERCOVICH

PERSONAJES: M (0) / F (1):
YOCASTA

I. Primera muerte

El alfiler en alto
la piedra azul brillando sobre los ojos
en las últimas horas de su último sol
mira los destellos que hieren sus ojos grises. Los mismos ojos de su padre.
Desde la altura la mujer pende de su cinta de oro la diadema de su cabeza
ladeada
la boca abierta
en un grito mudo
los ojos sin vida, iguales a los de su hijo, lo ven con el alfiler en la mano.
La piedra vuelve a brillar.

El hombre toma entre sus dos manos la punta de ese enorme alfiler
que supo proteger el seno generoso
de la esposa y de la madre
Mira la punta filosa
la punta
y entierra en su pupila
hasta el fondo
la larga y afilada joya.
Primero un ojo
después el otro.
El viento hace mecer el cuerpo que pende la túnica resbala
La última vez que ese ojo todavía vivo verá la piel amada
el seno descubierto e inerte
de la mujer que pende.
Herido de dolor y terror
entierra la punta filosa otra vez.
Siente la sangre salada y ardiente en su rostro
Lágrimas metálicas
Sorbe la sangre, estira las manos
y sale del palacio.

II. El nombre de Yocasta

Yo soy Yocasta
La mujer repudiada por Layo
una y otra vez.
La mujer amada por Edipo
una y otra vez.
La Reina de Tebas
La virgen de los Misterios
con la espalda quebrada.
La mujer temida por todos los hombres
por los siglos de los siglos
Repudiada y deseada por todas las generaciones de hombres mortales.
Acariciada y besada por sus hijos
Todos sus hijos
Yocasta
El nombre de la madre.

III. El Parto

El vientre de Yocasta crece
crece cuatro veces
y su hombre descansa a su lado.
Acaricia el vientre redondeado
la piel tirante.
Los senos grandes de los que ya asoman gotas de leche. El hombre sorbe esa leche
y ama a Yocasta
con cuidado
cuidando ese vientre amado
que él fecundó
en las horas tardías de una pasión nueva.
La Reina de Tebas
grita en los dolores del parto.
Y su hombre orgulloso
recibe uno a uno a sus herederos Sus hijos
sangre de su sangre
Los que llevarán su nombre
y lo cubrirán de gloria en los tiempos venideros. Vuelve a amar a Yocasta
que lo recibe una vez más
Fecunda y nutricia.

Yocasta
El nombre de la esposa.

La primera vez no pudo retener al niño más que unos segundos
En la habitación contigua de ese mismo palacio
otro Rey gritaba un nombre
“¡Crisipo!”

Y ella gritaba también.
Los gritos de ambos se mezclaban
Gritos de amor desesperado
Amor y rechazo
Amor y temor en las pupilas dilatadas de esposo y esposa separados por las puertas cerradas de la alcoba.
Era ese su primer hombre
el que la arrebató de su virginal servicio a Hestia
El del primer himeneo.
La diosa Hestia dijo a Yocasta:

“A todos los dioses
les está vedado llorar por un mortal”

IV. Hestia

Las bodas primeras fueron breves.
Hestia, virginal protectora de los hogares
Hija de dos hermanos Kronos y Rethia
Hermana de Demeter, Hera, Hades y Poseidón.
Devorada y vomitada entera por su padre.
Salvada por su hermano Zeus. Dios del rayo y el trueno.
Kronos, condenado a ser destronado por su hijo
Kronos devorando a sus hijos
vomitándolos enteros
Kronos, destinado a sucumbir por los golpes de su propio hijo.
A Hestia, Yocasta consagra culto.
Las voces de las sacerdotisas de Hestia
repiten sus cantos:

“Todo hombre
que busque placer de las mujeres

sin preocuparse de la procreación
es igualmente peligroso
y se expone a la misma reprobación
de quien ama a los efebos”

V. Yocasta la virgen

La joven Yocasta escucha sin entender
La espalda recibiendo los azotes en las cuevas de los misterios
su piel joven que sangra mientras le acarician la cabeza

“Abstenerse de toda relación con los machos
Abstenerse de sembrar todo surco femenino
en el que no se quiera ver germinar la simiente”

“Crisipo” susurra Layo entre los embates del goce
sujetando la nuca de su joven esposa
penetrándola por detrás
como un animal.
Ella grita de dolor.
Breve e infértil su primer himeneo.
Nunca Layo miró sus ojos
Nunca.
“Crisipo” grita y vuelve a penetrarla violentamente.

¿Por qué no soy amada por mi esposo?
Por qué no hay placer en el himeneo
Por qué ese nombre que grita Layo una y otra vez
Crisipo, el joven hijo del Rey Pélope -le dicen-
Pero ella no entiende.

Sabe que Hestia le exige cumplir con su papel de engendradora
pero su himeneo no es fértil
Layo le teme.
Layo sabe lo que los dioses han dispuesto.
Layo.

VI. Concepción de Edipo

Yocasta crece
aprende de las otras mujeres.
Prepara el vino, con hierbas y narcóticos
recogidos en noche de luna plena.
Espera al Rey Layo, con la túnica ceñida,
la diadema y el broche con la piedra azul
regalo de sus bodas primeras.
Layo arranca el afilado broche y mira los senos
todavía jóvenes de Yocasta
La toma por el cabello tirando la diadema
y antes de que este la coloque de espaldas
ella le acerca la copa
Layo bebe
Layo cae en éxtasis
Ella abre sus piernas, mira a los ojos de Layo que
miran otros ojos y otra frente y otra piel
Layo la acaricia como nunca antes
Ella abre sus piernas y lo recibe por primera vez
Siente su simiente que la llena
y grita un grito nuevo por primera vez,
mientras Layo dormido respira sobre su vientre
Ella murmura el nombre elegido para su hijo.

Los gritos de esposo y esposa se mezclan en el aire cargado de la alcoba.
Yocasta piensa en ese hijo que pugna por salir de ella
y teme
Layo piensa en Pélope y sus maldiciones
Kronos derrocado por su propio hijo
Los dientes que arrancan el sexo de Urano
Prepara todo para recibir a su primer hijo

La daga, la soga, el clavo para los tobillos
Escucha sus primeros vagidos
Lo ve aparecer lleno de sangre
La sangre de Layo –piensa–
El niño que se acostará con su madre –piensa–
Mientras Yocasta espera feliz que le traigan a su hijo
uncido de aceites
Su hijo, su esperado y amado hijo.
Nunca más lo volverá a ver –piensa Layo–.

El silencio toma el palacio de Yocasta
No escucha más llanto que el propio
Mientras sus pechos rebosantes de leche se desbordan
inútilmente.
¿Para quién esta leche inútil?
¿Para quién Diosa protectora de los partos?
Las manos manchadas de sangre de Layo
El hombre que nunca más volverá a mi lecho
Cerrado a cal y canto
para siempre
por siempre.

VII. Cuento

Un cruce de tres caminos
El carro avanza orgulloso, la mano firme en las riendas
El joven hijo de Corinto va en busca de sus orígenes
va en busca de los oráculos píticos
Un viejo se acerca con los caballos encabritados.
Uno y otro se detienen.
Al joven no le gusta la mirada del viejo
El viejo lo mira con arrogancia y curiosidad
admira su belleza de semental joven
una belleza que lo conmueve
mientras la cabeza coronada de rizos del joven se agita
pidiendo el paso.
El viejo se queda hipnotizado por la belleza del joven
El joven dice algo, pero el hechizo es muy fuerte
el hechizo de esos ojos grises que le recuerdan otros ojos
El joven de Corinto arremete contra los caballos del viejo.
El viejo cae del carro y ve el sol por última vez
antes que sus caballos le aplasten la cabeza.

VIII. La Peste

Soporto dolores sin pausa
Todo mi pueblo está enfermo
y no existe el arma de la reflexión con la que uno pueda defenderse

Ni crecen los frutos de la noble tierra
Ni las mujeres tienen que soportar quejumbrosos esfuerzos del parto
Y uno tras otro, cual rápido pájaro,
puedes ver que se precipitan, con más fuerza que el fuego irresistible
hacia las costas del dios de las sombras
Esposas y canosas madres gimen por doquier
en las gradas de los templos,
en actitud de suplicantes, a causa de sus tristes desgracias.
Resuena el peán y se oye al mismo tiempo,
un sonido de lamentos.
En auxilio de estos males, ¡oh áurea hermana de Zeus!,
envía tu ayuda de agraciado rostro.

La Reina de Tebas en actitud de suplicante
pide por su pueblo
y por ella misma.
Muerto Layo, ve como su piel se consume
su seno está seco
su sangre se debilita. La peste lo asola todo

Su lecho está vacío.

Su hermano Creonte, la llama a palacio

“Ha llegado el héroe coronado,
quien a derrotado a la Esfinge
es tu deber de reina viuda
recibirlo en tu lecho y devolver a Tebas
la paz y la vida”

Yocasta mira al joven Edipo.
Ya no es la tímida doncella de los Misterios.
Yocasta mira de frente al joven héroe.
Sus músculos torneados, su piel y su pelo.
Los ojos del nuevo rey la miran.
Ella descubre en esos ojos un brillo nuevo
El deseo la recorre entera.

Este es mi nuevo Rey
El nuevo compañero para mi lecho
Ya no soy la misma
Mi piel no tiene la tersura de mi primer himeneo

Pero Edipo la mira extasiado.
Mira el bello alfiler de piedra azulada en su seno.
En la noche de bodas, delicadamente,
desprende su túnica y
besa la piedra azulada.
Separa los pliegues de la tela nívea
y acaricia con sus dedos
el seno turgente de Yocasta.
Un estremecimiento la recorre
Edipo la mira a los ojos
la desnuda, como si fuera la primera vez
huele sus pechos fragantes de perfumes
y se abrazan.

No hubo hijo más deseado que aquel que Layo
abandonó a su suerte en los bosques.
Abandonado a las fieras
lo olvidé.
Yo la Reina de Tebas
ahora desposada con el más viril de los héroes
descubro el placer del deseo en un cuerpo más joven que el mío
Veo a nuestros hijos tirarle de sus cabellos
sus rizos preciosos
mientras él acaricia mi vientre hinchado por quinta vez Todos mis hijos a mi alrededor
ninguno más amado que el otro.

Edipo se deleita en mi cuerpo
que renació.
Bebe de mi leche con placer
mi leche que le llena la boca, mientras me ama
cuidando este vientre que le pertenece
Nunca una mujer tuvo una felicidad
así.
Yocasta está completa.

IX. Bajo siete llaves

“La mejor de las mujeres es de la que menos se habla
-tanto para mal, como para bien- entre la gente de afuera”
Pero todos hablan de mí
Todos los hombres temen a la Reina Yocasta.

Los ancianos de Tebas murmuran cerca de palacio
La plaga. Otra vez la plaga.
Creonte, mi hermano, quien me entregó
al joven liberador de la ciudad
odia mi ánimo exaltado.

"El destino de las esposas,
está marcado por la procreación
de una descendencia legítima"
me grita airado por el placer que ha tomado mi lecho.
Las mujeres de Tebas me temen.
Yo Yocasta
la maldita
cien y mil veces
la amante
la novia
la madre
Odiada y temida por un esposo que no me amó
amada por un nuevo esposo
que me enseña el placer de las
caricias verdaderas
"El cuerpo, como la reputación de la mujer
debe quedar guardado bajo siete llaves
sin salir jamás"
Dice el coro de las mujeres de Tebas
Mientras mi amado esposo
se deleita en mi carne
planta su simiente en el único surco en el que esta crece.
Como debe ser.

Mis manos tejen la tela de una nueva túnica
Mientras afuera la ciudad agoniza.
No hay gineceo que proteja ya a la Reina Yocasta.
Afuera, en la ciudad, cuñado y soberano disputan sin cesar
Los celos acometen el corazón de Creonte
que busca la perdición de Edipo.
No basta con ser poderoso
no bastan las riquezas actuales
Creonte quiere reinar sobre mí y sobre mi estirpe.
El viejo adivino vaticina males sobre mi casta
El coro de ancianos repite sus palabras.
Pero Edipo logrará vencerlos.
Ya maldijo al asesino de Layo

Ya persigue al culpable de los males presentes de Tebas Tiresias el ciego dijo:

"Aunque tú tienes vista, no ves
en qué grado de desgracias te encuentras,
ni dónde habitas,
ni con quiénes transcurre tu vida"

¿Por qué no ha de saberlo?
¿Otra vez seré repudiada como esposa,
como madre?
¿Por qué Hestia te has vuelto contra mí?
¿Acaso no he cumplido con el mandato de la Diosa
No he progeniado una estirpe legítima y noble
No me he entregado a mi esposo
como la Ley dispuso?
No he cuidado a nuestros hijos
No he celebrado una y otra vez
por la alegría de nuestro hogar y nuestro palacio.
En qué me equivoqué esta vez
"Infausto matrimonio" dijo Tiresias
¿Acaso la ciudad prefiere a Layo por sobre Edipo?
¿No ha dado suficientes muestras de amor por su
nueva patria, abandonando a sus padres y quedándose entre
nosotros?
¿Por qué se lamentan las mujeres a mi paso

Qué ven ellas que yo no veo
en los ojos amados de mi esposo?

En un bosque perdí a mi primer hijo
En un cruce de caminos a mi primer esposo

X. Edipo y Yocasta

Por qué señalas tus pies
por qué me miras así
como si no me conocieras
Por qué la multitud gime
"Ay de tí, Madre y esposa de una estirpe maldita" Edipo calla
"En un cruce de caminos fue muerto Layo"

Sí, en un cruce de caminos
el causante de mis penas

“¡Ah noble Edipo a quien le bastó
el mismo espacioso puerto para arrojarse
como hijo, padre y esposo!”
¿Qué son esas palabras nuevas en tu boca?
Me confundes
cómo puedes ser a un tiempo hijo, padre y esposo

“Te sorprendió, a despecho tuyo,
el tiempo que todo lo ve y condena
una antigua boda
que no es boda
en donde se engendra y se resulta engendrado”

Esos pies marcados, ¿por qué los señalas otra vez?
Hijo, padre y esposo, repite extraviado
Rechazas mis caricias

“Yo tomé aliento gracias a ti
y pude adormecer mis ojos.
Tu vientre está maldito
Una vez me entregaste a la muerte
ahora me condenas a la oscuridad
Yo soy el hijo de los pies torcidos”

“De tus pechos bebí
de tus pechos se alimentaron nuestros hijos
mis hermanos
Madre y esposa
Salí y entré por el surco que regué con mi simiente”

“Te amé y te amo
con reverencia de hijo, padre y esposo
y ahora debo mostrar tu cadaver
al pueblo
Tú no mereces vivir
Tú no puedes vivir
Yo no puedo mirarte más”

Edipo toma entre sus manos el broche
desnuda mi pecho

y lo acaricia por última vez
Yo cuelgo ya inerte ante él
Mi muerte a él debida
queda escondida tras las puertas de palacio

XI. Final

“La Reina Yocasta se quita la vida
frente al horror de las revelaciones”
Grita la chusma.
Pero quién sabe lo que pasó dentro del Palacio
Solo yo y él
mi amado esposo
a quien engendré de un padre terrible
Muerta sí
pero ante ustedes
para que me escupan y maldigan
“La mejor de las mujeres es de la que menos se habla –tanto para mal, como para bien– entre la gente de afuera” Si embargo todos hablarán de mí
y me temerán
Mi fantasma no los abandonará jamás
Yo Yocasta
la mujer
la madre
la amante
la esposa
por los siglos de los siglos

Cuelgo de mis cintas
sobre las cunas de los niños
sobre los lechos de los amantes furtivos
sobre la mirada amorosa del padre a la hija
sobre cada niño que exprime el seno de su madre.
Mis hijos reinarán sobre las futuras generaciones
Mis obras hablarán por mí
Yo fui amada
como nadie lo ha sido
y repudiada
como nadie lo ha sido
y no tengo boca

para repetir mi historia.
Soy la peor de las mujeres
la que está en todas las pesadillas
reina de un mundo terrible
para la conciencia de los venideros.

FIN

MAURICIO ROSENCOF: UN TESTIMONIO INELUDIBLE

ROGER MIRZA
Universidad de la República, Montevideo

Nacido en Florida, Uruguay, en 1933, Mauricio Rosencof es uno de los más importantes dramaturgos uruguayos contemporáneos, con un amplio reconocimiento dentro y fuera del país. Desde joven y siendo aún estudiante se inició como periodista en *El Popular* y luego en el semanario *Marcha*. Sus preocupaciones sociales lo llevaron a realizar una serie de reportajes sobre las villas- miserias urbanas y rurales y sobre la condición de los trabajadores zafrales en los arrozales y en los campos de caña de azúcar al norte del país, a quienes acompañó en sus reclamos y en sus marchas sobre Montevideo. En uno de esos viajes conoce a Raúl Sendic con quien luego formarán el Movimiento de Liberación Nacional, Tupamaros (nombre tomado de Tupac Amarú), guerrilla urbana que tendrá un importante papel en la historia del país en la década del sesenta y comienzos de los setenta y que se proponía provocar una insurrección armada para acabar con las injusticias sociales. Detenido y tomado como rehén por los militares en 1972 pasará unos trece años preso. Al salir en abril de 1985 por una amnistía general y con la restauración progresiva del sistema democrático, retoma gradualmente su trabajo de periodista colaborando con los semanarios *Jaque, Brecha, Asamblea* y *Mate Amargo*. Al mismo tiempo reinicia su carrera como autor dramático.

Desde sus primeros estrenos como dramaturgo a comienzos de los sesenta revela esa preocupación por lo social, aunque sin descuidar el aspecto poético, no solo en la elección de ambientes y personajes humildes como protagonistas de sus dramas, sino también en la incorporación de formas populares como la murga y el carnaval, tal como sucede en su primera obra estrenada: *El gran Tuleque* dirigida por Ugo Ulive con El Galpón (1960). El espectáculo introducía, una innovación importante al incorporar la murga con sus músicos, cantantes, trajes y estilo de presentación popular y carnavalesco, en un espectáculo teatral que incorpora también las convenciones del teatro culto. Al año siguiente estrena *Las ranas* (Teatro del Pueblo, 1961), sobre personajes de los llamados irónicamente “cantegriles”, nombre que parodia el de un lujoso club en un barrio de Punta del Este y con el que se llama actualmente a nuestras villas-miserias. La obra, dirigida por Gustavo Adolfo Ruegger obtuvo el Premio Casa del Teatro de ese año. Posteriormente aparecen *Pensión familiar* (1963), *La calesita rebelde* (1967), pieza para niños, *La valija* (1967) y *Los caballos* (1967), que convirtieron rápidamente al autor en uno de los más importantes dramaturgos del momento. La elección de temas y personajes de la marginalidad rural y urbana, en espacios como los arrozales, los cantegriles o una modesta pensión, con diálogos de fuerte sabor popular, no cae en el esquema fácil ni en el costumbrismo, y esos personajes no renuncian a su capacidad de inventar, de imaginar y soñar en medio de la miseria, lo que será uno de los rasgos de la escritura dramática del autor. Como señala Ugo Ulive, lo más destacado de Rosencof es su particular uso de la imaginación “no de su ima-

ginación de autor que es considerable, sino de la operación imaginativa que sobre el escenario realizan sus personajes. Porque ver su teatro es ver la imaginación en acción" (Prólogo a *Los caballos*. Montevideo, Librosur, 1985: 11).

En ese juego de la imaginación –y no sin cierto humor socarrón– Rosencof propone certeras imágenes que adquieren la fuerza de los símbolos en propuestas teatrales que parten del realismo ingenuo para transgredirlo; al mismo tiempo la fidelidad en la reconstrucción de situaciones y lenguajes se mezcla con una concepción carnavalesca y popular de la escena en obras como *El gran Tuleque,* o con un amplio manejo de los símbolos como en *Los caballos* o en *Las ranas*. En el primer caso la participación de la murga y sus integrantes, en el desarrollo de la acción incorpora las convenciones de sus presentaciones carnavaleras en escenarios generalmente al aire libre, tanto en el tratamiento del espacio como en la ubicación de los cantantes y la intervención de los bailarines. En el segundo, el juego deliberado entre los sueños y la realidad genera un doloroso contraste entre las ensoñaciones de algunos personajes y la miseria material y moral en que se mueven, como en *Las ranas*. En el caso de *Los caballos* las imágenes ensoñadas o inventadas por algunos personajes, como los juegos del niño o las evocaciones de un pasado heroico y las exaltaciones heroicas y patéticas del viejo Ulpiano, generan una violento y doloroso contraste con las duras condiciones del presente, marcado por las carencias, la miseria y la muerte, aunque, al mismo tiempo, el estallido final del viejo borracho que llama a las armas se vuelve un símbolo del espíritu bravío y un llamado a la rebelión.

En esta primera etapa que podríamos ubicar entre 1960 y 1967, Rosencof obtiene, además, en tres oportunidades (1961, 1964 y 1967) premios del Ministerio de Instrucción Pública. Sus obras se representan también en el interior del país y fuera de él y se publican *Las ranas* (Montevideo, *Aquí Poesía,* 1964), *La calesita rebelde* (Montevideo, 1964) y *Los caballos* (Montevideo, 1967). Después de esos años, en que la intensa productividad teatral se alterna con su fuerte militancia política y su incorporación a la guerrilla armada, Rosencof es detenido en 1972 y será considerado rehén por la dictadura hasta 1985. Mientras tanto sus obras teatrales eran traducidas a varias lenguas y se representaban en numerosos países de Europa.

En este segundo período que abarca de 1972 a 1985 y que ha sido llamado de "Teatro carcelario" (Silka Freire: *Mauricio Rosencof: El delirio imaginante*. Montevideo, Arca, 1994, p. 89-149), Rosencof logró escribir poesía, novela y teatro, a pesar de las terribles condiciones de su encierro en calabozos húmedos, pozos y sótanos, en diferentes cuarteles militares. Fue el caso de las obras dramáticas *El combate en el establo, El saco de Antonio, El hijo que espera,* y el de *Y nuestros caballos serán blancos. El combate en el establo,* cuyo primer título fue *La camiseta* es considerada la obra más representativa del período. En una de las entrevistas que le hice, Rosencof contó cómo pudo seguir escribiendo en los diversos calabozos de dos metros por uno en que lo confinaron, siempre solo, con luz eléctrica y un jergón. Con un fragmento de grafo pudo escribir en pedazos de hojillas para fumar que luego arrollaba como diminutos

rollos que ocultaba en el dobladillo de la camiseta que mandaba lavar a sus familiares cada tanto. También contó cómo se había vuelto insectívero para complementar su dieta y hasta escritor y poeta por encargue cuando algún guardia le pedía un acróstico para su novia, a cambio de un cigarrillo o un huevo. Llegué a casar a alguno, me dijo. Fue así: como me rotaban cada tres meses de una región militar a otra y de calabozo en calabozo para que no se familiarizaran conmigo, un guardia había logrado deslumbrar a su novia con mis versos y las cosas marchaban muy bien, pero ella rompió con él cuando me trasladaron, porque al no recibir más versos creyó que él ya no la quería. Después de un largo período me tocó volver a aquel cuartel. Entonces el milico no me dejó tranquilo con sus pedidos de versos para recuperar a su novia. Por supuesto que se los hice. Y agrega con socarronería: Finalmente tuve que casarlos.

La camiseta (o *El combate del establo)* propone el enfrentamiento entre dos personajes recluídos en un establo, uno de los cuales está convertido en una vaca que muge y come pasto, aunque habla, piensa y siente como ser humano, con progresiva pérdida de la memoria, mientras que el otro, recién llegado y con apariencia humana, resiste de varias maneras las múltiples presiones de los guardias y de su propio compañero que intenta persuadirlo de que la única forma de evitar el sufrimiento impuesto es aceptar su transformación en vaca. La obra apunta, con reminiscencias del teatro del absurdo (particularmente *Rinocerontes* de Ionesco), a una clara alegoría que reivindica la necesidad de resistir y luchar para conservar la dignidad y la condición humana, en un doble combate, hacia afuera y hacia adentro, con los guardias y con el compañero de infortunio. Al mismo tiempo, la lucha se vuelve alegoría de la resistencia del propio autor y del valor de la escritura y la creación como defensas ante la amenaza de la deshumanización y la aniquilación, como la flauta rudimentaria que logra construir y tocar José al final de la obra.

El tercer período, a partir de 1985, se caracteriza por la profusa producción del autor, quien incursiona en todos los géneros: poesía, cuentos, novela, testimonios, teatro, además de participar en innumerables seminarios, coloquios y simposios internacionales, con su testimonio sobre creación dramática y derechos humanos partiendo de su terrible experiencia. Al mismo tiempo se han estrenado varios de sus textos carcelarios que se representaron junto a las nuevas escenificaciones de su producción anterior en todo el Uruguay y en numerosos países en América Latina y en el mundo con traducciones a más de doce idiomas (alemán, árabe, finlandés, francés, holandés, inglés, italiano, noruego, portugués, sueco, turco, entre otros). Por otra parte Rosencof escribe, también, libretos para video y cine dentro y fuera del país (recibió el premio al guión inédito en el Festival de la Habana en 1997 y es autor del guión para una película noruega: *Los sueños de Isabel),* además de un intenso aporte testimonial escrito junto a Eleuterio Fernández Huidobro: *Memorias del calabozo* (3 tomos) y su novela *El bataraz,* sobre la progresiva identificación y transformación de un preso en un gallo con el que comparte su celda. En esta permanente actividad creadora en varios géneros, sus últimos estrenos teatrales vuelven a cruzar las imágenes del ensueño y la realidad cotidiana, los milagros y la

vida miserable, a partir de dos seres marginales en *El maizal en la escalera,* en un juego entre realidad y sueño en *El hijo que espera* y en la confrontación entre la historia y la leyenda en *Y nuestros caballos serán blancos*. Por último, debemos señalar la aparición de una película sobre su vida: *El frenético ojo de la noche,* una producción suizo-alemana para la televisión (1997) y el formidable éxito de su última novela: *Las cartas que no llegaron* (2000), que hilvana fragmentos estremecedores de la historia de una familia, con recuerdos, diálogos y reflexiones, en un mundo convulsionado por guerras y separaciones, desde la entrañable perspectiva de un niño y la memoria de un hombre y, a partir de la cual, se realizó un espectáculo teatral dirigido por César Campodónico con El Galpón (2003).

Principales estrenos:
1960. *El gran Tuleque*. Dirección de Ugo Ulive. Teatro El Galpón.
1961. *Las ranas*. Dirección de Gustavo Adolfo Ruegger con Teatro del Pueblo.
1963. *Pensión familiar.* Teatro del Pueblo. (Luego retomado en *La valija).*
1967. *La calesita rebelde*. Por elenco de SUA. (Para niños). *La valija*. Grupo de teatro de la Facultad de Medicina. *Los caballos*. Dirección de Ugo Ulive. Teatro El Galpón.
1985. *El combate en el establo.* (Nueva versión en 1994 por Teatro del Mercado con dirección de Marcelino Duffau).
1987. *El saco de Antonio.* Dirección de Alfredo Torres. Teatro del Notariado. *El regreso del gran Tuleque*. Dirección de Carlos Aguilera. Teatro La Gaviota.
1992. *El vendedor de reliquias* (sobre *Memorias del fuego* de Galeano). Dirección de César Campodónico y Bernardo Galli. Teatro El Galpón 1992.
1996. *El bataraz*. Monólogo basado en la novela homónima por Peter Lehmann. 1999. *El maizal en la escalera*. Dirección de Teatro Espejos (Sala Alianza Francesa).
2000. *El hijo que espera*. Dirección de Ernesto Clavijo. Teatro El Galpón, Sala Cero.
2003. *Las cartas que no llegaron*. Adaptación teatral de Raquel Diana. Dirección de César Campodónico. Teatro El Galpón.

Principales publicaciones:
Poesía:
Conversaciones con la alpargata. Montevideo, Arca, 1995.
Canciones para alegrar a una niña. Montevideo Ed. de Uno, 1985.
Poemas. Montevideo, sin datos editoriales, 1990.

Narrativa:
1987. *Vincha Brava,* Montevideo, Arca. (Santillana 2006).
1987. *El bataraz,* Montevideo, Montevideo, Arca, 1995. Montevideo, Alfaguara (Santillana), 1999.
1995. *Los corderitos de Dios y otros cuentos*. Montevideo, Cal y Canto.
2000. *Las cartas que no llegaron,* Montevideo, Alfaguara (Santillana).
2005. *El barrio era una fiesta*. Montevideo, Alfaguara.

Ensayo, crónica y testimonio:
1969. *La rebelión de los cañeros*. Montevideo, Aportes. (Tae, 1987).
1986. *Las crónicas del Tuleque,* Montevideo, Arca, 1986 (retoma sus colaboraciones en diferentes periódicos).
1991. *Memorias del calabozo. Tres tomos*. Montevideo, Tae. (En colaboración con Eleuterio Fernández Huidobro).
1999. *Cajón de sastre*. Montevideo, Cal y Canto.
2003. *Las agujas del tiempo*. Montevideo, Aguilar.

Teatro:
1964. *Las ranas*. Montevideo, Aquí poesía, 1964.
1964. *La valija*. Montevideo, Aquí poesía, 1964.
1964. *La calesita rebelde*. Montevideo, Ejido. (Para niños).
1967. *Los caballos*. Montevideo, Librosur, 1985. Contiene “Los caballos”, “El combate en el establo” y “El saco de Antonio”.
1988. *Teatro Escogido I*. Montevideo, Tae, 1988. Contiene “Las ranas”, “Los caballos”, “El combate del establo”, “El hijo que espera”.
1990. *Teatro escogido II*. Montevideo, Tae, 1990. Contiene “La valija”, “El saco de Antonio”, “Y nuestros caballos serán blancos” y “El regreso del gran Tuleque”.
1990. *El gran bonete*. Montevideo, La República. (Para niños).
1992. *El vendedor de reliquias*. (Sobre las *Memorias del fuego* de Eduardo Galeano). Montevideo, Arca.
1994. *Y nuestros caballos serán blancos*. Montevideo, Arca. Reedita “Y nuestros caballos serán blancos”, “El hijo que espera” y “El vendedor de reliquias”.
2000. *Y nuestros caballos serán blancos y otras obras*. Selección, estudio y notas por Silvia Viroga (contiene además de la obra del título: “Atahualpa”, “El vendedor de reliquias”, “El combate del establo”, “El saco de Antonio”, “El hijo que espera” y “El hombre de trapo”). Montevideo, Santillana.
1999. *Antología. De puño y Letra*. Antología de sus narraciones, poemas, testimonios y obras de teatro, realizada por Hortensia Campanella y editada por la editorial Xalaparta, 1999.
2007. *Teatro a punta de lanza*. Introducción de Roger Mirza. Contiene “Las ranas” y “Los caballos”.
Deben agregarse, además, varias obras dramáticas publicadas en revistas y antologías teatrales uruguayas e internacionales, en español y en traducciones (en alemán, árabe, holandés, sueco y turco entre otros idiomas). Se anuncia también la preparación de una película *La Margarita,* con guión de Rosencof en una producción apoyada con fondos de Alemania, Argentina y España.

EL COMBATE DEL ESTABLO

MAURICIO ROSENCOF

PERSONAJES: M (3) / F (0):
JOSÉ
VACA
PERRONE

ACTO PRIMERO

En el establo. Parva, pesebre, portón de chapa que domina la escena, cerrado por fuera. La Vaca masca; José, somnoliento, está lidiando con un farol, que enciende.

JOSÉ
¡Mecha de porquería! Y este sabandija de Perrone que me trae a cuento: “Mañana, mañana, mañana vamos a ver...” Con la mecha ardida vas a ver mucho, sí.

VACA
Tómalo con calma, José.

JOSÉ
¿Ya está ahí, usted? Mascando. ¡Cuándo no!

VACA
Esto está muy bueno.

JOSÉ
Ya anda revolviendo, ya anda revolviendo. Come aquí, pica allá y desparrama todo. Revoltosa. Después, el que junta es uno.

VACA
¿Amaneció?

JOSÉ
¡Yo qué sé! Acá no entra más luz que la de esta porquería.

VACA
Los sonidos, José. Cuando amanece, el campo desprende sonidos y aromas... ¿No has oído el tero? Es el grito del alba.

JOSÉ

¡Estoy yo para oír teros, sí!

VACA
Acá hay que ver con los oídos. Ya te vas a acostumbrar.

JOSÉ
¡No me voy a acostumbrar nada! En cualquier momento llega Perrone, abre, y si te he visto no me acuerdo.

VACA
¡Ah! cuando abre... Cuando abre los portones, entra el día, la ración, el agua.

JOSÉ
¡Me importa un carajo lo que entra!

VACA
Estás muy apurado por irte.

JOSÉ
Por lo lindo que se está acá.

VACA
¿Oyes? Cantó el hornero.

JOSÉ
¡Qué me cuenta!

VACA
A esta hora la tierra desprende humito, y centellea el rocío en los pastos frescos, jugosos. El sol, ese misterio muestra una puntita...

JOSÉ
Puntita de portón que se abra y dejo el pozo. La voy a ordeñar al tanteo. El puro humo este no alumbra nada. Venga para aca... Póngase así. Usted habla del campo como si lo viera.

VACA
Lo veo, José. Lo veo. El campo está en mí... Miro hacia adentro y lo veo.

JOSÉ
Es muy doctora, usted. Hace un mundo de días que no la sacan y ahí sigue, lo más pancha. Meta alfalfa, no más. Pero yo tengo novia, ¿sabe? A usted no lo espera nadie. Póngase de costado, venga... *(Acomoda el banquito y el tacho)* A mí no me van a trabajar de alfalfa, no. ¡Tengo mis derechos!

VACA
¿Oyes? ¿Los oyes?

JOSÉ
Ya se me está subiendo la sangre a la cabeza. Me aguanto, ¿entiendo? Aguanto porque me aguanto.

VACA
Los gorriones, ¿oyes?

JOSÉ
"Los gorriones, los gorriones", ¿y a mí, qué? A mí deme mis zapatos. ¡Mis zapatos! Nuevitos, flamantes. Usted siempre me ve en alpargatas, pero tengo zapatos. De dos colores. Blanco y marrón. ¡Un chiche! Yo quiero mis zapatos, ¿oye? Y usted me viene con los gorriones.

VACA
Despacio. Dales despacio.

JOSÉ
¡Despacio, un carajo!

VACA
No seas bruto.

JOSÉ
Cállese. Masque, masque.

VACA
Con cuidado. No son de goma.

JOSÉ
Cállese. Se ve que usted no madruga para ordeñar. Cállese.

VACA
Ya vas a salir, José. Ya vas a salir.

JOSÉ
¡Claro que voy a salir!

VACA
Ten paciencia

JOSÉ
"Paciencia, paciencia". Usted dice eso porque no tiene novia. Si tuviera novia como yo, ya lo quisiera ver.

VACA
Escríbele.

JOSÉ
¡Mirá qué consuelo! "Escríbele". Yo lo que quiero es bailar, ¿oye? Bailar con mis zapatos nuevos. Y usted me sale con eso.

VACA
Peor es nada.

JOSÉ
A usted todo le viene bien. A mí no. Mira. Vea. *(Le muestra una foto)* Mire. Se llama María.

VACA
A ver a ver. Es muy bonita, José. Tiene un aire muy seriecito.

JOSÉ
Es muy de su casa. Esta se la sacó cuando vino el circo al pueblo.

VACA
Parece preocupada.

JOSÉ
Ese día se asustó de los leones. Yo la acompañé a la vuelta, vive en el campo.

VACA
¡Ah, no hay como el campo! Un trébol aqui un cardo allá... Los ojos y la boca llenos de pasto... el aire puro y un venteveo sobre el lomo, batiendo las alas de contento... Ya deben haber florecido las margaritas de otoño

JOSÉ
¿Se las come?

VACA
No. Las miro. Son hermosas. Como muchachitas con blusas de seda... Amarillas unas, violetas otras... y ya tienen los pétalos, la promesa de nuevas pasturas... las quisiera ver.

JOSÉ
Y yo los zapatos.

VACA
No me tironees.

JOSÉ
Tengo una bronca.

VACA
No te la quites conmigo. Le estás dando como a cuerda de campanario.

JOSÉ
Cállese. Por ese sinvergüenza me cortaron la salida. *(Señalando con el puño el portón)* ¡Ya vas a ver, hijo de una gran puta!

VACA
Me las estás haciendo crujir.

JOSÉ
Déjese de mariconadas.

VACA
¡Te pateo el balde!

JOSÉ
¡Pobre de usted!

VACA
¡Te escondo la leche!

JOSÉ
¡Mañera!

VACA
¡Bruto!

JOSÉ
¡Me estás haciendo calentar!

VACA
¡Me estás haciendo doler!

JOSÉ
¡Usted ya no es una señorita!

VACA
¡Garrapata!

JOSÉ
¡Pituca!

VACA
¡No te me acerques porque te revoleo la cola, moscón!

JOSÉ
Vamos, vamos... que si no cubro la cuota me pueden dejar otra vez sin salida. Venga... venga acá...

VACA
¿Vas a cuidar los modales?

JOSÉ
Sí... venga... venga. ¿Tira?

VACA
Ahí va. Eso es otra cosa. Estás perdiendo la paciencia, José.

JOSÉ
¡Paciencia y peso! Las dos cosas.

VACA
No hay mal que por bien no venga, José. Déjate estar. Poco a poco te irás acostumbrando. Yo también tuve mis inquietudes, ¿sabes? No siempre fui así. Pero hoy, a Dios gracias, la sola imagen de un prado me llena de placidez. No sabes qué beatitud se apodera de uno cuando un sueño de trebolares lo inunda... Entonces se desvanecen todas las trivialidades, angustias, zapatos, vanidades. Déjate estar, José. Déjate estar.

JOSÉ
¿Y si me viene una ubre?

VACA
Te ordeñan. ¿Qué más quieres? Se siente como un cosquilleo en las venas, ¿sabes? Muy lindo.

JOSÉ
Como cuando uno mea, ¿no?

VACA
Eso. Como un alivio.

JOSÉ
¿Y usted que era antes de venirse así?

VACA
Nada de importancia, José. Nada de importancia.

JOSÉ
Se ve que era leída.

VACA
He visto mundo, José. He visto mundo.

JOSÉ
Y tendría nombre, ¿no?

VACA
Claro, claro. Cómo no; pero acá, ¿para qué lo quieres? Ya ni lo recuerdo... ¿Para qué?

JOSÉ
Así que yo me voy a olvidar del mío.

VACA
¡Gran cosa!,

JOSÉ
Pero es mi...

VACA
Nadie te va a fastidiar. José: esto, José: lo otro, lo de más allá, José: nada. Solo pastar y pastar.

JOSÉ
¡Pucha digo! Pero eso es una mierda

VACA
También, José, también. Nitrogena los campos para que rebroten lozanas las gramíneas.

JOSÉ
¡Déjese de cosas, hombre! Yo quiero ser así nomás, ¡como soy! ¡Déjese de cosas! No me venga a fastidiar. En cuantito abran, me mando mudar.

VACA
Serénate, muchacho, serénate. Lo digo por tu bien. Puedes agravar tu situación... por algo estás acá.

JOSÉ
¿Qué me dice? Si Perrone no me larga, lo atropello.

VACA
Malo, malo. No hagas violencias, lo vas a pasar mal. Las cosas van a cambiar, calma.

JOSÉ
Bien se ve que usted es lo que es; y como es, lo han parido.

VACA
No, eso no.

JOSÉ
¡Haga el favor! Usted siempre fue la misma cosa, mire si un sombrero le va a cambiar la cabeza.

VACA
¡Oye! ¿Has oído?

JOSÉ
No ¿Qué?

VACA
Un quejido.

JOSÉ
No. Yo no oí nada.

VACA
Me pareció que era el portón. Cuando lo abren, gime.

Quedan los dos en silencio. Expectantes, mirando hacia el portón.

No. No era nada.

JOSÉ
¡Portón de mierda!

VACA
Tal vez en otro establo. José: ¿hay otros?

JOSÉ
Muchos. Todos gimen.

Guardan un breve silencio.

VACA
¿Te está saliendo el bigote?

JOSÉ
Me está, sí. No me lo veo pero lo toco.

VACA
¿Y no sentís la piel más dura?

JOSÉ
No. *(Se toca)* No sé, no me había fijado. ¿Por qué? ¿Usted nota algo?

VACA
Preguntaba, nomás. Me pareció...

JOSÉ
¿Le pareció? ¿Lo qué?

VACA
Cálmate, muchacho...

JOSÉ
¿Usted me ve algo... raro?

VACA
No es ningún pecado.

JOSÉ
(Se palpa, preocupado) Y dígame. ¿A ustedes las cubren?

VACA
No temas, José. Inseminación artificial. Una pajuela americana. Es de lo más llevadero.

JOSÉ
Si uno cambia, digo yo, ya que uno cambia. ¿Por qué no viene toro?

VACA
Por lo inútil. Una eyaculación del Gran Campeón Aberdeen Angus de la Feria de Boston produce pajuelas, que fecundarán otros tantos vientres. ¿Para qué más toros? Concebirás sin pecado de un soberbio ejemplar.

JOSÉ
¿Y el ternero?

VACA
Hoy debe ser todo un novillo, gordo, lustroso, José. Manso vaca, manso.

JOSÉ
Usted es vaca, de alma, señor.

VACA
¿Qué dices?

JOSÉ
¡Que usted y el aberdinango se pueden ir al carajo! Bueno, bueno. A ver si te moderas.

JOSÉ
¡Me cago en la moderación! Yo la quiero, señor. Y quiero verla todita sombreada por los paraísos... Yo la quiero como un hombre. ¿Entiende? ¡Como un hombre!

VACA
Desahoga, desahoga, José, esa sangre caliente. Déjala que bulla. Sus burbujas se disiparán. Yo también sé lo que es eso. No te pienses, hijo, que no he tenido mis conflictos antes de la aceptación. Los he tenido, los he tenido. Por eso hoy sé la experiencia, ¿comprendes?, hoy sé que toda resistencia es vana.

JOSÉ
¡Déjeme en paz!

VACA
¿Es tan difícil elegir? Vamos, no seas tonto. Llena el pesebre, hijo. Vamos a almorzar. Come... come. Barriga llena, corazón contento.

José echa alfalfa en el pesebre.

Así, así, ahí está. Y cambia esa cara, hijo. No te pongas trágico. Mira: la única diferencia que hay entre una vaca y un hombre, es que la vaca no puede tocar la jaula... *(Ríe)* ¡Vamos! Ríe tú también. ¿No tiene su gracia?

JOSÉ
Me gusta la música. Una nota que usted arranque a un pedacito de madera, puede estar llena de sentimiento. Cuando oigo música, pienso en ella.

VACA
Esto está muy bueno.

JOSÉ
Frente a su casa había unos paraísos, ¿sabe? Allí me esperaba por la tardecita... En el patio tenían unos naranjos florecidos, y vaya a saber por qué, cuando yo asomaba en la loma, aquel aroma me chismeaba: “Ahí está ella, ahí está ella”. Y allí estaba, mismo, la falda celeste bajo el paraíso...

VACA
¿Celeste?

JOSÉ
Celeste. Era el vestidito de los domingos.

VACA
Tal vez ya no sea el mismo.

JOSÉ
Es, sí. Cuanto más lo pienso, más celeste es. Con unas cintitas por acá, como adornando el escote. Cuando la vaya a ver, me pongo los zapatos nuevos.

VACA
Los zapatos, los zapatos. ¡Qué tanta cosa con los zapatos! ¿Para qué precisas zapatos acá?

JOSÉ
Y no. La verdad que no.

VACA
¿Lo ves? Ya eres más razonable. Deja esos días para otros. Tú tienes buenas plantas.

JOSÉ
Tengo, sí. ¡Si habré pisado terrones!

VACA
Ahí tienes, ¿ves? Es la naturaleza. Dale su tiempo. No vayas a creer, hijo, que yo no extraño, mi chalecito y el copetín. Te digo más: hay días que los añoro. Pero, ¿te das cuenta qué pasaría si le pido a Perrone un Martini blancoy mis pantuflas? Comprendes,

¿verdad? Déjate guiar. No reclames tus zapatos. Pídele más alfalfa. ¿Qué hurgas en el rastrojo del maíz?

JOSÉ
Chala.

VACA
¡Hombre! ¿Te agrada más que la alfalfa?

JOSÉ
Es para fumar. Chala y barba de choclo.

VACA
¡Caramba con el vicio del mocito! Hazme el bien... Echa unas cañitas... Aún están jugosas, ¿sabes? Si las dejas secar, no hay muela que pueda con la fibra.

JOSÉ
Espera. ¡Qué también! Voy a encender mi charuto en el fabro.

VACA
Si Perrone se entera.

JOSÉ
Nunca faltan alcahuetes.

VACA
Ten cuidado, ten cuidado. Una chispa y arde todo. Ten cuidado. Es una imprudencia.

JOSÉ
Es un gusto.

VACA
Un vicio.

JOSÉ
Cosa de hombres.

VACA
¡Gran cosa!

JOSÉ
(Echando una brazada al pesebre) Tome... Ahí tiene su caña.

VACA
Gracias, José. Dios te bendiga.

JOSÉ
Están medio podridas blandas.

VACA
Están, sí. Muy buenas. ¿Por qué no las pruebas? No hagas melindres. Están tiernas... Más saludable que fumar. Pruébalas. ¿Por qué no las pruebas?

JOSÉ
(Abalanzándose contra el portón) ¡Portón de mierda. ¿Cuándo me van a sacar?

VACA
¿Qué haces tú? ¿Te has vuelto loco? Me comprometes, ¡te lastimas! Calma.

JOSÉ
¿Es que Perrone no piensa abrir hoy? ¡Lo voy a matar! ¡Abran, hijos de puta, abran!

VACA
¡Quédate quieto! No estoy yo para dejarme complicar por un loco. Atrás, vamos. ¡A la parva! *(Lo echa del portón)*. ¡Atrás, José! Razona, calma, calma...

JOSÉ
¡No me toque! Quiero salir ¡Salir!

VACA
Otra tontería como esta y ni te imaginas la que nos espera. Calma, calma. ¿Por qué no mascas? Masca, masca... Esto te distiende, masca.

JOSÉ
La quiero ver, la quiero. ¡La quiero ver! ¿Por qué no abren?

VACA
Yo también pegué mis buenos gritos, José, serénate. Más me hubiera valido callar la boca. Y no te pienses que mi vida es fácil. No. No tengo novia, pero había un ser pequeñito y rubio que siempre me pedía que la alzara. No. No te creas que mi vida es fácil. Ven acompáñame con esta alfalfa alfalfa a... Es bueno tener qué mascar. Ven, y olvida... deja de pensar. El pecado está en pensar. Por eso se habla y se grita y se digiere mal. Ven. Acá hay abundancia para los dos. Ven. No le des más vueltas. Ven.

JOSÉ
¿Para qué?

VACA
Para vivir, José. Para vivir. Si aún sientes el gusto por la leche, prueba, pero poco. Mira que la controlan.

José bebe del tacho.

Ahí está, ¿ves? Ahí está. No hay como un buen desayuno... Mira, José, eres como un pez atrapado en el anzuelo. ¿Qué ganas con tironear? Dolor, solo dolor. Déjate estar, no atraigas la atención sobre ti, y así duras más. Yo te aconsejo bien, José. Igual te van a sacar.

JOSÉ
(Jugueteando con la caña de maíz) Cuando yo iba al lagunón, ¿sabe?, me gustaba encamar para la tararira; la línea a media agua. No más. Porque a fondo, en el barrial, chupetea la anguila. ¡Bicho flojo para picar! Y cuando se prende, ¡ni colea! Ni gracia tiene. La tararira, no. La tararira es otra cosa. Cuando se ensarta, pelea, ira, muerde. ¡Da gusto verla pelear! ¿Sabe una cosa, don? Para pescado, elijo tararira. Es mi parecer. Si a uno lo prenden, tira. Tira y tira. Hay que tirar, ¿sabe? Algo se va a romper.

Comienza a chirriar el portón. La Vaca y José lo miran, ansiosos.

VACA
(En voz baja) ¡Silencio! No hables, José. Por amor de Dios, no hables. Muge. Que no te oigan hablar. ¡Muge! Muge. Si muges bien, te sacan a pastar. Muu... Muu...

El portón se va abriendo lentamente, dejando entrar un torrente de luz.

El sol, José. ¡El sol!

El portón se abre del todo; no se ve a nadie. Solo el sol que los hipnotiza mientras cae el telón del primer acto.

Acto segundo

El mismo establo, más lúgubre José, con una soga en el cuello, descalza y con la camisa desgarrada, embolsa bosta y canturrea. La Vaca está echada. Le falta la cola, en su lugar tiene un muñón vendado. El farol prendido. Entre, el portón y el pesebre hay una línea blanca que los separa. La soga no le permite a José cruzar la línea. Allí dejará el balde con leche y la bolsa de bosta.

VACA

No cantes tan alto, José. Te pueden oír.

JOSÉ
Cosa rara... Ni cuenta me di, ¿cantaba?

VACA
Cantabas, sí. Y más fuerte de lo debido.

JOSÉ
Yo estaba enredado en un sueño, el que cantaba era otro.

VACA
Te oí clarito. Eras tú. Una imprudencia.

JOSÉ
Yo andaba por la gran puta, caminando nomás, solo. Cantaba el otro, embolsando bosta.

VACA
Mejor sería que no cantaras más.

JOSÉ
¡Vaya uno a entender la vida! Maneado por el que canta.

VACA
¿Por qué no mascas?

JOSÉ
Porque no hay qué.

VACA
Te quejas de lleno. Hay tronquitos.

JOSÉ
No tengo su paladar.

VACA
Lleva su tiempo.

JOSÉ
Me raspan.

VACA
Ya se te va a curtir. ¿Cómo andamos de ración?

JOSÉ
Mal.

VACA
Me tienes que ordeñar, vamos, vamos *(Hace esfuerzos por levantarse)*.

JOSÉ
Espere. Qué, ¡también! Ya termino con su bosta.

VACA
Abono, José. Nitrógeno animal.

JOSÉ
Nunca marco tanto *(La ayuda a pararse)*.

VACA
Me han purgado, José. Un incremento de la productividad para hacer frente a los compromisos con honor. Espántame las moscas, ¿quieres?

JOSÉ
¿Le duele?

VACA
Poco. Cuando me olvido que ya no la tengo y meneo el rabo Es una puntadita, nomás.

JOSÉ
Todavía sangra. Las moscas se van a la herida. Se la voy a lavar. Me da asco la gusanera.

VACA
Mira que queda poca. Mejor me la das a beber. Siento la boca pastosa.

JOSÉ
(Alzando el balde) ¿Poca? ¡Nada!

VACA
¡Te la has bebido toda! ¡Dame mi agua!

JOSÉ
Quedaba un restito, nomás. Un restito de nada.

VACA
¡Te la estás bebiendo! ¡Me la escondes! ¡Ya verás cuando venga Perrone!

JOSÉ
No le conviene hablar.

VACA
¡Canalla! ¿Cómo quieres que dé leche si no me das de beber? ¡Canalla! Sabes mejor que yo lo que me juego en cada ordeñe.

JOSÉ
“Gran cosa”.

VACA
¿Y te burlas? ¡Me volverán a castigar ¡Por ti! ¡Por tu culpa! Dame el agua... Un poco... ¿Sí?

JOSÉ
Aguarde que voy a mear *(Orina en el balde)*. ¡Puerco! ¡Más que puerca! ¡Me las vas a pagar! Calma, calma. Está muy inquieta, la leche se le va a cortar.

VACA
Me sacas de quicio.

JOSÉ
Vamos, vamos que yo también he bebido su cerveza.

VACA
Trae. Trae eso para acá.

José le alcanza el balde y la Vaca bebe.

JOSÉ
Pilsen.

VACA
¡Qué porquería!

JOSÉ
La hubiera dejado enfriar. Yo la tomo así.

VACA
No tendrás gonorrea, ¿no?

JOSÉ
Se me está poniendo fina. Tenga paciencia, déjela reposar un rato.

VACA
No fastidies con recetas y espántame esas moscas. No me dejan en paz.

JOSÉ
¡Cosa fiera semejante animal sin rabo!

VACA
Por tu culpa. Vamos, dale.

JOSÉ
(Le espanta las moscas) ¡Por mi culpa un carajo!

VACA
¡Sí! ¡Sí! Por tu culpa.

JOSÉ
¡Vamos! Si cuando Perrone entró, la oyó murmurar encandilada como una pava: “¡El sol, José, el sol!” ¿Qué tenía que hablar usted? De ahí sacó que no estaba terminada. “¡Tás encaprichada!, le gritó. “¡Yo te voy a enseñar a estar callada!” Y meta vara.

VACA
No digas tonterías. No me la han cortado por eso.

JOSÉ
¿Ah, no?

VACA
¿Qué sabes tú? Debo estar hipotecada, la cerda en alza, en fin. Tú lo único que sabes es estarte ahí, sin hacer nada.

JOSÉ
“Nada”. ¡Mire quién! Dándole al chicle día y noche.

VACA
Si tú no le hubieras faltado, me hubiera dejado en paz. ¿Qué tenías tú que atropellarlo? ¿No conoces tu lugar? ¿Y lo que es respeto? Pues así te ha ido. Toma nota. Es hora de que vayas aprendiendo... ¿Estaba verde la vara?

JOSÉ
Me robó los zapatos y se vino con ellos puestos. ¿Cómo no lo iba a atropellar? ¡Eran mis zapatos!

VACA
Mis zapatos, mis zapatos. ¡Gran cosa!

JOSÉ
¡No tenía ningún derecho!

VACA
¡Tenía la vara! Cállate. ¿Tú qué sabes? Él tiene la vara. Así te ha ido. Has recibido una de padre y señor nuestro. Se te ven las mataduras. Vamos, ordeña. Ordeña, ordeña. Creo que algo me vino.

JOSÉ
Parece un cuero seco.

VACA
No me alarmes y ordeña. Ordeña, ordeña. Si no hubieras despertado su ira, nadaríamos en la abundancia. Vamos, ordeña.

JOSÉ
No me apure, no me apure. ¡Qué tanta cosa! La soga me molesta.

VACA
Merecida la tienes. Ya te vas a acostumbrar.

JOSÉ
¿A usted no le lastima?

VACA
Ya no. Tengo buen cuero.

JOSÉ
A mí, sí. Me llaga.

VACA
El uso la va a ir sobando. Ya verás.

JOSÉ
El día menos pensado me la arranco a diente.

VACA
Deja quieto el dogal, que te acostumbrarás. Y cuidado. Te pueden horadar la nariz con una argolla.

JOSÉ
¿Dónde pone usted la cuerda para dormir? A mí se me enreda cada vez que me doy vuelta.

VACA
¿Para qué te das vuelta? Te echas, y ya está. ¡A reposar! ¿Para qué te das vuelta?

JOSÉ
Esto es como ordeñar un tronco.

VACA
Son los nervios, los malditos nervios.

JOSÉ
No hay caso. Ni aserrín, mire.

VACA
Llévame a caminar, anda. Eso me distiende. *(Comienzan a dar vueltas en círculo hasta donde la soga se lo permite)* No hay como un buen paseo. Es un placer estirar las patas.

JOSÉ
Despacito, despacito, amigo.

VACA
Y no te olvides. Cuando venga, le dices que he dejado de hablar. Hazme el bien. Que solo mujo. Un mugido suave, común, normal. ¿Entiendes? Muuu... Así, ¿ves? Muuu... Te lo recomiendo. Muuu...

JOSÉ
Entiendo, sí. Muuu.

VACA
Pues ya lo sabes. Y cuida tu temperamento. Te aconsejo por tu bien. Sé humilde. Bienaventurados los mansos, José. ¿Probamos otra vez?

JOSÉ
¿Ya? ¿Tan pronto? Una vueltita más...

VACA
Es la ansiedad, José. Oye, anoche he vuelto a sentir como que arañaban la madera. ¿Qué hacías?

JOSÉ
Nada

VACA
No vayas a hacer alguna tontería y me comprometas. ¿Estás seguro que no eras tú?

JOSÉ
¿No voy a estar?

VACA
Me inquieta. Ratones, tal vez.

VACA
Repórtate. No hagas nada.

JOSÉ
Tal vez los palitos de la alfalfa que froto para ablandarnos.

VACA
No... no era eso.

JOSÉ
Por más que los masco, no aflojan nada.

VACA
Vuélvelos al pesebre. No desperdicies nada. ¡Ah, venturosos los días pasados, José! Abundante el pienso, a discreción el agua. Así es la vida. Se reniega cuando se tiene, se añora cuando nos fafta. Este paseíllo me sienta bien.

JOSÉ
¿Está más tranquila? Venga, vamos. Otra vueltita.

VACA
¿No será hora?

JOSÉ
Y acá no entra claridad ni por un agujerito... Se calcula al tun-tun.

VACA
¿No estará por venir?

JOSÉ
Por lo que ha durado el agua, ya tendría que estar. Por la alfalfa, alfalfa, alfafa. Poco, pero falta.

VACA
¿Cuánto hará que los pájaros han cantado?

JOSÉ
Y hace un buen rato, sí.

VACA
¿Lo ves? Mejor empiezas a ordeñar.

JOSÉ
Si gusta *(Se instala para ordeñar)*.

VACA
¡Ah, la ingratitud, la ingratitud! ¿Por qué todo esto, Señor? ¿Y...?

JOSÉ
Algo. Poco.

VACA
Pon más voluntad.

JOSÉ
Hago lo que puedo.

VACA
Trata de hacer más.

JOSÉ
¡Lo mismo digo!

VACA
Vamos, vamos. Modera ese tono.

JOSÉ
Y usted se queja.

VACA
Motivos no me faltan.

JOSÉ
Por casa sobran.

VACA

No me retruques. Piensa en mis nervios, José. Ten compasión. Y no te olvides que pago culpas ajenas.

JOSÉ
No lo hice por maldad. Ya se lo dije.

VACA
Procura enmendarte.

JOSÉ
Eso hago.

VACA
Toma el buen camino. Dime. ¿Y dónde ibas?

JOSÉ
¿Cuándo?

VACA
Cuando cantabas.

JOSÉ
¡Ah!

VACA
¿Por dónde?

JOSÉ
Por ahí. Un sueño.

VACA
¡Cuenta, cuenta!, me distrae.

JOSÉ
Era como un camino, ¿vio? Un camino. *(Deja de ordeñar, se para, vive lo que narra)* Pero no era un camino, ¿entiende? Era todo. Había algunas lomitas verdes, lindas, con montecitos aquí y allá... Yo andaba por ahí... Lo que no había, lo que yo le quiero decir que no había era carretera, o trillo, ni trillo había. Pero era el camino. Como si yo supiera que había un camino. ¿Vio? Y andaba, andaba sin apuro porque el camino era como llegar. ¿Entiende? No, no me entiende. Mire, vea. Un camino va para algún lado. Es cosa de meter y meter a algún lado se llega. Bueno, ¿ve?, el mío no. Yo ya había llegado, ¿entiende? Había llegado al camino. El camino era llegar.

VACA
¡Irías para lo de tu novia!

JOSÉ
Ahí está, ¿ve? No, no iba.

VACA
¿La has olvidado?

JOSÉ
Allí estaba todo.

VACA
Aca la estás olvidando. Y haces bien. El recuerdo irrita, da acidez. Y esas gomitas, José, dicen de una saludable digestión. ¿Para qué pensar? Ella te ha olvidado.

JOSÉ
¿Usted cree?

VACA
El fuego entibia cuando lo tienes. Si lo recuerdas, no. Por lo demás, tú no eres lo que eras.

JOSÉ
No soy, no.

VACA
Ya estás cambiando; más vas a cambiar. Cuando salgas a pastar, serás otra cosa. Ella, si te recuerda, recordará otra cosa. Cuando te vea, no te va a identificar Entonces, ¿para qué pensar? No pienses. Come: rumia y rumia. Ayuda a olvidar.

JOSÉ
Es así, nomás. Uno se va volviendo otra cosa. Cualquiera, otra.

VACA
Guárdalo todo en el cajón de los trastos que alguna vez se han usado. Vive tu vida. Tu vida es esto. Caramba, se me pega la lengua al paladar. ¿No has orinado?

JOSÉ
Ni ganas tengo.

VACA
Déjame lamer el balde.

JOSÉ
Está vacío *(Se lo alcanza)*.

VACA
Es que uno lame el latón frío, y se siente aliviado

JOSÉ
Si tuviera tabaco. *(Armando un cigarrillo)* Cosa fiera pitar bosta seca. *(Lo enciende en el farol)* Y el fabro casi apagado. Como todo. ¿Me habrá olvidado?

VACA
¿Qué más da?

JOSÉ
José, José, me gritaba cuando yo asomaba en la cuesta y movía la manito como una paloma... "¡José, José!" esa voz la oigo, ¿ve?, ¡la oigo! Un grito no se guarda, vive. Ella me llama. ¡Me llama! No... No. ¡No me ha olvidado! Ella me llama. "José, José".

VACA
¡Me atormentas, idiota! No entiendes nada. Si no puedes ir, tonto, si no puedes salir, entonces ¡nadie te llama! "! Abuelito, Abuelito, Abuelo!" ¿Qué te piensas tú que es eso? ¡Nada! ¡Imbécil! Nada... *(Suelta un desgarrador sollozo que semeja un mugido)* Nada, ¡Dios mío, nada!

Se escucha el ruido de una tranca. Chirria el portón, que se entorna. Entra Perrone. Mira con desconfianza. Trae un mazo de pala y un balde. La vaca adopta una actitud indiferente

PERRONE
(A José, mascando las letras) Atrás. *José, sumiso, da un paso atrás.*
Más.

José obedece.

Más... Más atrás... Buenos días, "señores".

JOSÉ
Buen día, Perrone.

PERRONE
¿Cómo?

JOSÉ
Señor Perrone.

PERRONE
(A la Vaca) ¿El señor es sordo?

JOSÉ
Solo muge, señor.

PERRONE
¿Y usted?

JOSÉ
A veces, señor.

PERRONE
(Riendo) ¿A ver? *(Se ríe)* A ver. ¡Vamos!

JOSÉ
Muuu.

PERRONE
¡Más alto!

JOSÉ
¡Muuu!

PERRONE
Y vos, viejo de mierda, ¿no mugís?

La Vaca sigue mascando imperturbable.

Hacete el zonzo, sí. ¿No querés ver el sol? *(Ríe)* Vos, arrimá la bosta y el tacho.

José los lleva hasta la línea.

Atrás.

José obedece.

¡Mire que mantenerlos por esta miseria de leche, mi amigo!

JOSÉ
Ese animal está sediento, señor.

PERRONE
¡Nadie te preguntó nada! Sabandija. ¿O andás buscando que te curta a lazo? ¡Atrás! Más. Más atrás.

José obedece.

¿Cómo te tratan las moscas, che? *(Se ríe)* Che vos. Te estoy hablando ¡Ah!, no entendés *(Simula leer)*. Pucha que es difícil esta letra... Como de gurí...

La Vaca hace un movimiento de atención.

"Mi muy querido..."

JOSÉ
(Bajo, a la Vaca) ¡No hay nada!

PERRONE
¡¿Qué dijiste vos?!

JOSÉ
Nada, señor. ¡¿Qué murmuraste ahí?! Nada, señor. Si no habría también alguna carta para mí...

PERRONE
¿Para vos? ¡No me hagas reír! ¿Y quién te puede escribir a vos?

JOSÉ
Mi novia, señor.

PERRONE
Tu novia...

JOSÉ
Sí, señor.

PERRONE
Mira qué bien. El señor tiene novia. ¡Y se ha empilchado como para salir! ¿No ve? ¡Si hasta corbata se ha puesto! *(Ríe)* Esa ternera, mi amigo, ¡bala por otra teta! *(Ríe)* No te amargues, muchacho. Consolate... Está bien servida... *(Vuelve a reír)* Acá les dejo la ración... Demasiada, para la mugre que dan.

JOSÉ
Gracias, señor.

PERRONE
¿No querés nada más? ¿Pomada para los zapatos...? *(Ríe)* Sabandija... Tomá. Aquí tenés. Lo dejo de lástima... *(Deja el agua y el pasto alejados de la raya y va hacia el portón).*

JOSÉ
Señor.

PERRONE
¿Y ahora qué te pasa a vos?

JOSÉ
No llego.

PERRONE
No llegas pero a ver. ¿Estás seguro? Prueba. Prueba.

JOSÉ
(Va hasta la raya, la soga le impide ir más lejos, extiende los brazos, no llega) No... No señor. No alcanzo...

PERRONE
No alcanzás... A ver... Pensá que tu novia está allí, vamos, estirate... Es tu novia... Mirala... *(Ríe)* ¡Mirala bien! A ver, otra fuercita... Vamos... Vamos.

José se esfuerza.

¡Al piso! ¡Tirate al piso! ¡Con las patas! Vamos, así...

José se tira y con los pies araña las cosas.

Así... Ahí va, ¿ves? Ya la estás acariciando... ¡Vas a aprender a valerte de las patas, hijo de puta! Tomá. Tomá... *(Le arrima un poco las cosas).*

JOSÉ
(Recogiendo la ración) Gracias, gracias, señor. Muchas gracias.

PERRONE
Asco... Me das asco.

Perrone se va. Cierra el portón. Se oye ruido de tranca. José y la Vaca aguardan un instante, silenciosos.

VACA
¿Se fue?

JOSÉ
Sí.

VACA
Te portaste bien, José. Estuviste muy bien. ¿Qué dejó? ¿Agua? Dame... ¡Dame agua!

JOSÉ
Tome. Aquí la tiene.

VACA
(Bebiendo con fruición) ¿Y tú? ¿Tú no bebes?

JOSÉ
No *(Se sienta y escarba un trozo de caña)*.

VACA
Está muy buena. Te portaste, José. Vas por el buen camino. ¿Viste que hoy no te pegó? ¡Qué cosa linda es el agua! ¿De veras no tienes sed? ¡Escucha! Ese. ¡Ese es el ruido! ¿Qué haces?

JOSÉ
Un agujerito.

VACA
¿Un agujerito?

JOSÉ
(Mostrando un trozo de caña) A la ración del día Hice una flauta. *(Arranca una nota)* No es más que un hilito, ¿vio? Pero sostiene. Hay que andar, don. Hay que andar. Todo es camino y él tiene miedo.

VACA
¿Miedo?

JOSÉ
Miedo. Mientras uno sea así, ¿vio? Como hombre...

La Vaca deja de mascar y mira a José que comienza a tocar una elemental melodía mientras se apagan las luces lentamente y cae el telón final.

FIN

CARLOS MANUEL VARELA: PUENTE ENTRE LOS SESENTA Y EL DOS MIL

ROGER MIRZA
Universidad de la República, Montevideo

Nacido en Dolores, Uruguay, en 1940, Carlos Manuel Varela, profesor de literatura, egresado del Instituto de Profesores Artigas (IPA), fue director de la Escuela Municipal de Arte Dramático "Margarita Xirgú". Varela tiende un puente entre el teatro de los años sesenta y la creación dramática contemporánea. Integrante de la llamada generación del sesenta, Varela se inicia, con dos estrenos, a fines de esa década de fuerte militancia política y gran renovación estética en el sistema teatral uruguayo. Esos años se caracterizaron por la incorporación de nuevos paradigmas teatrales, que iban más allá del realismo crítico dominante: desde el realismo épico y didáctico de Bertolt Brecht, como modelo de un teatro político militante, hasta las propuestas del llamado teatro del absurdo con Ionesco, Beckett, Pinter y Genet o los postulados de Antonin Artaud, Julián Beck y el Living Theatre.

Los primeros estrenos de Varela muestran una libre y muy híbrida apropiación de algunos de esos modelos: *El juego tiene nombre* (1968), premiada por la Federación Uruguaya de Teatros Independientes, "parábola sobre el encierro y la alienación en un asilo de ancianos" (Rela, *Diccionario de autores teatrales uruguayos*. Montevideo, Proyección, 1988) y sobre todo *¿Happening?* (1969), marcada por el llamado "teatro político", con rupturas de la frontera entre espectadores y actores, transformaciones del espacio, recursos de teatro en el teatro, a partir de un argumento de gran actualidad: una función de teatro representada por presos en una penitenciaría, donde los reclusos terminan provocando una gran rebelión con ocupación del lugar, en abierto desafío a las autoridades.

Después de estas obras y de *La enredadera* (1970), sobre la figura de una madre aferrada al pasado, sigue casi una década de silencio, en forma casi coincidente con el primer período de la dictadura en el Uruguay, que se interrumpe con el estreno de *Las gaviotas no beben petróleo,* Premiada por concurso del Teatro Circular en sus 25 años, llevada a escena por ese elenco en 1979. Esa reaparición de Varela se consolida con una serie de estrenos en los cuatro años siguientes: *Alfonso y Clotilde* (1980), *Los cuentos del final* (Primer Premio del Concurso de la Caja Notarial), estrenado por la Comedia Nacional, (1981), *Palabras en la arena,* también estrenada por la Comedia Nacional en 1982 (Primer Premio del concurso SAS, La Mañana y El Diario) y finalmente *Interrogatorio en Elsinor* (Premio Intendencia Municipal de Montevideo y del Ministerio de Educación y Cultura) en 1983: cinco primeros premios en cinco años. De este modo Varela se convierte en el dramaturgo más importante de su generación, a partir de los últimos años de la dictadura cívico-militar que se instaló en el país de 1973 a 1984, y desde el estreno de *Las gaviotas no beben petróleo* en 1979.

En este segundo período de su producción aparece, además, un importante cambio

de su estilo, ante la necesidad de evitar la censura y expresar a través de un lenguaje metafórico y sugerente la situación opresiva y sofocante vivida durante la represión y el terrorismo de estado. Una represión que alcanzó a todos los estratos sociales e hizo imperar el miedo durante más de una década en el país. Varela definió a ese teatro como un teatro de 'lenguaje enmascarado'. ("Del enmascaramiento al significado explícito" en *Dramaturgia y Puesta en escena en América Latina y el Caribe,* Roger Mirza, ed. Montevideo, Sección Uruguaya del ITI, 1992, p.50).

En ese teatro metafórico y alusivo, aparecen algunos temas recurrentes, como el de las dependencias de un personaje central débil, bajo la sombra del Edipo, en *Las gaviotas no beben petróleo* o en *Los cuentos del final,* donde aflora también la inevitable decadencia de una clase y una familia torturada por la impotencia, los resentimientos y las frustraciones, tema que se prolonga en *Palabras en la arena* donde surge, además, la lucha del escritor con sus fantasmas.

Pero es en *Alfonso y Clotilde* donde la alusión, la alegoría y la incorporación de algunos procedimientos del teatro del absurdo adquieren toda su capacidad de denuncia en medio de la censura. El miedo, la sensación de ser perseguido, los intentos de huida y la conciencia de culpa ante una realidad inexplicable, opresora y siniestra son, en efecto, la clave de la singular pareja de *Alfonso y Clotilde.* Con gran eficacia el texto se apoya en los procedimientos del teatro del absurdo: indeterminación espacio-temporal, incoherencias de las psicologías, ausencia de causalidad, inmovilidad de la acción y de las situaciones, para introducir su testimonio y burlar la censura.

De modo que bajo aparentes recursos absurdistas la obra denunciaba los aspectos más duros de la realidad contemporánea en el Uruguay en medio del terrorismo de estado ante los espectadores cómplices. El texto presenta a dos personajes centrales sin aclarar mucho de dónde vienen, ni hacia dónde se dirigen, qué esperan, y ni siquiera qué lugar es este en el que se encuentran.

En medio de un clima que se vuelve amenazante, aparecen alusiones veladas a errores, culpas y temores, así como a la pérdida de un pasado próspero por una torpeza trivial. La atmósfera amenazante se intensifica con la aparición en la playa de un hombre moribundo desnudo y maniatado, con la lengua cortada, como descubrirán después los protagonistas, sin que aparezca ninguna justificación clara de esa aparición, que opera como alusión a los cadáveres que aparecieron en las costas uruguayas a mediados de los años setenta y que pertenecían, como lo sabía o lo sospechaba la población, a pesar de las falsas pistas que daba la prensa, a las víctimas del terrorismo de estado, declaradas desaparecidas por los regímenes militares uruguayos y argentinos, como se comprobó posteriormente.

"Y en el proceso de autocuestionamiento que suscitan las situaciones límites a las que han llegado Alfonso y Clotilde en su huida, asistimos, en esos seres enfrentados al terror y a la muerte, a un aferrarse a las vidas acomodadas que tuvieron que abandonar sin entender por

qué y a la progresiva descomposición de su condición humana hasta la pérdida del lenguaje, la memoria y la conciencia". ("Diecisiete espectáculos para la memoria" en *Escenarios de dos mundos. Tomo 4.* Moisés Pérez Coterillo Director. Madrid, Centro de Documentación teatral, 1988, 213. Ver también Roger Mirza. *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura, resistencia.* Montevideo, Banda Oriental, 2007: 184-186 y 230-231).

En esta apropiación y refuncionalización de recursos absurdistas la pieza revela la productividad del modelo y juega incluso con cierto humor (negro), como cuando le ofrecen –a falta de otro alimento– pasta de dientes al moribundo para tratar de reanimarlo. El espectáculo, a través de lo insólito y lo inexplicable, conseguía sortear la censura y mencionar lo prohibido y trasmitía la presencia de una realidad opresora y destructiva a través de un lenguaje polisémico que fusionaba el mundo imaginario con la realidad contextual de actores y espectadores.

A partir de *Crónica de la espera* (1986) se inicia un periodo donde alternan obras de denuncia política en un lenguaje cotidiano y directo pero sobrio y alusivo. Como en la obra mencionada que se refiere a la angustiosa espera de tres mujeres cuyos esposos o hijos han desaparecido, o como en *Sin un lugar,* que apunta de manera más amplia a algunas formas de miseria, dominio y represión. Otras muestran un marcado realismo sobre situaciones y conflictos cotidianos nuevos y típicos de la postdictadura. Es el caso de *La Esperanza S.A.,* que aborda el reencuentro y las confrontaciones entre los uruguayos que retornan del exilio y los que sufrieron el exilio interno, así como el problema de la emigración económica después de la emigración política. Finalmente, se puede señalar una reaparición del lenguaje metafórico y ambiguo con ricas connotaciones en una de sus últimas obras, *Emboscada* (1997), que se centra en los conflictos que genera en una pareja un insinuante, misterioso y amenazante personaje que surge de la calle.

Varela ha dirigido durante varios años un taller de dramaturgia auspiciado por la Asociación General de Autores del Uruguay y la Comisión Nacional para el Fomento del Teatro; sus obras se han representado en Asunción, Buenos Aires, Washington, Sydney, San Salvador. *Alfonso y Clotilde* ha sido traducida al italiano y representada en Rimini en 1998 y en el Teatro dell'Orologgio de Roma en 1999, entre otras ciudades italianas.

Principales estrenos (En el Uruguay):

1968. *El juego tiene nombre.* Montevideo, dirección de Atilio Costa. Teatro La Máscara. Premio de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes.
1969. *¿Happening?* Montevideo, dirección de Carlos Aguilera, con Club de Teatro.
1970. *La enredadera.* Montevideo, dirección de Carlos Aguilera. Teatro Odeón.
1979. *Las gaviotas no beben petróleo.* Montevideo, dirección de Jorge Denevi con el Teatro Circular. Primer Premio Concurso SAS, La Mañana-El Diario y Centro de Artes y Letras de Punta del Este.
1980. *Alfonso y Clotilde,* Montevideo, dirección de Carlos Aguilera, Teatro del Centro.

También por Teatro della Centena, Rimini, Roma y Festival de Belluno, (1998-1999)
1981. *Los cuentos del final*. Montevideo, dirección de Carlos Aguilera con la Comedia Nacional. Primer Premio Concurso Caja Notarial. "Florencio" Mejor dirección.
1982. *Palabras en la arena*. Montevideo, dirección de Carlos Aguilera con la Comedia Nacional. Primer Premio Concurso SAS, La Mañana-El Diario y del Centro de Artes y Letras de Punta del Este.
1983. *Interrogatorio en Elsinor*. Montevideo, dirección de Marcelino Duffau, Teatro de la Alianza Francesa. Premio Intendencia Municipal de Montevideo y Premio Publicación del Ministerio de Educación y Cultura. Presentada al Festival de Teatro Nuevo León, México, 2001.
1986: *Crónica de la espera*. Montevideo, dirección de Marcelino Duffau, Teatro del Notariado.
1987. *Sin un lugar*. Montevideo, dirección de Marcelino Duffau, Teatro Circular. Antes en Washington, por Grupo Panamericano, 1986, luego en Sydney por Casa del Teatro, (1994).
1989. *La Esperanza S.A*. Montevideo, dirección de Carlos Aguilera, Comedia Nacional. También en Sydney, Casa del Teatro (1994).
1990. *Don Quijote* (con Celia Blocona). Montevideo, por Teatro Circular. Premio Embajada de España.
1993. *Rrring*. Montevideo, dirección del autor, Teatro de AGADU.
1996. *Las divas de la radio*. Montevideo, dirección Carlos Aguilera, Teatro Alianza Francesa.
1997. *Emboscada*. Montevideo, dirección de Carlos Aguilera. Teatro de la Alianza Francesa. Premio del Instituto Internacional del Teatro e Instituto Goethe.
1999. *Federico, pasión y sangre derramada*. Montevideo, Comedia Nacional. 2002. *¿Quién oyó hablar de Mme. Bovary?* Montevideo, Teatro El Sótano.
2004. *Los juegos del miedo*. Montevideo, dirección del autor. Sala Blanca Podestá de la Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU).
2005. *La entrevista*. Montevideo, dirección del autor. Sala Blanca Podestá (AGADU). 2006. *Lo que no muere*. Montevideo, dirección del autor. Sala Blanca Podestá (AGADU).

Publicaciones

Teatro:
"Crónica de la espera", Revista *Conjunto,* La Habana, julio-setiembre, 1986.
"Alfonso y Clotilde", en *Antología del teatro uruguayo moderno* (Selección de W. Rela). Montevideo, Ed. Proyección, 1988. También en *Theaterstücke des Lateinamerikanischen Exils,* Ed. Vervuet-Frankfurt am Main, 2002.
"Los cuentos del final", en *Teatro Uruguayo. Premios Florencio* Actu/Signos, 1989. También en *50 años de teatro uruguayo. Tomo 2.* (Coord. L. Escalante), Montevideo, MEC, 1990 y en *Teatro uruguayo contemporáneo. Antología,* (Coord. R. Mirza), Madrid, Ministerio de Cultura/FCE, 1992.
Interrogatorio en Elsinore (Después de la ratonera). Prólogo de Rubén Castillo. Montevideo, Instituto Nacional del Libro (Colección Teatro Uruguayo, Tomo 5).
La esperanza no bebe petróleo. (Contiene "Las gaviotas no beben petróleo" y "La

Esperanza S.A"). Montevideo, Arca, 1993.
"Sin un lugar", en *Teatro uruguayo de hoy. Antología*. (Selección de Walter Rela), Montevideo, Ed. Proyección, 1994.
Teatro. Antología. Prólogo de Begoña Alberdi. Montevideo, AG ediciciones AGADU/ SUAT, 2008. (Contiene "¿Happening?", "Alfonso y Clotilde", "Los cuentos del final", "Palabas en la arena", "Emboscada", "Bienvenidos al hogar", "Copas y sonrisas nada más", "El hombre que quería volar", "La piel" y "Los disfraces").

Narrativa:
Encuentros solitarios. Montevideo, AG Ediciones/SUAT, 2007.

Artículos sobre teatro:
Shakespeare, Montevideo, Banda Oriental, cuadernos de estudio, 1977.
"Los que esperan" en *Revista Zeta, No7,* 1986.
"El espejo fracturado" en *Antología del Teatro Uruguayo Moderno*. Walter Rela ed. Montevideo, Proyección, 1988 y en *Teatro Uruguayo 1808-1994* de Walter Rela, Montevideo, Gussi.
"Introducción al teatro de Bertolt Brecht" en *Revista del Teatro Circular,* No4, 1988.
"Del enmascaramiento al significado explícito" en *Alba de América,* Vol 7 (Nos. 12 y 13), 1989. También en *Dramaturgia y puesta en escena de América Latina y El Caribe*. Montevideo, Ed. Sección Uruguaya del ITI, UNESCO, 1992.
"El teatro uruguayo y el modernismo" en *Situación del teatro uruguayo contemporáneo*. Roger Mirza ed. Montevideo, Banda Oriental, 1996.
Las transformaciones del texto dramático Buenos Aires, CELCIT-ITI, 1998.

ALFONSO Y CLOTILDE (DRAMA EN UN ACTO)

CARLOS MANUEL VARELA

PERSONAJES: M (2) / F (1):
CLOTILDE
ALFONSO
PACO

LAS LUCES SE ENCIENDEN SOBRE UN ESPACIO DESPOBLADO. EL SUELO ES UNA SUPERFICIE ONDULANTE COLOR BEIGE. EN ALGUNOS TRAMOS LAS ONDULACIONES FORMAN CRESTAS QUE SE RECORTAN CONTRA UN FONDO MUY CELESTE QUE IRÁ TIÑÉNDOSE GRADUALMENTE DE UN AZUL INTENSO. ENTRAN ALFONSO Y CLOTILDE CON LAS CABEZAS ESTIRADAS COMO SI INTENTARAN DIVISAR ALGO DESDE LEJOS. ELLA TIENE UN ENORME SOMBRERO DE PAJA QUE LA PROTEGE DEL SOL Y LENTES NEGROS. TRAE TAMBIÉN UNA CANASTA COMO LA QUE SE USA EN LOS PICNICS PARA LA MERIENDA. ALFONSO ESTÁ AGOBIADO POR EL PESO DE VARIAS COSAS. A SU ESPALDA LLEVA ARROLLADA UNA PEQUEÑA CARPA DE LONA Y UNA MOCHILA REPLETA DE LA QUE ASOMA UNA MANTA A CUADROS. EN LA MANO, DOS BANQUITOS PLEGABLES.

CLOTILDE
(Se levanta los lentes negros, mientras va hacia el proscenio) Es acá. Ahí están las marcas.

ALFONSO
(Que la ha seguido) ¿Dónde?

CLOTILDE
(Da unos pasos más. Se detiene en el borde del proscenio. Extiende el índice) Ahí. ¿Las ves?

ALFONSO
(Respira) Bueno. Al fin.

Vuelven al centro de la escena. Se dejan caer sobre el suelo ondulado con un suspiro de alivio.

CLOTILDE
Acá estamos bien.

ALFONSO
Parece un buen lugar.

Clotilde saca un mantelito a cuadros. Lo extiende sobre el suelo.

(Señalando) Me pregunto para qué.

CLOTILDE
Todavía queda café *(Saca un termo de la canasta).*

ALFONSO
(Mirando alrededor) Sí, es un buen lugar. Corre un lindo aire. Debemos estar cerca del mar.

CLOTILDE
No hay árboles, pero no importa. Antes de que anochezca nos ponemos a armar la carpa.

ALFONSO
No hables de eso ahora. Estoy reventado.

CLOTILDE
Tomamos una aspirina y ya está. *(Busca en la canasta).* Ánimo, Alfonso.

Le pone una en la boca. Ella traga otra.

ALFONSO
(Atorado) Dame café. Se me atracó.

CLOTILDE
Mirá que sos gastador *(Le sirve). Alfonso bebe.*

ALFONSO
Y vos pensando siempre en ahorrar. Así estamos.

CLOTILDE
Podés quejarte. Si yo no hubiera ahorrado, ¿tendríamos el auto, la casita de la playa, el apartamento?

ALFONSO
Es injusto.

CLOTILDE
¿Qué es injusto? ¿Conseguir las cosas con mil sacrificios?

ALFONSO
Es injusto estar aquí. Podríamos estar en Aguas Claras, en nuestra casita.

CLOTILDE
No es mi culpa, ¿no?

ALFONSO
Tampoco la mía.

CLOTILDE
(Señalando hacia el foro, molesta) No hay exactamente un culpable, sino muchos.

ALFONSO
Ahora me doy cuenta de que no sirvió de nada.

CLOTILDE
¿No sirvió qué?

ALFONSO
El ahorro.

CLOTILDE
Bueno, no sirve en ciertas circunstancias.

ALFONSO
En estas circunstancias.

CLOTILDE
Pero sirvió en las otras. Por lo menos podemos cerrar los ojos y pensar en lo que tuvimos.

ALFONSO
Una especie de película adentro de uno mismo.

CLOTILDE
Claro. Apenas tenemos que imaginar. Basta con recordar los momentos lindos. Por ejemplo, un fin de semana en Aguas Claras: vos y yo en la playa, juntando caracolitos por la orilla.

ALFONSO
(Con una sonrisa) Para los sobrinos.

CLOTILDE
(Cerrando los ojos) Una tardecita después de la siesta....

ALFONSO
Vos y yo en el porche, en nuestros sillones preferidos, haciendo solitarios.

CLOTILDE
(Con una sonrisa) Qué vida.

ALFONSO
Y de pronto, zas. El manotazo.

CLOTILDE
El zarpazo del destino, diría yo.

ALFONSO
La travesura de un nene chico, que en vez de soplar las velitas de la torta, las escupe.

CLOTILDE
Carajo. En el momento en que más hubiéramos necesitado tranquilidad...

ALFONSO
Claro...

CLOTILDE
Reposo y meditación.

ALFONSO
Ya no estamos para estos trotes.

CLOTILDE
¿Cómo? Yo me siento muy bien. Joven y fuerte.

ALFONSO
Porque no cargaste todo eso.

CLOTILDE
Porque soy joven de espíritu. Porque me cultivo.

ALFONSO
Literatura. *(Se pellizca debajo de los ojos)* ¿Y esto? ¿Las lindas bolsas y toda la orografía?

CLOTILDE
(Rabiosa) Tu orografía.

ALFONSO
A nuestra edad no podemos sudar demasiado, querida.

CLOTILDE

Ordinario.

ALFONSO
Poné vos los trinos y el vals vienés, yo tengo los pies ampollados.

CLOTILDE
(Después de una pausa) ¿Cuánto habrá que esperar?

ALFONSO
Nadie dijo que pasará hoy.

CLOTILDE
Unas horas.... o un par de días. No más.

ALFONSO
(Mientras saca un cigarrillo y lo enciende) Habrá que tener paciencia.

CLOTILDE
¿Solo queda uno? Dámelo. *(Le tiende la cajilla. Ella toma el cigarrillo y la tira)*. Bueno... me gustaría hacer aritos ahora.

ALFONSO
Debiste dejármelo. Vos podés pasarte sin ellos.

CLOTILDE
Siempre fumo uno después del té.

ALFONSO
¿De qué tú me hablás?

CLOTILDE
Bueno, es la hora del té, ¿no?

ALFONSO
No sé. Tendría reloj si no hubieras cerrado la puerta del auto en mi muñeca.

CLOTILDE
No hables del auto ahora.

ALFONSO
No se hubiera portado tan mal si...

CLOTILDE

(Grita) ¡Basta!

ALFONSO
Claro, mis fallas se ventilan todo el día. Las tuyas se meten abajo de la alfombra.

CLOTILDE
Tengo una enorme paciencia, Alfonso.

ALFONSO
¿Y yo? La probé a lo largo de estos años.

CLOTILDE
¿Qué querés decir?

ALFONSO
Más vale no hablar.

Un largo silencio. Clotilde se saca los lentes y el sombrero. Permanece callada con los ojos cerrados. Alfonso va hacia proscenio, se agacha como si buscara algo. Gatea.

CLOTILDE
Me gusta el silencio. Es poético, tiene algo.

ALFONSO
(Gateando) ¿Qué puede tener el silencio? ¡Nada!

CLOTILDE
Tiene algo que se prende acá, Alfonso. ¿No lo sentís? Bueno, qué podés sentir vos si no tenés sensibilidad.

ALFONSO
No soy maricón.

CLOTILDE
Ya está. Aquí estamos con el gran simplificador. *(Va detrás de él)*. Toda la vida cortando las ramitas, apartando la belleza, empujando al barranco amatistas y amapolas. Cosa horrible cerrar así los ojos, comerse los duraznos con cáscara, caminar con las piernas abiertas como un cowboy.

ALFONSO
(Se detiene) Creí que te gustaban los cowboys.

CLOTILDE

Los auténticos. No vos haciéndote el cowboy.

ALFONSO
¿Y la huellas? ¿Dónde están? ¿Dónde se metieron?

CLOTILDE
Allá. ¿Sos ciego?

ALFONSO
(Se pone de pie) Vos y tus locuras. ¿Qué se puede escuchar en el silencio?

CLOTILDE
Muchas cosas: voces nuevas o voces viejas, ecos de otras voces.

ALFONSO
¿Qué decís?

CLOTILDE
Y cuando se terminan las voces podés empezar a imaginar. *(Con súbito temblor)* Es una forma de vivir, ¿sabés? Vivir aquí. A determinadas horas se hace muy difícil. A la hora del crepúsculo, a veces... *(Lo mira. Cambia de tono bruscamente)* Para vos será más fácil recordar.

ALFONSO
Gracias.

CLOTILDE
Qué podés imaginar, si tu imaginación nula es lo que nos trajo aquí.

ALFONSO
Y tus arrebatos culturizantes.

CLOTILDE
¿Mis qué?

ALFONSO
Tu hemorrágica sensibilidad empujó la bola de nieve cuesta abajo.

CLOTILDE
No sé de qué hablás.

ALFONSO
Del día del Gran Viejo.

CLOTILDE
Tu Gran Viejo.

ALFONSO
Espantado a causa de tu gol pictórico político.

CLOTILDE
Mi gran gol.

ALFONSO
En contra. Pateaste contra tu propio arco.

CLOTILDE
No lo sabía.

ALFONSO
Y tu intuición, tu imaginación, todos los grandes atributos que monopolizás, ¿dónde andaban?

CLOTILDE
(Algo molesta) Qué sé yo... *(Toma asiento)* En fin... aquí estamos. *(Sirve ahora dos cafés. Sacude el termo)* No queda más.

ALFONSO
¿La imaginación no te dio para prever este final?

CLOITILDE
Una imagina cosas, no finales.

ALFONSO
Si por lo menos me encontrara con algún amigo del Club.

CLOTILDE
¿Para qué sirven esos? ¿Tienen fuerza en los brazos para levantar otra cosa que no sea una medida de whisky?

ALFONSO
Extraño a los amigos.

CLOTILDE
¿Y yo? ¿Pensás que no extrañé nada en todos estos días?

ALFONSO
Cuánto hace que andamos en esto... ¿cuántos días...?

CLOTILDE
(Rápida) No, no los cuentes.

ALFONSO
Me gustaría hablar con Felipe. Él es tan sereno. Me gusta su voz. Es un gran tipo este Felipe. Me quedaría tardes enteras escuchándolo.

CLOTILDE
Perdiendo tiempo.

ALFONSO
(Con súbita angustia) Ahora me doy cuenta de que siempre necesité mucho de los demás, Clotilde.

CLOTILDE
(Lo mira endurecida) No sos precisamente mi cowboy.

ALFONSO
Lo veía en el Club. Hablábamos de autos. Yo no tenía más que reproducirle los ruidos de nuestro Ford y él enseguida diagnosticaba. *(Con una sonrisa)* No se equivocaba nunca.

CLOTILDE
(Intenta sonreír) ¿Creés que allá no habrá clubes?

ALFONSO
No sé.

CLOTILDE
Tiene que haber. Cuando lleguemos te lanzarás corriendo a buscar a tu Felipe.

ALFONSO
¿Y vos?

CLOTILDE
¿Yo? *(Con cierta amargura)* Esperaré el sábado, como siempre. Esperaré mi turno.

ALFONSO
Eran lindos los sábados.

CLOTILDE

(Con cierta inquietud) ¿Te gustaban? *Él no contesta, asiente.*

Ella ataca con una risita.

Voy a confesarte algo. Extraño el cine del sábado a la noche. El cine y... bueno, el sábado era un día tan especial. Me pregunto por qué siempre lo esperé como el día luminoso de la semana. No era solo por las luces de las confiterías y los cines, sino porque sucedía algo. *(Con una risita).* ¿Te imaginás qué?

ALFONSO
Paseábamos mucho. *(La mira)* Nos cansábamos mucho también.

CLOTILDE
(Casi para sí) Qué bueno era no sentirse sola el sábado *(Un silencio).*

ALFONSO
¿Oís el mar?

CLOTILDE
Parece el ruido de un motor.

ALFONSO
Parece... ¿es el mar? ¿Se acerca un camión?

Otro silencio.

ALFONSO
No se ve nada.

CLOTILDE
Quién va a confiar en tus ojos *(Da unos pasos, mira hacia todos lados).*

ALFONSO
(Mira hacia arriba) Debe haber sido un trueno. Va a llover.

CLOTILDE
No puede ser. Todavía hay sol *(Da unos nuevos pasos. Va hacia una loma; se inclina y mira hacia abajo. Con un gritito)* ¡Alfonso!

ALFONSO
(Sin volverse) ¿Qué?

CLOTILDE

(Paralizada. Con los ojos clavados detrás de la loma y cierto terror) Al-
fon-so... mi-rá.

ALFONSO
No puedo ahora. Tengo que armar la carpa.

CLOTILDE
Alfonso, ¡vení!

ALFONSO
(Se vuelve) ¿Qué pasa?

CLOTILDE
Mirá...

Alfonso se detiene junto a la loma. Observa.

ALFONSO
¿Qué es?

CLOTILDE
¿Cómo qué es?

ALFONSO
¡Parece... una mano!

CLOTILDE
Salió de ahí abajo.

ALFONSO
No se mueve.

CLOTILDE
(Casi para sí) Una mano...

Un silencio. Intercambian miradas. Deciden retirarse del lugar. Toman los bancos plegables y se sientan en proscenio de cara a platea.

(Mientras saca el tejido de la canasta) Siempre dije que el verano era una estación demasiado pasajera.

ALFONSO
¿Qué?

CLOTILDE
Uno para abajo, uno para arriba...

ALFONSO
(Lento) Era una mano.

CLOTILDE
Uno para abajo... Voy a tejerte un pulóver, por si refresca.

ALFONSO
Necesito un whisky.

CLOTILDE
Utilizá el vaso del café.

ALFONSO
No quiero mojarme la lengua en cartón.

CLOTILDE
Había una botella, pero...

ALFONSO
Había.

CLOTILDE
...quedó en el auto.

ALFONSO
Adiós whisky.

CLOTILDE
Pero hay un pomo de pasta de dientes sin estrenar.

ALFONSO
No tengo hambre ahora. Quiero un trago.

CLOTILDE
(Suspira) Me hiciste pensar en la T.V. Pensar y extrañarla. Quiero un trago, decía el Capitán Joe, dando un golpe sobre el destartalado mostrador de madera en “El último valiente”.

ALFONSO
Necesito tomar algo.

CLOTILDE
¿No era divino sentarse en el sillón a florcitas, aquel de los almohadones con resortes, a mirar cómo mi rubio Capitán Joe dejaba el tendal de muertos?

ALFONSO
No dijiste eso cuando compré la tele.

CLOTILDE
¿Qué dije?

AFLONSO
Dijiste: ese aparato es una nueva forma de atarme a la rutina, de esclavizarme, de...

CLOTILDE
(Protesta) ¡No dije eso!

ALFONSO
Dijiste mil veces cosas semejantes antes de que apareciera el CapitánJoe.

CLOTILDE
¿Yo? Bah... no pienso discutir ahora. Siempre te molestó que admirara al Capitán Joe.

ALFONSO
Me molestaban tus gritos cada vez que daba un puñetazo o derribaba una rubia sobre el pasto.

CLOTILDE
Nunca grité mirando al Capitán Joe. Me mordía las uñas pero no gritaba.

ALFONSO
Te retorcías las manos.

CLOTILDE
Pero no gritaba.

ALFONSO
Gritabas como una loca. Gritabas esperando que saltara del aparato y te acostara sobre la alfombra.

CLOTILDE
¿Eso pensás de tu mujer? Que cualquier Capitán Joe puede tirarla sobre la alfombra?

ALFONSO
No, si ella no quiere, pero dudo mucho que quiera oponer resistencia.

CLOTILDE
¡Es un insulto! Uno para abajo... uno para arriba, me dan ganas de dejarte sin pulóver.

ALFONSO
(Gritando) ¿Estás segura de que voy a necesitarlo?¿O mejor, que voy a tener oportunidad de usarlo?

Ella tira el tejido lejos. Se pone de pie, frenética.

CLOTILDE
¡Que venga el Capitán Joe! *(Camina en cuatro patas)* ¡Que se monte en esta yegua!

ALFONSO
(Con una carcajada) No creo que venga. Ni él ni nadie. Aunque estuviera a pocos metros no vendría. Ya sabés como son esos cowboys; terminan perdiéndose en el horizonte al lado del amiguito.

Clotilde, gateando, ha llegado junto a la loma. Una luz azulada cae sobre la mano que emerge de la arena. Comienza a sollozar.

CLOTILDE
No tiene arrugas. Es joven. Abajo debe haber un cuerpo joven.

ALFONSO
(Muy bajo) Qué joda. Aparecen cuando menos lo esperás.

CLOTILDE
(Bajo las lágrimas se insinúa una risita) No tenemos almanaque. Somos fuertes. No tenemos almanaque.

ALFONSO
¿Qué decís?

CLOTILDE
Vení acá. Juntos podemos hacer algo. Vení acá.

ALFONSO
(Algo tembloroso) ¿Por qué se empeñan en molestarnos?

CLOTILDE
Vení acá. *(Grita)* Vení.

Alfonso obedece como un autómata. Se coloca detrás de ella, con las manos en el piso y juntos inician los movimientos rituales del acto sexual.

Hoy es sábado, cualquier día lleno de luces y colores. Hoy es sábado. Cuántos soles van y vienen, cuántas hojas verdes y trinos de pajaritos.
Y de noche cine. Y después las sábanas blancas, almidonadas, que hacen trac-trac, mi Capitán Joe. Hay que luchar juntos, pegar puñetazos, negar, moverse así, salpicar con nuestro sudor. Que sepan que no tenemos miedo. *(Exhausta ya)* Que no tenemos... miedo.

Ambos quedan tendidos en el piso. Alguien intenta trepar la loma; por un instante se asoman unas manos que intentan aferrarse a algo y un rostro embarrado. La visión es muy fugaz, porque el cuerpo vuelve a caer hacia el otro lado. Clotilde se incorpora. Extiende una mano, al mismo tiempo que ahoga una exclamación.

ALFONSO
(Que no quiere mirar) Hay que armar la carpa. Va a llover.

CLOTILDE
Hay más... creo que hay más... ahí.

ALFONSO
¿Por qué mierda al auto no le crecieron alas? Una vez leí, cuando era chico...

CLOTILDE
Es asqueroso tener que quedarse. ¿Por qué nos tocó a nosotros? Otros volaron. Pudieron volar. Llegaron lejos, con sus hijos. *(Sus ojos se encuentran con los de Alfonso. Una pausa)* ¿Será por eso? ¿Con sus hijos, entendés?

ALFONSO
No.

CLOTILDE
Llegaron lejos con menos dinero que nosotros. Pero se apretaban y eran uno. Y los ojos de uno eran los ojos de todos. Y las nubes iban encima de ellos, protegiéndolos. Y entonces no llovieron balas, no pasó nada y hasta un viento suave los empujó cariñosamente al lugar adecuado.

ALFONSO
No entiendo nada.

CLOTILDE
Llegaron y fueron felices. Dijeron: empezamos de nuevo. Y algunos eligieron un lugar donde morir, libremente, sin apuro, con una sonrisa. *(Al borde de la histeria)* Se murieron con sus manos intactas, con todos los dedos, con sus dos testículos, con el cuerpo agradecido. Algunos, se sentaron a tomar una cerveza y antes de sentir un crujido adentro del pecho, les brotaron carcajadas, al pensar que habían ganado.

ALFONSO
¿Y los otros? *(Señala)* ¿Esos? ¿Quién mierda los protege?

CLOTILDE
Nadie.

ALFONSO
¿Por qué?

CLOTILDE
Se quedaron. Quisieron quedarse.

ALFONSO
Y se jodieron.

CLOTILDE
(Con burlona amargura) Se quedaron jugando al Capitán Joe.

ALFONSO
¿Para terminar así?

CLOTILDE
(Con una risita) Pensaban ganar.

ALFONSO
¿Cómo llegan acá?

CLOTILDE
El agua los trae... o tal vez...

ALFONSO
¿Dónde mierda está el agua, las olas, el mar?

CLOTILDE
Algo los trae.

ALFONSO
¿Quién los pone ahí, delante nuestro?

CLOTILDE
Por quedarse se vinieron azules y perdieron los dedos. Por quedarse donde no debían, entregados a todas las desobediencias.

ALFONSO
Hubiera sido más fácil ponerse abajo de la nube y correr.

CLOTILDE
No fue fácil para nosotros.

ALFONSO
Por tu culpa. Si perdimos nuestra nube fue por tu culpa.

CLOTILDE
(Protesta) Claro, yo tengo que estar en todo. Estás muy mal acostumbrado, querido.

ALFONSO
¿Qué pregunta te hice antes de salir de casa? Hacé memoria: ¿Qué dije mientras repasaba el equipaje?

CLOTILDE
Llevamos cosas de más, dijiste.

ALFONSO
¿Y qué más?

CLOTILDE
(Recordando) Revisaste las gomas...

ALFONSO
¿Y qué dije?

CLOTILDE
Que había una pérdida de aire.

ALFONSO
No. ¿Qué dije antes de revisar las gomas?

CLOTILDE
¡Qué se yo!

ALFONSO
(Que ya no puede contener la furia) Dije: ¿le echaste suficiente nafta? Y vos contestaste: sí. ¿Y qué pasó luego?

CLOTILDE
(Neutra) Nos quedamos sin nafta.

ALFONSO
Sin una gota de nafta. El auto no es un encendedor, querida.

CLOTILDE
El tanque estaría agujereado.

ALFONSO
Sabés muy bien que el tanque estaba en perfectas condiciones.

CLOTILDE
(Harta) Bueno, me equivoqué. ¡Una vez que me fallan los cálculos y te ponés así!

ALFONSO
(Rabioso) No es para menos. Mirá cómo estamos.

CLOTILDE
(Rabiosa) Hubo nubes que esperaron a otros.

ALFONSO
(Grita) Otra vez con eso, no! ¡No repitas más eso!

CLOTILDE
¡Es verdad!

ALFONSO
(Levanta un dedo, señala hacia arriba) ¿Qué pueden tener contra nosotros?

CLOTILDE
No sé, pero no pueden obligarnos a quedar.

ALFONSO
No pueden tratarnos como a ellos.

CLOTILDE

Es necesario cambiar de ambiente.

ALFONSO
Había que hacer las valijas, buscar otros aires.

CLOTILDE
Qué alegría. Dejar aquello, poder dar vuelta la cabeza y decir adiós. Nunca nadie partió tan alegremente.

ALFONSO
(Con una sonrisa) Adiós.

CLOTILDE
(Evocando la escena) Vamos, da vuelta la llave. Poné en marcha el motor. Apurate.

Están uno al lado del otro, como si viajaran en auto.

ALFONSO
(Mira hacia arriba) Hay luna. Parece un queso.

CLOTILDE
(Suspira) ¡Hay luna! Pero no es momento para ponernos románticos.

ALFONSO
(Hace un ademán) Hay que dar vuelta la llave.

CLOTILDE
¡Vamos ya! Y enseguida podemos tirar al diablo los relojes.

ALFONSO
Y después, mirar la luna, panza arriba, tratando de darle mordiscones.

ALFONSO Y CLOTILDE
(A dúo, mientras agitan sus manos) Adiós, adiós, malos momentos.

CLOTILDE
Me gusta ver pasar los árboles, los arbolitos, los postes. ¡Qué verde más verde!

ALFONSO
(Con las manos en la dirección imaginaria) A toda marcha, al nuevo lugar.

CLOTILDE
Cambiar, empezar de nuevo, sentirnos seguros.

ALFONSO
Tenemos dinero suficiente como para que el cambio no sea penoso.

CLOTILDE
El dinero ayuda a cambiar.

Ambos tararean algo a dúo.

CLOTILDE
(De pronto, en otro tono) ¿Qué fue eso?

ALFONSO
Un pajarito... se estrelló contra el parabrisas.

CLOTILDE
(Temblorosa) Dame un trapo. Hay que limpiar la sangre.

ALFONSO
Van a caer otros. No vas a estar limpiando el vidrio durante todo el camino.

CLOTILDE
¿Hacia dónde volaría?

ALFONSO
Son pájaros suicidas.

CLOTILDE
No puedo ver esa cosa pegajosa escurriéndose por el vidrio.

ALFONSO
Mirá hacia el costado. Ahora hay ovejitas.

CLOTILDE
(Angustiada) ¿Alfonso, qué vamos a hacer?

ALFONSO
Hablá más alto.

CLOTILDE
¿Qué vamos a hacer cuando lleguemos?... si llegamos.

ALFONSO

(Sonríe) Elegir una casa, por supuesto.

CLOTILDE
(Rápida) Claro, una casa. Techo con tejas, frente de piedra. Una muy parecida a la que teníamos.

ALFONSO
Con la misma distribución.

CLOTILDE
Un cuarto a la calle, amplio y soleado para nosotros y los muebles... creo que voy a elegir muebles como los viejos. Nunca podré renunciar al estilo inglés.

ALFONSO
Pensé que era la oportunidad para llamar a un decorador y renovarnos un poco.

CLOTILDE
(Con cierta urgencia que revela inquietud) Los decoradores crean ambientes fríos, despersonalizados. Quiero que todo sea igual.

ALFONSO
Bueno, en realidad es más seguro no hacer innovaciones. A veces...

CLOTILDE
¿Conseguiremos "La maternidad" para colgar sobre la cabecera de la cama? Sería horrible empezar una vida nueva sin mi adorado Picasso.

ALFONSO
No lo nombres.

CLOTILDE
¿Por qué no?

ALFONSO
Me vas a hacer chocar.

CLOTILDE
No quiero que lo odies, Alfonso. Por favor, querelo un poquito.

ALFONSO
Lo quiero porque está muerto.

CLOTILDE

Bruto.

ALFONSO
Muerto y todo nos dió el pasaporte. *(Sarcástico)* Tenemos que estar eternamente agradecidos.

CLOTILDE
¡Basta! Basta, Alfonso. No quiero jugar más.

ALFONSO
Vamos, es necesario. Seguí.

CLOTILDE
No quiero. Vamos a armar la carpa. *(Se agacha y la desenrolla)* Agarrá la otra punta.

Da unos pasos mientras la estira. Mira hacia la loma con temor. Deja caer la lona al suelo. Vuelve a intercambiar una larga mirada con Alfonso.

(Lentamente, casi para sí) Abandonar un lugar para ir a otro...
Mejorar, no es huir...

ALFONSO
(Como un eco) Mejorar...

CLOTILDE
Me estaba aburriendo de aquella vida.

ALFONSO
Yo también. *(Suelta su punta. Con nuevo énfasis. Brillante)* ¿Sabés qué me jodía más? Las reuniones de directorio. Eran una especie de humillación. ¿Por qué me hacían asistir y no me permitían votar? Al fin de cuentas era el gerente.

CLOTILDE
Y a mí me jodía ser la señora del gerente. A cada rato preparando cenas monumentales para tus directores.

ALFONSO
Nunca las preparaste sola. Juanita te ayudaba.

CLOTILDE
Me ayudaba. ¿Pero quién creaba los platos más exóticos, quién gastaba su imaginación noche a noche inventando siempre gustos nuevos? Yo. Y además aguantar a sus matronas: "Querida, ese cantón queda decididamente horrible al lado de un limoges". Harta. Hasta

aquí de sus pestañas postizas, de sus pelucas, de sus uñas con media luna blanca, azul, amarilla. Harta.

Entra Paco, tambaleante, totalmente desnudo. Ellos se vuelven rápidamente. Paco retrocede en un gesto instintivo de temor. Ellos pasan del asombro inicial a la desconfianza. Paco retrocede unos pasos más. Ellos lo llaman primero con gestos, después con gritos

ALFONSO
¡Eh, no se esconda!

CLOTILDE
¡No se vaya!

Van hacia él. Cada uno lo toma de un brazo y lo arrastra al medio de la escena. Entonces recorren con sus ojos su cuerpo desnudo y se sienten inhibidos. Clotilde, pudorosa, va a buscar el mantelito a cuadros. Le hace una seña a Alfonso y lo extienden como un telón a partir de la cintura de Paco.

ALFONSO
(Sin mirarlo) Tiene que disculparnos. Nunca quisimos ir a un campo nudista.

CLOTILDE
¿Hay alguno aquí cerca?

ALFONSO
Ella aparenta ser muy liberal, pero en realidad...

CLOTILDE
No le haga caso. Sepa, señor, que no tengo nada contra el nudismo, pero a veces, hablar con un hombre en su estado provoca ciertas molestias.

ALFONSO
Voy a presentarme. *(Levanta la cabeza. Lo mira)* Yo soy... *(Un gesto de asombro. Grita)* ¡Paco!... ¡Pero si es Paco! *(Suelta la punta del mantel).*

Clotilde rápidamente anuda las dos puntas a la cintura del hombre.

CLOTILDE
¿Se conocían? Mire que el mundo es chico.

ALFONSO
Claro. No lo reconocí de entrada porque... bueno, así, lo que menos hice fue fijarme en su

cara.

El hombre permanece inmutable.

(Alfonso le estrecha la mano con gran brío) ¿Qué tal? ¿Cómo anda todo? ¿Y los otros? ¿Por qué no vinieron? *(Pausa. Divertido)* Ah, no me diga que dejaron plantado aquello, las máquinas, todo. *(Riendo ahora)* ¡No me diga que paralizaron la fábrica y que el Gran Viejo está por reventar de un infarto!

Un silencio poblado solo por las carcajadas de Alfonso. Clotilde mira al hombre extrañada.

CLOTILDE
¿Por qué no contesta?

ALFONSO
Está temblando de frío. Andá a traerle un abrigo.

Clotilde va a sacar la manta de la mochila.

(Suspira) Pues sí. Las casualidades de la vida. Encontrarnos justa acá. ¿Qué dijo el gran hijo de puta el primer día que notó mi ausencia? ¿Pidió mi reintegro por los diarios, derramó sus lágrimas de cocodrilo por los internos? ¿Y usted? Usted sí tiene que haberlo lamentado de veras. Siempre supo que tenía en mí un aliado. Claro, no siempre pude hacer llegar al directorio las aspiraciones de ustedes, pero moralmente nunca dejé de acompañarlos.

CLOTILDE
Le va a abrigar, es térmica *(Va a echársela por la espalda. Entonces retrocede espantada).*

ALFONSO
¿Qué pasa?

CLOTILDE
Su espalda...

ALFONSO
¿Qué tiene...?

CLOTILDE
Está llena de... marcas.

ALFONSO
(Da la vuelta y observa la espalda de Paco. Intenta gastar una broma con una sonrisa forzada) ¡Alguien quiso hacer allí un asado!

Le hace una seña a Clotilde que cubre rápidamente la espalda con la manta. Ahora los dos se sienten mejor y eso, se refleja en sus rostros. Paco acaricia con una mano temblorosa la manta.

ALFONSO
(Lo palmotea) ¿Qué fue lo que pasó? Tenemos confianza, ¿no? Hable sin miedo, amigo. *(Pausa)* ¿Una pelea con los compañeros? ¿Divergencias políticas?

CLOTILDE
¿Tiene compañeros tan agresivos?

ALFONSO
Está muy cansado, ¿eh? Quisiéramos ofrecerle una taza de café. Pero no tenemos. Recién nos quedamos sin café. *(Con cierta angustia)* No sé hasta cuándo durarán las provisiones.

CLOTILDE
¿Usted podría construir un arco y flechas? ¡Los obreros son tan habilidosos!

ALFONSO
Traé un asiento, Clotilde. Creo que necesita sentarse ahora mismo.

Clotilde arrima un asiento plegable. Alfonso saca de su chaqueta una cantimplora. La acerca a los labios de Paco.

Está muy cansado; agotado. Debe haber caminado kilómetros.

CLOTILDE
Parece a punto de desmayarse.

ALFONSO
(Lo cachetea) ¡Paco! ¡Paco! Usted siempre fue un hombre fuerte. ¡Ánimo!

CLOTILDE
¡Qué parquedad! Siempre supe que esta gente era de pocas palabras, ¡pero llegar a ese extremo!

ALFONSO
¿Se siente mal? ¡Paco!

CLOTILDE
Nosotros desviviéndonos, y él ahí, sin decir palabra.

ALFONSO
¿Qué querés que diga? Si no puede tenerse en pie.

CLOTILDE
Un “gracias” no estaría de más.

ALFONSO
¿Qué podríamos darle? Hay que reanimarlo.

CLOTILDE
Un cogñac... si estuviéramos en casa, claro.

ALFONSO
Tiene cara de no haber comido en muchos días.

CLOTILDE
Se equivocó de lugar entonces.

ALFONSO
Tenemos que darle algo. No podemos dejarlo así.

CLOTILDE
¡Tenemos! Es fácil decirlo sin mirar la canasta.

ALFONSO
¿No queda nada?

CLOTILDE
¡Nada!

ALFONSO
¿Estás segura?

CLOTILDE
Quisiera no estarlo.

ALFONSO
¿Y nuestra pasta de dientes?

CLOTILDE
(Protesta) No vamos a gastar nuestro Kolynos en un desconocido.

ALFONSO

Desconocido no. ¡Si es Paco!

CLOTILDE
Sea quien sea. ¿Y nuestra cena? Apenas queda pasta.

ALFONSO
Es cuestión de vida o muerte, Clotilde. Una pequeña porción como para un cepillo puede bastar para rescatar una vida de la muerte.

CLOTILDE
(De mala gana, mientras busca en la canasta) No lo veo tan mal, pero tampoco quiero sentirme culpable.

Le tiende el dentífrico.

ALFONSO
Dame una cuchara.

CLOTILDE
No tengo. Ponele el pomo en la boca.

ALFONSO
Apenas respira *(Se acerca al hombre y le coloca el pomo en la boca).*

CLOTILDE
(Impaciente) ¿Qué esperás? Apretalo.

ALFONSO
(Inmóvil) Se muere.

CLOTILDE
Dale. *(Como no se mueve le arrebata el pomo. Se inclina sobre el hombre. De pronto su actitud cambia. Para sí).* ¡Qué cara!

ALFONSO
Apurate. Se muere.

CLOTILDE
(Temblorosa) No puedo...

ALFONSO
Así... ya sale pasta. Un poco más. Así... así está bien.

Clotilde concluye su tarea. Se aparta de Paco con el pomo en una mano, mientras con la otra se seca la transpiración.

CLOTILDE
(Balbucea) Su cara...

ALFONSO
Está echando espuma por la boca.

CLOTILDE
Su cara... sus ojos. ¿Es Paco? ¿Estás seguro de que es Paco?

ALFONSO
Segurísimo. Tiene los ojos de Paco... y las cejas muy tupidas y juntas... y el pelo es el de Paco.

CLOTILDE
(Temblorosa) Sin embargo no dijo nada al verte. No hizo un gesto amistoso, nada.

ALFONSO
¿Pero qué diablos te pasa?

CLOTILDE
Me recuerda a alguien.

ALFONSO
Ya sé, aquel compañero de cuarto año que te llevó al baño de los varones. Cuando me conociste yo también era igualito a él.

CLOTILDE
¡Alfonso!...

ALFONSO
No oye nada, no tengas miedo.

CLOTILDE
No entendés nada. No entendés nada. *(Se muerde las uñas con nerviosismo)* Un día al salir de casa... un día...

ALFONSO
Un día, ¿qué?

CLOTILDE

Un día cualquiera, no recuerdo cuál. Me habías dejado sola, como siempre. Una de las famosas reuniones de directorio...

ALFONSO
Jamás inventé una.

CLOTILDE
Un día en que me sentí sin embargo más sola...

ALFONSO
(Desconfiado) ¿De qué hablás?

CLOTILDE
Todo empezó con un temblor de manos. Y de pronto tuve que dejar la costura. Sentí que podía morir en aquel momento. Entonces tuve que salir a la calle. Yo estaba viva. La muerte me había rozado pero estaba viva. Mi andar ya no era el de antes. Caminaba rápidamente y no me detuve en ninguna vidriera.

ALFONSO
¡No me digas que el cuento termina sin compras!

CLOTILDE
(Grita casi) No necesitaba hacer compras. Estaba viva y necesitaba probarlo.

ALFONSO
(Con los ojos muy abiertos) ¿Cómo?

CLOTILDE
Me paré en una esquina dispuesta a entablar una conversación con cualquiera, dispuesta a pedirle que me mirara un momento y dijera: "Señora, tiene lindos ojos, todavía es joven".

ALFONSO
¿Te paraste en una esquina como una...?

CLOTILDE
No. Me arrepentí pronto y decidí ir a buscarte a la fábrica para tomar algo juntos. Pero en la mitad del camino me topé con él. Me echó una mirada insolente de esas que desnudan. Fue como si dijera: "Señora, no se empeñe en morir". *(Solloza)* No me atreví a hablarle. Subí al primer ómnibus y esta vez no me molestaron los gritos, el apretujamiento, los empujones. Alguien al bajar me tocó ligeramente la mano. Y después, nada. No más contactos, ni ruido, ni ojos sobre los míos.

ALFONSO

(Respira) ¿Esa es toda la historia?

CLOTILDE
Volví a casa, tomé la costura, prendí la T.V.

ALFONSO
¿Y aquel hombre?

CLOTILDE
(Señala) Creo que era él. *(Da unos pasos)* Por lo menos sus ojos...

ALFONSO
¿No volviste a verlo?

CLOTILDE
No.

ALFONSO
(Desconfiado) ¿Te cruzás con alguien una sola vez y sos capaz de recordar su cara, sus ojos?

CLOTILDE
(Lentamente) No me acosté con él pero hubiera querido hacerlo. ¿Qué decís? No me acosté con él pero soñé mucho.

ALFONSO
Me imagino qué clase de sueños. Él era el Capitán Joe.

CLOTILDE
Más o menos.

ALFONSO
Tu sinceridad es ofensiva, Clotilde.

CLOTILDE
(Con la mirada de Paco) No puedo menos que ser sincera ahora.

ALFONSO
(Súbitamente angustiado) ¿Por qué, Clotilde? ¿Por qué buscar fuera de casa lo que ya tenías?

CLOTILDE
(Con una risita) ¡Hacés cada pregunta!

ALFONSO
(Grita) ¿Por qué?

CLOTILDE
(Se desprende) Podría ser muy cruel, Alfonso.

ALFONSO
(La sacude nuevamente) ¿Por qué?

CLOTILDE
(Gritando) Porque no me bastaba la media hora sudorosa de los sábados, el vaivén de la máquina, la media hora igual, con los mismos jadeos, los mismos gritos ahogados de todos los sábados.

ALFONSO
¿Y qué querías, grandísima puta? ¿Innovaciones? ¿Jueguitos? ¿Truculencias?

CLOTILDE
(Sarcástica) ¡Tenés tan poca imaginación!

ALFONSO
¿Querías todos los días? ¿No te bastaba los sábados? ¿Querías que galopara de la fábrica a casa y me zambullera en la cama? Estaba enfermo, Clotilde. Entendelo. Estos últimos meses mi sistema nervioso estaba...

CLOTILDE
(Burlona) Siempre lo hicimos los sábados.

ALFONSO
(Gritando) Un hombre agotado no puede ser jamás el Capitán Joe. Un hombre con el sistema nervioso liquidado apenas puede proponer jugar a las cartas.

CLOTILDE
(Burlona) Apenas proponías algo los sábados.

ALFONSO
No dormía. No podía dormir.

CLOTILDE
(Burlona) ¿Qué era lo que te inquietaba? ¿La flacidez progresiva, la muerte del cisne?

ALFONSO
¡Contaba ovejitas!

CLOTILDE
¡Y yo, tendría que haberme puesto a contar carneros!

ALFONSO
Cientos de ovejas muy blanquitas con los mimos ojos, la misma expresión idiota al saltar el alambrado. Al principio era fácil, hasta que un día apareció el león. Rrrr... daba un zarpazo y arrancaba de un mordisco la cabeza de las ovejitas. Era terrible. Daban unos saltitos patéticos antes de caer sin vida sobre el pasto. Desde ese día ya no dormí más. Ni siquiera dos horas.

CLOTILDE
(Incrédula) ¿No dormís nada? ¿Ahora no pegás los ojos?

ALFONSO
No.

CLOTILDE
Mentira. Muchas veces desperté por la noche y te descubrí durmiendo.

ALFONSO
Hago que duermo. Guardo las formas.

CLOTILDE
¿Y la respiración?

ALFONSO
Respiro como si durmiera. Me da vergüenza que alguien descubra que no duermo.

CLOTILDE
¿Y los ronquidos?

ALFONSO
(Molesto) Bueno... aunque parezcan auténticos no lo son.

CLOTILDE
(Con una risita) Ronquidos fingidos.

ALFONSO
Un hombre destruido por el sueño... ese soy yo. Se lo tragó la fábrica, el Gran Viejo, los hombres como Paco.

CLOTILDE

¿Por qué fingir así? ¿Qué importa un ronquido? Qué importa que yo piense que estás dormido si no lo estás.

ALFONSO
Un hombre con insomnio es digno de compasión. Y yo no quiero que nadie me compadezca.

CLOTILDE
Compadezco a las ovejas que tienen que saltar el alambrado cuantas veces se te ocurra, no a vos.

ALFONSO
Así me gusta.

CLOTILDE
Nunca me inspirarás compasión, Alfonso. En cambio, cuando pienso en vos puedo compadecerme.

ALFONSO
(Después de una pausa. Con amargura) También fingí pensando que podías preocuparte, que podía importarte, que yo... Unos meses atrás me importaba la imagen que proyectaba de mi mismo. *(Balbucea)*. Traté de... de no defraudarte.

CLOTILDE
Querías ser el lobo y no sos más que una ovejita.

ALFONSO
No hagas bromas ahora. Me siento mal.

CLOTILDE
(Da unos pasos) ¿Peor que el pobre Paco?

ALFONSO
La úlcera.

CLOTILDE
¿Un poco de pasta?

ALFONSO
Ahora no.

CLOTILDE
(Que está junto a Paco) Paco pide más. Mueve lo labios. Quiere decirme algo. ¡Me mira en una forma!

ALFONSO
(Se tapa los oídos) No quiero oír porquerías. No quiero oír nada.

CLOTILDE
(Mientras se arrodilla al lado de Paco) No me mires así, por favor.

ALFONSO
Ciego y sordo.

CLOTILDE
Paco o como te llames: soy Clotilde y me gustás mucho. Basta de espuma. Hablá. Estoy aquí para que me digas que todavía hay tiempo, para que me des tu mano y digas... *(De pronto enmudece. Abre mucho los ojos. Lanza un grito)*.

ALFONSO
(Va hacia ellos. Se inclina sobre Paco) ¿Qué pasa?

CLOTILDE
No tiene lengua.

ALFONSO
¿Qué decís?

CLOTILDE
Solo un pedazo... un pedazo negruzco que se mueve absurdamente.

ALFONSO
(Ahora una risita) ¡Nunca va a decirte un piropo!

CLOTILDE
No puede hablar.

ALFONSO
Se desquitó bastante en las asambleas.

CLOTILDE
¿Por qué le hicieron esto?

ALFONSO
Era muy revoltoso.

CLOTILDE

También puede habérsela mordido en un descuido.

ALFONSO
Claro. Ya sabés cómo es esta gente. Una flauta convertida en sandwiche y al final descubren que los dientes no cortaron solo pan y mortadela.

CLOTILDE
Ay, se le dan vuelta los ojos.

ALFONSO
(Estalla) ¡Maldito sea! Él es culpable. Todo empieza y termina con él.

CLOTILDE
¿Culpable?

ALFONSO
Culpable de mi insomnio, de todo. Una cadena: no alborotaba solo a los suyos sino también a los miembros del directorio. ¿Y quién era el más jodido? ¡Yo! Yo que ponía la cara, que mediaba en los conflictos, que negaba los aumentos, que transmitía las amenazas. *(Pausa. Mirándolo)* Desgraciado.

CLOTILDE
Culpable. ¿Tenías un culpable en las manos y qué hiciste?

ALFONSO
(Se encoge de hombros) No sé. ¿Qué tenía que hacer? ¿Tirarlo sobre el pasto de una buena trompada?

CLOTILDE
¿Por qué no?

ALFONSO
Tenés razón. Aunque no estaba como ahora, en inferioridad de condiciones.

CLOTILDE
Por eso mismo. Hay momentos en que un error puede costarnos...

ALFONSO
(Cortándola) ¿Y vos hablás de errores? ¿Justamente vos?

CLOTILDE
Me cansé pidiéndote que aprendieras karate. Era lo menos que podía saber un hombre que estaba siempre en el medio, como vos.

ALFONSO
Con burlona amargura) ¿Pensás que hubiera servido de algo? No, Clotilde. Yo pude aplastarlo... pisarlo como a una mosca y sin embargo...

CLOTILDE
¿Sin embargo, qué?

ALFONSO
Los sentimientos. Uno es un hombre con sentimientos... y a veces algo allá lejos, en el

CLOTILDE
(Irónica) Te acordaste de la escuela, de la túnica gastada y de todas esas porquerías.

ALFONSO
(Casi para sí) Me acordé de otras cosas... palabras, pensamientos... cosas que alguna vez dijo Papá...

CLOTILDE
(Sin prestarle atención, sobresaltada) ¿Escuchaste?

ALFONSO
¿Qué?

CLOTILDE
Algo... algo silbó en mi oreja.

ALFONSO
El viento. Hay viento ahora.

CLOTILDE
Fue un ruidito extraño.

ALFONSO
Una gaviota. A veces pasan chillando.

CLOTILDE
Un grito... Creo que alguién gritó.

ALFONSO
(Poniéndose de pie. Mientras se sacude) ¡Ja! ¿Quién? No fue Paco. El pobre es una burbuja sin voz.

CLOTILDE
Un grito chiquito. Un quejido tal vez.

ALFONSO
No fue Paco. Está muy quieto.

CLOTILDE
(Poniéndose en pie. Con convicción) El último grito. Ese que se da sin fuerzas.

Los dos van junto a Paco. Se inclinas sobre él.

Tiene los ojos muy fijos.

ALFONSO
La boca muy apretada.

CLOTILDE
¿Habrá decidido dejarnos?

ALFONSO
(Poniendo su cabeza sobre el pecho de Paco) No oigo nada.

CLOTILDE
No respira, estoy seguro. Nos dejó.

ALFONSO
Creo que sí. Tiene el pecho muy silencioso.

CLOTILDE
Nos dejó *(Se persigna)*.

ALFONSO
No entiendo. Morirse justo ahora.

CLOTILDE
Pobrecito.

ALFONSO
Morirse antes de llegar. Porque él estaba de paso, ¿no? Como nosotros.

CLOTILDE
(Sollozando) Miralo. Parece que sonríe.

ALFONSO
No debió detenerse. Cuando uno se detiene, las articulaciones...

CLOTILDE
Qué joven es. Qué joven.

ALFONSO
Puede haber sido una parálisis progresiva.

CLOTILDE
Hay que hacer algo. No podemos dejarlo así.

ALFONSO
¿Qué querés hacer?

CLOTILDE
Dame la pala.

ALFONSO
¿Qué?

CLOTILDE
Por suerte siempre llevamos el baldecito y la pala con nuestra sombrilla.

ALFONSO
Quedaron en el auto, Clotilde.

CLOTILDE
Ay, Dios. No puedo ver más esos ojos.

ALFONSO
Bueno. Echamos unos puñaditos simbólicos, te rezás un padre nuestro y que se considere sepultado.

CLOTILDE
No puedo, Alfonso. Tengo un nudo en la garganta.

ALFONSO
(Con nerviosismo) Vamos, rápido. Juntemos nuestras cosas y vayámonos a otro lugar.

CLOTILDE
¿A dónde?

ALFONSO
A cualquier otro.

CLOTILDE
¿Y vamos a dejarlo?

ALFONSO
¿Qué querés? ¿Arrastrarlo con nosotros?

CLOTILDE
Se lo van a comer las gaviotas.

ALFONSO
Es mejor dejarlo, Clotilde. Se está poniendo azul.

CLOTILDE
¿Ya?

ALFONSO
Como los otros.

CLOTILDE
(Clavándole los ojos a Paco) Azul.

ALFONSO
Sí, muy azul.

CLOTILDE
¿Por qué?

ALFONSO
No sé.

CLOTILDE
(Nostálgica) Papá y mamá no se pusieron azules. Yo los vi y los recuerdo: blancos, muy blancos.

ALFONSO
Mi viejo tampoco.

CLOTILDE
Eran otros tiempos.

ALFONSO
¿De que sirvió una vida ordenada, metódica? ¿De que sirvió pagar nuestros impuestos, tener al día nuestras cuentas, operar en tres bancos?

CLOTILDE
De nada.

ALFONSO
¡Fue por tu culpa!

CLOTILDE
Claro, siempre yo soy la culpable.

ALFONSO
Metiste la pata en la cena.

CLOTILDE
No fue culpa mía que se achicharraran los zapallitos. Juanita se descuidó.

ALFONSO
No hablo de esa vez. Hablo de la gran cena. El día que vino el Gran Viejo.

CLOTILDE
¿Qué paso ese día?

ALFONSO
¿No te acordás?

CLOTILDE
No quiero. No tengo ganas ahora, Alfonso.

ALFONSO
(Nervioso) Vamos, pensá.

CLOTILDE
No seas pesado. No quiero jugar.

ALFONSO
(Gritando casi) ¡Te exijo que recuerdes!

CLOTILDE
(De mala gana) Todo salió espléndido. ¡Fue un éxito el mus de chocolate!

ALFONSO
(Grita) ¡Tenés que recordar!

Un silencio. Se miran. Alfonso se agacha y toma el termo. Lo golpea repetidamente con un vaso a modo de gong. Luego, ellos se saludan con una pequeña inclinación de cabeza. Se sientan, uno frente a otro, en los banquitos plegables.

La cena está lista.

CLOTILDE
Pruebe mi "Chowder de pescado", por favor.

ALFONSO
"¿Chowder de pescado"?, dijo la Gran Vieja, con un temblor de los tres mentones.

CLOTILDE
La boxer rubia, dirás.

ALFONSO
(Carraspea, con voz muy grave) "Chowder de pescado" dijo el Gran Viejo.

CLOTILDE
Sí, es mi especialidad.

ALFONSO
(Carraspea) No sé si mi hígado resistirá, querida señora.

CLOTILDE
Caramba. Cuánto lo siento. El segundo plato es pollo a la "crapoudine".

ALFONSO
(Carraspea) Las aves, en fin... usted sabrá perdonarme. De chiquito tenía una gallinita que comía en mi falda.

CLOTILDE
Yo también era loca por los bichitos. ¿Una copa? Este vino lo hacen en el Monasterio de...

ALFONSO
(Carraspea) Tienen ustedes hermosos cuadros. Mi hobby es la pintura, Alfonso.

CLOTILDE
El mío también. *(Aparte)* Gracias a Dios había estado ojeando la pinacoteca esa semana.

ALFONSO
(Con voz grave) ¿Aquel es un Picasso?

CLOTILDE
Una modesta reproducción.

ALFONSO
(Carraspea) Por supuesto.

CLOTILDE
Pertenece al período azul. *(Transición)* Y ahí nomás aproveché para historiar su evolución mientras el Gran Viejo me miraba con ojos asombrados.

ALFONSO
¿Qué dijiste entonces, estúpida?

CLOTILDE
Dije: ¡qué gran talento! ¡Y qué grandes ideas!

ALFONSO
(Recalca) Ideas, dijiste.

CLOTILDE
Y entonces no pude más. Me llevé un pañuelito a los ojos y dije: ¿Por qué tuvo que morir?

ALFONSO
(Carraspea, asombrado) ¿Admira también sus ideas?

CLOTILDE
Sí, dije yo. Pero solo pensaba en sus cuadros.

ALFONSO
¡Nos condenaste!

CLOTILDE
¿No estuve divina?

ALFONSO
Se codearon.

CLOTILDE
Estuve culta como nunca, Alfonso.

ALFONSO
“Muy liberales”, murmuraron con el ceño fruncido.

CLOTILDE
Siempre amé a Picasso.

ALFONSO
Salieron de ahí corriendo a denunciarnos.

CLOTILDE
¿Nos denunciaron?

ALFONSO
Ya te dije. Fueron ellos.

CLOTILDE
¿El Gran Viejo con su respectiva Vieja?

ALFONSO
Los dos soretes.

CLOTILDE
¿Ellos nos hicieron poner en la lista?

ALFONSO
(Furioso) ¡Por tu maldita cultura! ¡Por tu Picasso!

CLOTILDE
¿Cómo pudieron incluirnos sin constatar los cargos?

ALFONSO
¿Quién no creería al Gran Viejo?

CLOTILDE
Jamás refugiamos a nadie, jamás manifestamos por nada. ¿No tienen un archivo de virtudes?

ALFONSO
(Repentinamente agitado) Vámonos.

CLOTILDE
¿Y Paco?

ALFONSO
Está muerto, ¿no?

CLOTILDE
Estoy muy cansada, Alfonso. Ya no quiero caminar más. No quiero buscar otro lugar.

ALFONSO
No podemos quedarnos con él aquí.

CLOTILDE
¿Por qué?

ALFONSO
Estorba.

CLOTILDE
Lo corremos un poco.

ALFONSO
Va a largar olor.

CLOTILDE
Estamos al aire libre, ¿no?

ALFONSO
(De pronto, grita con desesperación) ¡No quiero quedarme!
Alfonso... ¿qué decís? *(Va hacia él que ha empezado a temblar y lloriquear. Le da golpecitos en las mejillas)* Alfonso, hablá. Por favor, querido, entendelo. No hay otro remedio que quedarse si no queremos terminar haciendo glu-glu como Paco.

ALFONSO
No quiero. No quiero que nos encuentren con él.

CLOTILDE
No estamos solos con él. *(Mira alrededor)* A menos que ignores las señales.

ALFONSO
(Llorando) Van a venir. Van a venir.

CLOTILDE
(Rabiosa) No seas marica. No llores. *(Vehemente)*. ¡No quiero que llores!

ALFONSO
Quiero vivir.

CLOTILDE
(Enérgica) Vimos las ruedas, ¿no? Por acá pasa el camión, el ómnibus, lo que sea. *(Va hacia el proscenio)* Acá están las marcas... ruedas enormes... neumáticos de ómnibus. Es acá, Alfonso. No nos podemos mover. Es acá. Por eso no estamos solos. Están llegando continuamente. No somos los únicos. No vamos a hacer un viaje de placer, precisamente. No podemos elegir los mejores asientos o comprar los pasajes por adelantado. Tenemos que sentarnos a esperar.

ALFONSO
(Angustiado) No puedo esperar más.

CLOTILDE
Hay que dormir un poco, ¿eh? Nos hará bien.

ALFONSO
No, no. Hay que estar despierto.

CLOTILDE
(Con súbita determinación). ¡No pasará de largo! *(Va hacia Paco. Se detiene junto a él. Le hace una seña a Alfonso)*. Vamos, ayudame.

ALFONSO
¿Qué vas hacer?

CLOTILDE
Lo pondremos en medio del camino. Tendrán que frenar o tocar bocina.

ALFONSO
Es una buena idea *(Comienza a hacer fuerza para moverlo)*.

Jadean mucho. Al fin consiguen arrastrarlo hasta el proscenio. Clotilde cae exhausta sobre el cuerpo.

CLOTILDE
(Con una risita) Fue sin mala intención, Paco. Estás muy azul. Ya no podés proporcionarme la mejor tarde del verano.

ALFONSO
(Jadeante, mientras lo observa) Nunca renegué de lo que tuve. En realidad me gustaba aquella vida. Esa es la pura verdad, Clotilde.

CLOTILDE
¿Sí? ¿Qué buscábamos entonces? ¿Qué había detrás de los abrazos de los sábados? ¿A quién buscábamos?

Un largo silencio. Alfonso vuelve lentamente al centro de la escena.

(Junto a Paco) Decime que vale la pena, Paco. Que todavía estamos a tiempo. Dame fuerzas. Mentí ahora que es más fácil. Decí que vale la pena sentarse a esperar, que la nube nos protegerá, que no van a silbar las balas, que no habrá dolor ni sangre. Hablá, Paco. Gritá mucho mientras nos guiás y sobre todo, disimulá, tratándonos como a tus compañeros. Decí que hay otro lugar y que solo tenemos que llegar allá y maldecir el pasado. *(Pausa)* Van a venir por nosotros, ¿verdad, Paco?

Otro silencio. Clotilde se pone de pie y se arrastra lentamente hasta Alfonso.

ALFONSO
Es hora de armar la carpa.

CLOTILDE
No hay mucho viento. Podemos dormir así.

ALFONSO
Es romántico. Hay estrellas.

Se sientan en la superficie ondulada. Espalda contra espalda.

CLOTILDE
(Inquieta) Alfonso...

ALFONSO
¿Qué?

CLOTILDE
Quiero recordar... recordar cosas...

ALFONSO
¿Para qué?

CLOTILDE
Ayudame a recordar...

ALFONSO

Tengo muy mala memoria.

CLOTILDE
(Angustiada) Se me está borrando todo, Alfonso.

ALFONSO
¿Qué decís?

CLOTILDE
(Muy agitada) Mi vida, Alfonso. No queda nada. Mi vida.

ALFONSO
(Intenta sonreír) Empezá por lo más grande. Hay fechas inolvidables.

CLOTILDE
¿Fechas?

ALFONSO
Nos casamos un dos de junio.

CLOTILDE
Nací un diez de octubre. *(Después de una pausa. Trémula)* Dos fechas. Nada más que dos fechas.

ALFONSO
¡Y montones de cosas!

CLOTILDE
¿Qué cosas? ¿Qué pasó entre esas dos fechas? ¿Y después?

Las luces se van apagando gradualmente. Solo quedan iluminados por un cenital que cae sobre ellos.

ALFONSO
¿Oíste?

CLOTILDE
¿Están llegando los pájaros?

ALFONSO
No son los pájaros.

CLOTILDE

¿Qué es?

ALFONSO
Un ruido, un ruido diferente.

CLOTILDE
Algo se acerca.

Ambos se ponen de pie. El ruido crece, los envuelve.

ALFONSO
¡Vienen a buscarnos! *(Grita)* ¡Es un milagro!

Un silencio. Se miran. Sus rostros van cambiando. El ruido comienza a desvanecerse.

(Grita, angustiada) ¡Algo se aleja!

ALFONSO
¡Eh, no se vayan! ¡No se vayan!

Dan unos pasos, moviéndose rápidamente, con nerviosismo.

CLOTILDE
(Al borde del terror) Alfonso, no están. Paco y los otros. No están. Se los llevaron.

ALFONSO
¡No puede ser! ¿Por qué? ¿Para qué?

CLOTILDE
(Con desesperación) ¿Dónde están las huellas? ¿Por dónde pasaron?

ALFONSO
Está muy oscuro. ¡No los vimos!

CLOTILDE
¿Por qué no tocaron bocina? ¿Por qué no gritaron?

Se miran largamente, sintiéndose perdidos. Luego, se toman de la mano. Se sientan muy juntos sobre la montaña.

Alfonso...

ALFONSO

¿Qué?

CLOTILDE
Decime qué paso un diez de octubre.

ALFONSO
No recuerdo.

CLOTILDE
(Muy angustiada) No veo nada. Alfonso. Estoy manoteando el aire.

ALFONSO
Lo sé. Está muy oscuro, Clotilde.

CLOTILDE
No me sueltes. No me sueltes la mano. No te calles.

ALFONSO
Había una vez...

CLOTILDE
Sí, contá cuentos. No pares de hablar.

ALFONSO
Había una vez un rey malo, muy malo...

CLOTILDE
(Repite). Un rey malo... un rey...

ALFONSO
(Con esfuerzo, vocalizando) Un rey malo que vivía en una...

CLOTILDE
(Como un eco) ¿Rey? ¿Qué es eso? ¿Rey?

ALFONSO
...ciudad de altas murallas.

CLOTILDE
Ciudad. ¿Qué significa? ¿Ciudad?

ALFONSO
No sé. Creo que antes lo sabía.

CLOTILDE
(Con ahogada desesperación) Estoy perdiendo las palabras, Alfonso.

ALFONSO
(Lentamente) Yo también.

CLOTILDE
¿Qué dijiste? ¿Qué decís?

ALFONSO
El cuento. Lo aprendí de memoria.

CLOTILDE
¿Entonces?

ALFONSO
No sé. No sé lo que digo.

CLOTILDE
El cuento, sí. Contá un cuento. Con palabras claras, sencillas.

ALFONSO
Había una vez un rey malo...

CLOTILDE
(Como un eco). Había una vez un rey malo... *(Extrañada)* ¿Había?

ALFONSO
Lo aprendí de memoria, Clo... ¿Clotilde era tu nombre?

CLOTILDE
Sí, creo que sí.

Las luces se apagan gradualmente hasta la oscuridad.

FIN