

Hablar desde el yo

Voces de teatro documental argentino

Prólogo

Paola Hernández



Hablar desde el yo.

Voces de teatro documental argentino

Prólogo

Paola Hernández



Ediciones
Alarcos

La Habana, 2019

Compilación, edición y corrección: Karina Pino Gallardo
Prólogo: Paola Hernández
Diseño: Daniela Portilla Hernández
Composición: Ileana Fernández Alfonso
En portada: *Mi vida después*. Foto: Lorena Fernández

© Maruja Bustamante
© Viviana Tellas
© Federico León
© Lola Arias

© Sobre la presente edición: Ediciones Alarcos, 2019

ISBN 978-959-305-122-4

Ediciones Alarcos
Casa Editorial Tablas-Alarcos
Consejo Nacional de las Artes Escénicas
Línea y B, El Vedado, La Habana 10400, Cuba
revistatablas@cubarte.cult.cu, www.eltandem.cult.cu
(537) 833 0214, (537) 833 0226

Índice

- 5 El Umbral Mínimo de Ficción
en el escenario argentino
- 24 Museo Miguel Ángel Boezzio
- 34 Cozarinsky y su médico
- 69 Mi vida después
- 112 Maruja Enamorada

El Umbral Mínimo de Ficción en el escenario argentino

Paola Hernández

Dentro del campo de las nuevas formas de creación en el teatro argentino se encuentra la iniciativa de varios proyectos encabezados por Viviana (Vivi) Tellas que tuvieron la marca de su personal mirada sobre las posibles configuraciones de lo real en el escenario. Este libro compila cuatro obras teatrales argentinas que, de una u otra manera, exponen variaciones de lo que hoy se estudia como «teatro de lo real»¹ o como nuevo teatro documental. Y todas ellas se enmarcan en alguna medida en esos distintos proyectos con su dirección, curaduría o invitación. Al recorrer estos cuatro textos –*Museo Miguel Ángel Boezzio*; *Cozarinsky y su médico*; *Mi vida después* y *Maruja enamorada*–, vemos aparecer permanentemente la fricción entre el artificio y lo real, ya sea en la construcción de relatos desde lo autobiográfico, o en la incorporación de distintas

¹ Carol Martin, en su libro *Theatre of the Real*, se enfoca en el teatro documental y alude al interés y énfasis en los estudios de lo real, donde ella aborda la relación entre el teatro documental y la ficción desde la idea de una comunión entre lo real y lo simulado. Véase: Carol Martin: *Theatre of the Real*, Palgrave, New York, 2013, p.2.

facetas extrateatrales, como el trabajo con personas que no son actores o la utilización de distintos materiales documentales pertenecientes al ámbito de lo personal.

Lo real en el teatro ya tiene una importante trayectoria, en especial desde fines del siglo XX y comienzos del XXI en Latinoamérica. El concepto puede abarcarse desde diferentes ángulos, pero para una definición más allegada a las obras de esta colección «lo real sería el vacío que se abre por el desajuste entre donde *yo* estoy, el escenario en el que me encuentro, teórico o teatral, y el sitio al que miro, una verdad imposible a la que no se puede renunciar»². Desde ya la constante búsqueda de lo auténtico, sea con elementos documentales, actores no profesionales testigos forma parte de una estructura de lo real, la cual llega al espectador de una manera incierta y cuestionadora. Sin embargo, lo que estas cuatro obras también resaltan es la ambigüedad presente en el trabajo con lo documental. ¿Cuánto hay de ficción detrás de la máscara de lo real? ¿Dónde y cómo entra la mano editora o de dirección dentro y fuera de lo que se considera como teatro?

En su teorización sobre este acercamiento innovador, Vivi Tellas ha desarrollado un concepto particular –una unidad de medida, en realidad–: el UMF (Umbral Mínimo de Ficción), que puede aplicarse para pensar el modo en que tanto ella como otros artistas trabajan en el límite de una zona ambigua entre lo documental y la ficción, pues buscan un «coeficiente teatral» fuera del espacio escénico, que apunta a un «umbral donde la realidad misma parece ponerse a hacer teatro»³ y que también sirve para pensar diversos modos de enmarcar la teatralidad. Las cuatro obras aquí seleccionadas pertenecen a diferentes momentos y, se podría decir también, a diferentes maneras de concebir el UMF dentro del teatro. Todas ellas

² Óscar Cornago: «Entre historia y naturaleza: la búsqueda de lo real», en Beatriz Catani: *Acercamientos a lo real, textos y escenario*, Ediciones Artes del Sur, Buenos Aires, p. 239.

³ Vivi Tellas: «Vidas prestadas», en *Radar*, (24 de agosto de 2008), Buenos Aires, p. 21.

lindan con lo real y lo documental, y a la vez siempre lo hacen desde una relación con la ficción. Esta antología muestra las diferentes vertientes, formas de concebir lo real dentro y fuera de lo documental, como también lo individual de cada dramaturgo que crea estos trabajos desde su propio lugar.

Cada una de estas obras se incluye dentro de un marco referencial que en cierta manera las une: el del trabajo con el documento y la autobiografía. Y en lo que respecta a estas líneas de investigación, el Ciclo Biodrama propuesto por Tellas se instaló como uno de los referentes más importantes en el campo teatral de comienzos del siglo XXI. Biodrama hizo su intervención fundacional en 2002, con la inauguración de un ciclo que se desarrolló durante siete años en el Teatro Sarmiento de Buenos Aires, en el que Tellas invitó a una variedad de directores a crear una puesta en escena a partir de la consigna de trabajar «sobre la vida de alguna persona argentina que esté viva». La propuesta apuntaba a poner el foco en las historias personales y buscaba propiciar un «retorno de lo real»⁴ a la escena, al abrir la posibilidad a que cada obra abordara el desafío desde posturas y poéticas diferentes.⁵ Paralelamente,

⁴ En los programas de mano de las obras incluidas en Ciclo Biodrama, ViviTellas explica: «En un mundo descartable, ¿qué valor tienen nuestras vidas, nuestras experiencias, nuestro tiempo? Biodrama se propone reflexionar sobre esta cuestión. Se trata de investigar cómo los hechos de la vida de cada persona –hechos individuales, singulares, privados– construyen la Historia. ¿Es posible un teatro documental, testimonial? ¿O todo lo que aparece en el escenario se transforma irremediabilmente en ficción? Ficción y verdad se proponen en tensión en esta experiencia».

⁵ Las obras que se incluyeron en este ciclo inicial del Proyecto Biodrama son: *Barrocos retratos de una papa* (Dir. Analía Couceyro, 2002), *Temperley* (Dir. Luciano Suardi y Alejandro Tantanián, 2002), *Los 8 de julio. Experiencia sobre el registro del paso del tiempo* (Dir. Beatriz Catani y Mariano Pensotti, 2002), *¡Sentate! Un zoostituto* (Dir. Stefan Kaegi - Dramaturgia: Ariel Dávila, Gerardo Naumann, 2003), *El aire alrededor* (Dir. Mariana Obersztern, 2003), *La forma que se despliega* (Dir. Daniel Veronese, 2003), *Nunca estuviste tan adorable* (Dir. Javier Daulte, 2004), *El niño en cuestión* (Dir. Ciro Zorzoli, 2005),

Tellas comenzó a desarrollar su propio proyecto de dirección, al que inicialmente llamó Proyecto Archivos, surgido de la premisa de que «cada persona es un archivo». Desde 2003 hasta 2008, seis obras, entre ellas *Cozarinsky y su médico*, se estrenan en el marco de este proyecto, que podemos pensar como una segunda fase del Proyecto Biodrama.⁶ Hoy en día, muestra «una confluencia»⁷ entre sus dos primeras expresiones, retoma sus premisas y continúa muchas de sus líneas de trabajo, abriéndolas también a nuevos cruces, de los que han surgido las últimas puestas en escena hasta el momento: *Maruja enamorada* (2013), *Las personas* (2014), *El niño Rieznik* (2016) y *Los amigos, un Biodrama afro* (2018).

Squash. Escenas de la vida de un actor (Dir. Edgardo Cozarinsky, 2005), *Budín Inglés* (Dir. Mariana Chaud, 2006), *Salir lastimado (Post)* (Dir. Gustavo Tarrío, 2006), *Fetiché* (Dir. José María Muscari, 2007), *Deus ex Machina* (Dir. Santiago Governori, 2008), Proyecto Archivos (*Escuela de conducción*, *Tres filósofos con bigotes*, *Mujeres guía*, *Disc Jockey*. Dir. ViviTellas, 2008), *Mi vida después* (Dir. Lola Arias, 2009) [esta última fue invitada en 2008 como parte de Biodrama pero su estreno se produjo en 2009 una vez terminado el ciclo].

⁶ Las seis obras de la fase de Proyecto Archivos son: *Mi mamá y mi tía* (2003), *Cozarinsky y su médico* (2004), *Tres filósofos con bigotes* (2005/reestreno 2008), *Escuela de conducción* (2006), *Disc Jockey* (2008), y *Mujeres guía* (2008). Según Pamela Brownell, la eventual fusión de ambos proyectos comenzó en 2008 cuando cuatro de las obras de Archivos –dos reestrenos (*Escuela de conducción* y *Tres filósofos con bigotes*) y dos creadas para la ocasión (*Disc Jockeys* y *Mujeres guía*)– se presentaron en el marco del ciclo Biodrama en el Teatro Sarmiento. Véase: *Biodrama/Proyecto Archivos: seis documentales escénicos*, compilación y coordinación de Pamela Brownell y Paola Hernández, Papeles Teatrales, Editorial Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2018.

⁷ Pamela Brownell y Paola Hernández (comp.): “Introducción: Biodrama/Proyecto Archivos: experiencias y proyecciones en la escena teatral” en: *Biodrama/Proyecto Archivos: seis documentales escénicos*, Papeles Teatrales, Editorial Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2018.

Proyecto Museos

Museo Miguel Ángel Boezzio (1998)

Tomar al museo desde lo teatral o, visto desde otra manera, tomar al teatro desde lo que se esconde en el museo, forma parte de la concepción del juego o de cambio de perspectiva que se tuvo en cuenta al formalizar el Proyecto Museos.⁸ Con él, Tellas sienta un precedente clave en la escena argentina contemporánea: el de la curaduría en teatro. Su trabajo como fundadora del Centro Experimental Teatral y curadora en el

⁸ Vivi Tellas lo dirigió y curó durante su tiempo como coordinadora en el Centro de Experimentación Teatral que ella creó en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. En él se propuso pensar y exponer los espacios de los «museos como texto» [Véase Meret Kiderlen: «Experimentar con lo real. Entrevista a Vivi Tellas», en *telondefondo*, Revista de Teoría y Crítica Teatral, año 3, no. 5, julio de 2007, <<http://www.telondefondo.org>>].

El Proyecto Museos comenzó en 1994 con cinco series (1995, 1997, 1998, 1999 y 2000). Esta nueva mirada la llevó a incitar a otros jóvenes dramaturgos y directores a trabajar con otros espacios de convivencia entre los objetos de museo y su posible conexión con una audiencia en vivo. Las obras que formaron parte de este proyecto fueron: *El pecado original*, sobre el Museo de la Policía, por Paco Giménez; *El eslabón perdido*, sobre el Museo de Ciencias Naturales, por Elena Tritek; *Museo Soporte*, sobre el Museo Histórico Nacional, por Pompeyo Audivert; *Motín*, sobre el Museo Penitenciario, por Rafael Spregelburd; *Dens in Dente*, sobre el Museo Odontológico, por Mariana Obersztern; *Los falsarios*, sobre el Museo del Dinero, por Miguel Pittier; *Museo Miguel Ángel Boezzio*, sobre el Museo de Aeronáutica, por Federico León; *Morse*, sobre el Museo de Telecomunicaciones, por Eva Halac; *Instalación Teatral*: Tafi Viejo, sobre el Museo Nacional Ferroviario, por Cristián Drut; *Cuerpos víles*, sobre el Museo de la Morgue Judicial, por Emilio García Wehbi; *Curare*, sobre el Museo de Farmacobotánica, por Cristina Bagnas; *Cámara oscura*, sobre el Museo del Ojo, por Rubén Szchumacher; *La desilusión*, sobre el Museo de las Armas de la Nación, por Alejandro Tantanián; *Todo crinado*, sobre el Museo Criollo o de los Corrales, por Beatriz Catani y Luis Cano; y *La vispera*, sobre el Museo Tecnológico, por Luciano Suardi.

Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires, para el cual ideó el proyecto, marcó una huella que aún puede verse en el modo en que ese rol es practicado dentro y fuera de esa institución.⁹ De este modo, Tellas inaugura su trabajo reflexionando sobre la curaduría de museos no artísticos, explorando términos teatrales sobre los procedimientos de selección y mostración que definen el ordenamiento de los objetos. Como objetivo inicial y central de Proyecto Museos, pensó en tres intenciones: «mirar la ciudad de otro modo, relacionar el teatro con una escenografía histórica y reflexionar sobre las decisiones políticas que promueven ciertas formas de exhibición».¹⁰ Con talleres previos, cada director invitado por Tellas investigaba un museo diferente, para ver y pensar estos espacios pocas veces recorridos desde lo teatral. Así crearon un total de quince obras que tuvieron lugar en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Bajo la supervisión de la propia Vivi, cada museo tenía su propio director y de ahí se estudiaba y se pensaba para luego recrearlo en el teatro. Se exponían así diferentes posibles miradas a la historia que se «atesora» en estos espacios, tanto convencionales, como el Museo Nacional de Historia o el Museo de Ciencias Naturales, o menos tradicionales como el Museo de la Morgue, el Museo del Ojo o el Museo de Farmacobotánica. Según Alan Pauls, «[e]n la mezcla museo/teatro sospecho que hay algo en común: una transversal, no una simetría. Algo que hace que esa

⁹ Cabe notar, por ejemplo, el trabajo de Matías Umpierrez, quien sigue las líneas innovadoras de Vivi Tellas con su creación y curaduría del Proyecto Manual, en el que desde el Centro Cultural Ricardo Rojas, convocó a directores y dramaturgos para realizar obras a partir de manuales de instrucción. Entre ellas se estrenaron *La edad de oro* (2011) de Walter Jacob y Agustín Mendilaharsu; *Los pactos* (2011) de Juan Pablo Aramburu, *El horticultor autosuficiente* (2011) de Mariana Chaud; *Hipnosis, enredaderas y desastres* (2012) de Nacho Ciatti; *Si el destino viene a mí* (2012) de Mariana Obersztern; y *La bruja y su hija* (2012) de Vivi Tellas.

¹⁰ Véase Vivi Tellas y Alan Pauls: *Proyecto Museos*, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2002, (n.p.).

semejanza sea inquietante y siniestra: la desaparición del tiempo real. A medida que los directores avanzan en sus investigaciones, se los ve cada vez más apasionados y llenos de ideas. ¿Qué hay en los museos que enciende de esa manera la curiosidad y la imaginación teatral de estos artistas?». ¹¹ En otras palabras, se enfrentaba el teatro con el museo y se cuestionaba también la teatralidad misma de estos sitios que quedan al margen de la sociedad. La nueva estética de forjar relaciones curatoriales entre el teatro y el museo se instala también dentro de lo liminal, al crear nuevas miradas teatrales o escénicas que empujan a que tanto los artistas como el público se inquieten y se cuestionen estas zonas de creación y relación.

Quizás una de las mejores obras que se puede estudiar no solo desde la teatralidad del espacio museístico sino también desde las intersecciones de lo real, lo documental y lo autobiográfico, sea la obra *Museo Miguel Ángel Boezzio*, que se estrenó en 1998 bajo la dirección de Federico León. ¹²

¹¹ *Ibidem*, s.p.

¹² Federico León es un reconocido dramaturgo, director y cineasta. Sus primeras obras teatrales *Cachetazo de campo* (1997) y *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack* (1999) lo revelaron como un importante artista en el campo nacional e internacional a través de festivales en Europa, Brasil y Australia. Ha incursionado en el cine con *Todos Juntos* (2002) y *Estrellas* (2007) y codirigió el film *Entrenamiento elemental para actores* junto a Martín Rejtman en 2009. Sus obras más recientes como *Multitudes* (2012) y *Las ideas* (2016) trabajan desde el ámbito de lo real, donde más de un centenar de actores no profesionales como en el caso de *Multitudes*, exploran la las nociones de anonimato y de individualidad de una persona. En *Las ideas*, León empuja las causas y efectos del proceso de la escritura a través de una constante provocación entre lo que se expone en vivo, lo que se filma de antemano y la relación entre el actor/creador/artista con su trabajo frente a una audiencia. Para mayor información sobre *Entrenamiento elemental para actores*, ver: Cecilia Sosa: “Escuela de vida: Una conversación con Martín Rejtman y Federico León”, en *Latin American Theatre Review*, Spring 2017, Lawrence, KS, p. 139.

Sirviéndose de la investigación que llevó a cabo en el Museo de Aeronáutica, el autor se inspiró en una historia personal de un veterano de la Guerra de las Malvinas que pasó diez años en el Hospital psiquiátrico José Tiburcio Borda. Así, la obra se formó menos con los objetos pensados desde el museo y más con el enfoque en la autobiografía escénica donde el veterano de guerra Miguel Ángel Boezzio cuenta su historia con la asistencia de cartas, ropa y fotografías. Durante el encuentro entre León y Boezzio en un taller teatro liderado por Norman Briski, Boezzio expresó que «el museo soy yo», y de esa manera la idea de corporalizar su historia a través de la teatralidad dio cabida a que el museo se transfiriera, se transformara en teatro vivo, teatro de cuerpo autobiográfico que exige una presencia escénica.¹³

La estructura de la obra es simple. Boezzio entra, ayuda a que la audiencia se acomode, se sienta a una mesa enfrente de un micrófono y comienza a hablar, compartiendo fotos, diplomas y certificados de su vida. Su historia vacila entre lo mundano, lo cómico y lo trágico de la vida, mientras fuma, toma pausas y comenta: «[g]racias por aceptarme en este país».¹⁴ Sin embargo, aunque la narración de Boezzio es suya y los documentos parecen ser auténticos, de modo secreto él utiliza un audífono conectado con León, quien le indica a veces qué más decir, qué historias se le olvidaron y de qué manera influenciar un ritmo y una conexión mayor con la audiencia. Esta ambigüedad entre lo real y lo ensayado o guiado ayuda, en palabras de León, a conectarse con el público de una manera más fluida. Según Alan Pauls, Boezzio es un «ex vivo, ex Malvinas, ex actor» que expone las diferentes miradas de un ex soldado que quedó en el olvido de la Historia. Como lo señala Brenda Werth, el escenario le brinda un espacio único a Boezzio para que el silencio que existe sobre

¹³ Federico León: «Museo Miguel Ángel Boezzio», en *Registros: Teatro reunido y otros textos* (comp. Jorge Dubatti), Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2005, p. 83.

¹⁴ *Ídem*.

la historia de la Guerra de las Malvinas se exponga.¹⁵ La obra confronta tanto al público como al veterano con las múltiples realidades de las que ambos fueron excluidos y silenciados por décadas. El olvido y la marginación de varios ex combatientes que terminaron en centros psiquiátricos como el Borda, se enfatizan con la frase «gracias por aceptarme en este país», ya que se convierte en una línea con multisignificados. En parte, existe la necesidad del llamado a ser aceptado en un país que no ha hecho lo suficiente por ayudar a sus soldados. Por otro, la sensibilidad de este trabajo de confrontar a la audiencia con el trauma personal de un soldado de la nación refuerza la necesidad de pensar y hasta reimaginar las consecuencias psíquicas que esta guerra tuvo y sigue teniendo en ellos.

¹⁵ En el original se lee: «Staging this play proved delicate because it challenged the silence of the Malvinas War by providing a veteran a public forum». Brenda Werth: «A Malvinas Veteran on Stage: From Intimate Testimony to Public Memorialization», en *South Central Review* 30:3, Fall 2013, Baltimore, MD, p. 92.

Proyecto Archivos

Cozarinsky y su médico (2005)

Dentro de lo que Tellas inicialmente llamó Proyecto Archivos (2003-2008) se encuentra esta obra muy peculiar del famoso cineasta Edgardo Cozarinsky y su médico endocrinólogo clínico, Alejo Florín Christensen. Según Pamela Brownell, el trabajo documental de estas obras busca algo «más personal: una serie de obras a las que eligió entonces pensar como archivos y en las que lleva a intérpretes no profesionales a escena para construir junto a ellos una dramaturgia minuciosa basada en sus biografías y sus mundos».¹⁶ Al igual que todas las obras que se concibieron bajo este proyecto, nos encontramos con personas que cuentan sus historias personales, que se convierten en intérpretes sin ser actores profesionales y con documentos propios que saltan a la vista durante su narración. Como directora de esta obra, Vivi Tellas enfrenta al teatro con lo auténtico de las historias privadas, y estipula que «cada persona es un archivo». A pesar de lidiar con lo mundano, con anécdotas y cuentos, Tellas busca el UMF que lleva consigo el corporalizar el escenario desde las líneas documentales y testimoniales. El lugar íntimo desde el que se cuenta una historia y el que a la vez la audiencia sea testigo de la misma es parte de la base fundacional de este proyecto. Según Tellas:

En el Proyecto Archivos, la intimidad es el centro de mi trabajo. En estos trabajos documentales donde busco la teatralidad fuera del teatro, la intimidad se vuelve una zona

¹⁶ Pamela Brownell: «Proyecto Archivos: el teatro documental según Vivi Tellas», en *e-misférica* 9: 1-2, 2012, <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/brownell>>.

inestable y en ese movimiento aparece la inocencia. La situación de trabajo es muy frágil, y espero encontrar el umbral mínimo de ficción, reconocer ese momento y que esa clave destiña sobre todas las cosas. La intimidad es un presente continuo sin opinión y sin ninguna destreza, una zona torpe capaz de generar momentos desconocidos que no controlamos para nada, y en esa sopa me gusta estar.¹⁷

La intimidad a la que se refiere puede verse desde el comienzo de la idea de la obra al trabajar con talleres, donde los intérpretes traen sus objetos, sus historias, y así Tellas va tejiendo, editando y procesando de qué manera la historia personal lleva consigo la teatralidad, el UMF. La mayoría de los trabajos biográfico-documentales bajo la dirección de Tellas tiene una serie de rasgos estructurales comunes: el público entra cuando la escena ya está en acción, lo que lleva a la audiencia a instalarse en un espacio privado, íntimo, para concluir siendo invitado a compartir una comida o un *buffet froid* con los intérpretes.¹⁸ A la vez, la obra se sirve de una mesa donde los materiales documentales se ponen como eje utilitario, y de un reloj que marca la hora en vivo. Dentro de las historias que nos cuentan siempre se encuentran espacios no pulidos, quizás donde se nota que las personas no son actores, o que quizás alguna parte

¹⁷ Vivi Tellas: «Intimidad: Investigación», en <www.archivotellas.com.ar>, 2007, (s/p). En imprenta: *Biodrama/Proyecto Archivos: seis documentales escénicos*, 2018, p. 37.

¹⁸ En *Las personas*, obra estrenada en el Teatro San Martín en 2014, no se ofreció una invitación a comer, ya que el espacio de la sala permitía una audiencia mayor a lo que se acostumbra con obras de este estilo.

quedó olvidada. Estas zonas grises, inestables, son las que, según Tellas, dan frutos inesperados: «me divierte, me da curiosidad ver qué pasa con esas historias en el escenario. Me gusta la fragilidad que hay en esa operación, la falta de garantías».¹⁹

La fragilidad que surge al tener historias precarias o posibles diferentes caminos para llegar a fines similares se crea a través de anécdotas entre dos intérpretes con una amistad de cuarenta años, que trabajan desde sus campos: el del cine y el de la medicina, donde se mezcla el conocimiento de cada uno: fragmentos filmicos hechos por Cozarinsky, especulaciones sobre la mirada sensual de la cámara, la censura en los años sesenta, y a su vez la constante tensión del cuerpo enfermo de Cozarinsky que lucha contra el cáncer de próstata. Mientras que la obra juega con el humor, al darle tres pelucas diferentes a Cozarinsky para experimentar con diferente pelo si el medicamento que toma se lo fuera a hacer crecer, lo real entra tajantemente en la obra.

Edgardo: Les quiero pedir a todos los que están aquí esta noche, que por favor no comenten, en el caso [de] que alguno de ustedes sea periodista, que no escriba el hecho que tengo cáncer. Mi madre no lo sabe, mi madre tiene 95 años y no quiero que lo sepa. (Va hacia la mesa y busca la foto en la que está con su madre, vuelve a donde estaba y muestra la foto.) Esta es una foto donde estoy con mi madre, tomada en Venecia hace 25 años, en el año 1980.²⁰

¹⁹ Ivanna Soto: «Lo cotidiano en cada escena» [entrevista con Vivi Tellas], en *Revista Ñ*, suplemento cultural del diario *Clarín*, Buenos Aires, 2014. <http://www.clarin.com/rn/escenarios/ViviTellascotidianoescenaLaspersonas_0_1186081481.html>.

²⁰ Vivi Tellas: *Cozarinsky y su médico en Biodrama/Proyecto Archivos: seis documentales escénicos*, 2018, p. 134.

Mi vida después (2009)²¹

En *Mi vida después* de Lola Arias,²² seis actores en escena trabajaron con documentos personales auténticos, con historias autobiográficas y con una mirada dudosa sobre el pasado histórico-familiar de cada uno. Aquí, sus relaciones con la última dictadura militar argentina (1976-83) se tensan con el artificio del teatro. En esta zona gris de creación, donde lo real se funde con lo teatral y viceversa, Arias se propuso llevar lo

²¹ Esta obra se propuso como parte del Ciclo Biodrama pero se estrenó de manera independiente al mismo.

²² Lola Arias es una de las más innovadoras dramaturgas y directoras en la Argentina. Su trabajo con el colectivo alemán Rimini Protokoll, en *Mucamas* dentro del proyecto *Ciudades paralelas* (2011) o sus trabajos individuales como *Veteranos* (2014) o *Mis Documentos* (2014) exponen lo liminal entre la curaduría, la *performance* de ciudad y el teatro. A la vez la trilogía de *Mi vida después* (2011), *Melancolía y manifestaciones* (2012) y *El año en que nació* (2012) indagan en la autobiografía, la ambigua relación entre los documentos y la creación y en la necesidad de contar historias personales que se vinculen con lo histórico-social. Más recientemente, el trabajo de Arias demuestra seguir estas líneas de creación multidisciplinaria con una obra de teatro, *Campo minado* (2016), una instalación, *Doble de riesgo* (2016) en el Parque de la Memoria y un film, *Teatro de guerra/Theatre of War* (2018). Las tres partes se centran en la memoria cultural sobre las Islas Malvinas, y traen historias de seis excombatientes de Inglaterra y Argentina, a través de testimonios personales binacionales. Nuevamente, con materiales biográficos, documentos, testimonios, Arias desmantela historias oficiales para exponer las formas con las que se puede contar una historia. Para mayor información sobre estas u otras de sus obras, ver: <www.lolaarias.com>. Para mayor información, ver publicaciones recientes: *Lola Arias: Mi vida después y otros textos*, Buenos Aires: Reservoir Books, 2016 y *Campo minado/Minefield* (edición bilingüe), Londres: Oregon Books, 2017. Una publicación futura es *Lola Arias: Re-Enacting Life*, ed. Jean Graham-Jones, Performance Research Books, por salir en 2019.

autobiográfico hasta lugares inesperados, como lo plantea el programa de mano:

Seis actores nacidos en la década del 70 y principios del 80 reconstruyen la juventud de sus padres a partir de fotos, cartas, cintas, ropa usada, relatos, recuerdos borrados. ¿Quiénes eran mis padres cuando yo nací? ¿Cómo era la Argentina cuando yo no sabía hablar? ¿Cuántas versiones existen sobre lo que pasó cuando yo aún no existía o era tan chico que ni recuerdo? [...] *Mi vida después* transita en los bordes entre lo real y la ficción, el encuentro entre dos generaciones, la *remake* como forma de revivir el pasado y modificar el futuro, el cruce entre la historia del país y la historia privada.

Al comienzo de la obra, cuando Liza Casullo, una de las actrices, cae desde el techo con una lluvia de ropa y encuentra los viejos *jeans* de su madre, dice: «Veinte años después encuentro un pantalón Lee de los setentas de mi madre que es exactamente de mi medida. Me pongo el pantalón y empiezo a caminar hacia el pasado».²³ De manera teatral el espectro de los padres se escenifica en los cuerpos de sus hijos, con los documentos, fotografías, cartas, cintas, y con las historias que nos cuentan. De cierto modo, «la pregunta que Arias y sus actores formulan no es el grado de la autenticidad de la historia, sino más bien la relación privada que existe entre los recuerdos o los objetos documentales con la perenne y constante idea de la ausencia del padre»²⁴. Ropa, grabaciones, juguetes y fotografías son algunos de los objetos documentales con los cuales los actores muestran, dialogan y se relacionan. En especial el rol de la fotografía de la infancia se expone como ambiguo y posible disyuntor de historias

²³ Lola Arias: *Mi vida después y otros textos*, Reservoir Books, Buenos Aires, 2016, p. 21.

²⁴ Paola Hernández: «Biografías escénicas: *Mi vida después*, de Lola Arias», en *Latin American Theatre Review*, Fall 2011, Lawrence, KS, p. 123.

personales mediante las cuales los protagonistas comentan e intervienen sus fotos, forjan una posible fluidez con esta imagen solidificada en el papel. Así, la obra «socava a la fotografía como un género autónomo preestablecido»²⁵.

El valor y la trayectoria nacional e internacional que tuvo *Mi vida después* durante sus cinco años de escenificación (2009-2014) es clave para comprender de qué manera el teatro que se asemeja a lo documental, que explora lo real dentro de la ficción misma de la escena sirve, a pesar de ser efímero, como posible respuesta a casos judiciales.²⁶ Por un lado, Arias es consciente de los límites del teatro cuando comenta que «siempre es como un documento fallido porque no puede reconstruir y, al ser un arte tan efímero, [está] destinado a desaparecer, a borrarse, a fundirse en la nada».²⁷ Pero esta obra no se pierde en lo efímero, ya que a través de la historia que la actriz Viviana Falco cuenta sobre su padre represor, su testimonio es aceptado como documento contra él en el juicio por la apropiación de Juan Cabandié, su hermano tomado de la Escuela de Mecánica de la Armada. La justicia argentina usualmente no permite el testimonio de los hijos en

²⁵ Cecilia Sosa: *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship: The Performances of Blood*, Suffolk, Tamesis, 2014, p. 120. El original lee: «[*Mi vida después*] undermines photography as a pre-established autonomous genre». [Trad. Propia.]

²⁶ La trayectoria de *Mi vida después* puede también verse en la creación de la obra *El año en que nació*, que tiene lugar en Chile, con hijos de militantes, desaparecidos y familias militares que se convocó. Fue estrenada durante el Festival Santiago a Mil en 2012. En el mismo año, e influenciados por esta obra, Sebastián Rubio y Claudia Tangoa estrenan una versión peruana sobre temas similares bajo el título *Proyecto 1980-2000: el tiempo que heredé*. Para una lectura importante sobre esta trayectoria y la creación colectiva entre países y artistas, ver: Lola Arias «Doble de riesgo», en *Mi vida después y otros textos*, Reservoir Books, Buenos Aires, 2016, pp. 9-17.

²⁷ Ana Longoni y Lorena Verzero: «*Mi vida después*: itinerario de un teatro vivo. Entrevista a Lola Arias», en *Revista Conjunto* 162 (enero-marzo), La Habana, 2012, p. 6.

contra de sus padres, pero en este caso «se autorizó porque la obra había dado estado público a ese relato».²⁸ Este nuevo espacio tomado desde la ficción o el escenario pero donde lo real se encarna bajo el testimonio ofrecido enfrente de una audiencia, le brinda un valor documental que pudo llevar a cabo un cambio importante en la justicia por la osadía de contar una historia personal de manera pública. Además de la intensidad de algunas de las historias contadas, el sentido del humor, la nostalgia por los padres (algunos desaparecidos) y la constante mirada hacia lo privado dio lugar a una obra íntima. Según Arias: «Para mí lo más importante era que mantuvieran siempre la primera persona y la súper afectividad. Que lo afectivo y lo emocional pueda ser relevante, que pueda hacer aparecer materiales, pero también para mí era muy importante el trabajo con el humor».²⁹

Biodrama amoroso **Maruja enamorada (2013)**

En esta obra se expone un híbrido entre la idea de lo que fue la convocatoria para el ciclo Biodrama del Sarmiento (invitar a un director/dramaturgo a que exponga una obra sobre algún acontecimiento real) y lo que fue la base del Proyecto Archivos, que expone documentos personales como base documental, con la ayuda de un actor no profesional. Siguiendo la línea de sus anteriores puestas en escena, la audiencia entra a una pequeña sala donde un dúo musical, integrado por María Eugenia (Maruja) Bustamante y su compañero Ili el hermoso, cantan una canción de amor.³⁰ Con soltura y honestidad

²⁸ *Ibidem*, p. 7

²⁹ *Ibidem*, p. 8.

³⁰ Maruja Bustamante es una dramaturga, directora y actriz. Entre sus trabajos más destacados como dramaturga se encuentran *Adela está cazando patos* (estreno 2007/reestreno 2016), *Mayoría* (2008), *Paraná Porá* (2010).

escénica, Vivi Tellas y Bustamante presentan un «Biodrama amoroso» sobre la erotomanía, en el cual la persona cree que los demás siempre se enamoran de ella. Así Bustamante cuenta momentos de su infancia y adolescencia, cuando pensaba creer que todos vivían bajo este enamoramiento, y recrea, junto a Ili el hermoso, partes de su vida, de sus fallos amorosos y de sus altibajos familiares. Según Tellas, lo que la llevó a pensar en esta obra fue la energía personal de Maruja: «trabajar con Maruja Bustamante es muy inspirador, fluido y emocional. Ella está siempre en un estado de gracia [...] El amor es un territorio muy fértil para la ficción, con esa idea está hecha la obra».³¹ A pesar del humor, del ritmo de las canciones, de las fotografías sobre la infancia, la obra expresa una angustia plena sobre lo que es ser alguien como Maruja: hija de padres separados, con una madre ausente, con idas y venidas a diferentes escuelas, con la marginación pero a la vez con el deseo de ser parte de un grupo, de una tribu urbana. Como «Biodrama amoroso», esta obra vuelve a utilizar la autobiografía como espacio escénico, al contar una historia muy personal, triste y dolida, que demuestra el arduo camino de la infancia y la adolescencia. En cierta manera, *Maruja enamorada* se asemeja más al tipo de curaduría que Tellas llevó a cabo con Proyecto Archivos, donde la persona desmonta su vida frente a un público, donde la audiencia entra en plena acción escénica, y donde Tellas busca la fragilidad, el UMF entre los actores (como también no actores) y la audiencia. A la vez, al final de la obra, Maruja invita al público a compartir una «picada», una comida que se asemeja a lo que se sirve en los cumpleaños infantiles.

Concebir estas cuatro obras como parte de esta colección editorial refuerza la influencia que el teatro de lo real, lo documental, la ficción y el vaivén que se crea entre ellos ha tenido desde fines del siglo XX y comienzos del XXI. A la vez, los

³¹ Vivi Tellas: «*Maruja enamorada*», en <<http://www.alternativateatral.com/obra28786-maruja-enamorada>>.

elementos autobiográficos, la creación de espacios íntimos, la fragilidad de la escena con la búsqueda del UMF, exploran nuevos avatares de la creación teatral, y perfilan una estética allegada a lo posdramático, al concepto mismo de trabajar desde el escenario, desde las posibilidades que los museos, las autobiografías y los documentos personales traen. Hans-Thies Lehmann explora cómo la irrupción de lo real ha llevado a cabo un teatro de formas posdramáticas, donde las líneas entre la ficción artística y lo real se desdibujan para dar mayor exposición a esto último, que explora diferentes tipos de tensiones, de presencia corporal y de historias posibles. Según su definición, «lo que caracteriza a la estética del teatro posdramático no es que suceda algo *real* como tal, sino su uso *auto-reflexivo*. Esta auto-referencialidad permite considerar el valor, el lugar y el significado de lo extra-estético en lo estético y, con ello, la desviación de ese concepto».³² Lo real, como podemos ver en las cuatro obras aquí seleccionadas, se explora bajo la mirada *autorreflexiva* que ayuda a contemplar el valor mismo que caracteriza la estética posdramática. Estas obras, desde sus exploraciones con el Museo Aeronáutico, con las vidas íntimas de personas desde la indagación documental, real, pero a la vez también ficcional, abren camino a un concepto de teatralidad que brinda una productiva riqueza escénica de autorreflexión.

Me gustaría concluir este estudio acertando el valor y el lugar incomparable que tiene Vivi Tellas como artista de vanguardia en la Argentina y en la esfera internacional. Sería inconcebible pensar la escena documental de comienzos del siglo XXI de ese país sin reflexionar en sus ideas creativas e innovadoras. Con Proyecto Museos no solo comenzó una nueva línea de trabajo documental sino que se otorgó a diferentes creadores, varios de ellos estudiantes en aquel momento, un nuevo espacio de pensamiento y actividad artística. Su idea

³²Hans-Thies Lehmann: *Teatro posdramático* [traducción coordinada por el Cendeac], Cendeac/ Paso de Gato, Ciudad de México, 2013, p. 176.

curatorial reescenifica *per se* el concepto de museo, pero también activa lo que subyace bajo la curaduría que es, en pocas palabras, la teatralidad misma del concepto del archivo presentado como tal.

Este espacio innovador traído desde las artes visuales fomentó que dramaturgos ya reconocidos y con importantes trayectorias individuales como Federico León y Lola Arias se instalen en la escena porteña e internacional como ejes sólidos de las nuevas tendencias de lo real en el teatro. Ambos han logrado encontrar modos de crear teatro con formas innovadoras, donde la *performance* y las artes visuales entran en permanente contacto y contagio.

Esta colección confirma la necesidad de entender los nuevos conceptos de teatralidad que en sí llevaron a una nueva manera de pensar el teatro en la Argentina y que hoy en día ha llegado a influir a varios otros artistas, curadores, directores y dramaturgos en la esfera internacional. La confluencia de géneros entre las distintas formas de concebir el arte ha enriquecido y potenciado la escena teatral. Estas obras son pioneras en ello.



Museo Miguel Ángel Boezzio

Federico León

(Investigación sobre El Museo Aeronáutico)

Realicé una investigación sobre el Museo Nacional Aeronáutico, que hizo foco en una sección dedicada a la aviación durante la guerra de Malvinas. La totalidad de los objetos exhibidos, así como de testimonios escritos, mostraban un triunfo argentino (aeronáuticamente hablando) expuesto a través de un recorte de información que privilegiaba «proezas» aisladas. Pero al ubicar este sector del museo en el contexto general de la guerra, todas estas hazañas se evidenciaban como derrotas: derrotas exhibidas como si fuesen trofeos.

Esta fue una imagen a partir de la cual decidí trabajar con Miguel Ángel Boezzio, un ex piloto de Malvinas que después de la guerra permaneció once años internado en el Hospital Neuropsiquiátrico José Tiburcio Borda. Bajo la forma de una conferencia, Boezzio utilizaba como material de exposición su propio pasado, con un procedimiento similar al empleado en el Museo, otorgaba una excesiva valoración a pequeños acontecimientos de su vida que en su lógica adquirirían una importancia exagerada.

Boezzio recibía al público, le entregaba los programas de mano, cerraba la puerta del teatro y daba comienzo a una suerte de conferencia sobre sí mismo, la arbitrariedad y el capricho de alguien que nos conduce a su gusto y bajo sus leyes por su propia vida. Guía de su propio museo.

La idea era que la obra fuese una construcción de Miguel, que yo desapareciera, que fuera un trabajo aparentemente autónomo, que no necesariamente coincidiera con mis gustos.

Que los tiempos y el criterio de puestas fuesen los tiempos y el criterio de puesta de Miguel.

Al final se iluminaban las paredes del teatro y podían verse pegados todos los diplomas, documentos, fotografías que Miguel había exhibido. Al mismo tiempo se oía una conversación entre Miguel y yo, una grabación-registro de los ensayos que daba cuenta de cómo habíamos construido el espectáculo.

Miguel tenía un auricular por el que yo le hablaba durante toda la obra. Esto me permitía estar con él; una suerte de dirección en vivo. Por un lado podía ordenarle cosas durante la función, y por el otro este mecanismo funcionaba para poder recordarle algunos momentos.

El público estaba iluminado al igual que Miguel, y de esta manera formaba parte de la experiencia. La platea quedaba igualada con el escenario y dejaba expuesto también al espectador.

Lo que planteaba *Museo Miguel Ángel Boezzio* era qué lugar ocupaba el espectador. Si se reía de Miguel por la excesiva valoración que él le daba a acontecimientos aparentemente insignificantes, sumamente importantes bajo su mirada (diplomas, fotografías, notas, poemas, etc.). O si respetaba en silencio y ese respeto era solemne.

Por otro lado cuestionaba los límites y tensiones entre realidad y ficción; lo que puede o lo que no puede ser ficcionalizado.

F.L

Actor: MIGUEL ÁNGEL BOEZZIO
Diseño de luces: ALEJANDRO LE ROUX
Diseño de Sonido: NICOLÁS VARCHAUSKY
Fotografía: GUILLERMO ARENGO
Asistencia de Dirección: JIMENA ANGANUZZI
Dirección: FEDERICO LEÓN

Estrenada en diciembre de 1998 en el Centro Cultural Ricardo Rojas, en el marco del IV Proyecto Museos.

Participó en el Wiener Festwochen, Viena, Austria (2000)

Museo Miguel Ángel Boezzio

Museo Aeronáutico

Usted está participando
de una memoria viva.
De la mano de su protagonista.
Leída y afirmada por él mismo.

Miguel Ángel Boezzio

Guía

Miguel Ángel Boezzio

Dirección

Federico León

Dorso del programa de mano

Introducción con ropa entrada.

Miguel espera que la gente se siente, cierra la puerta del teatro y sube al escenario, donde hay una mesa con un micrófono.

Conferencia.

M: Buenas noches. Bienvenidos al museo Miguel Ángel Boezio. Disculpen que no tenga traje de piloto de Malvinas, procedí a quemarlo, por eso no lo tengo hoy acá, porque me trae recuerdos con esquiras. ¿Ustedes tienen diplomas? No. Bueno, yo sí. Esa es la diferencia entre ustedes y yo. Que yo puedo tener un diploma y estar matriculado y a ustedes les falta matrícula, y yo con mi matrícula hago lo que quiero. No es para ofender a nadie pero vamos a decir las cosas como son. Las trascendencias no llegan solas.

Descripción: traje en cinco piezas, zapatos, corbata, etc.

M: Hoy luzco con un traje, traje cinco piezas, es un traje *beige*, un chaleco, una camisa, una corbata y un par de zapatos marrones.

Se saca el sobretodo y los anteojos y los arroja a la primera fila de espectadores.

M: Por estrategia voy a centralizar mi mesa principal. Es un criterio de trabajo.

*Primera tanda de Diplomas.
Curriculum Vitae.*

M: (*Leyendo*). Nombre y apellido: Miguel Ángel Boezzio. Nacionalidad: Argentino. Fecha de nacimiento: 8-12-1958. Estado civil: soltero.

D. N. I: Trece millones novecientos mil novecientos, con domicilio en Brandsen 567, Capital Federal. Teléfono: 3612222.

Cursos realizados: En primer lugar: Mecanografía en la Universidad Popular de La Boca. Como segundo: Primeros Auxilios en Cruz Roja Argentina. Como tercero: Curso de Resucitación Cardiopulmonar.

Trabajos realizados: Ayudante de cocina en la panadería Chichilo, en Mar del Plata, como envasador de pescados, como ayudante de panadería en la panadería Anita, bombero voluntario de Avellaneda, y en la actualidad como bombero auxiliar de La Boca.

*Muestra foto de ex novia Florencia. Historia de Malvinas.
Novia suicidada porque llega un falso ataúd a su casa.
Pies y ojos biónicos.*

M: Ella tomó un arma y se pegó un tiro. Por causas mayores mandaron un cadáver a mi casa diciendo que era el mío y no era yo, mientras que yo estaba operado en Uruguay por la expansión de una granada que me fracturó parte de las piernas y un brazo, por lo cual tengo dos piernas biónicas, un brazo y un ojo biónico.

*Se guarda la foto en el bolsillo interno del saco.
Poema leído. Termina de leer.*

M: Firma: Miguel Ángel Boezzio. Esto fue hecho el 24 del tres del noventa y uno.

Memoria viva (Lee 25 nombres en un listado hasta encontrar su propio nombre)

M: ¿Ven que estoy acá? Acá también figuro.

*Certificado Manejo de productos químicos.
(Desarrolla lo de productos químicos, explica lo que aprendió).
Fotos con autoridades del Hospital Neuropsiquiátrico José Tiburcio Borda.
Más fotos.*

M: No las muestro todas porque están en las transparencias que verán al final. En síntesis.

Interviút. (Como le dice Miguel al intervalo).

M: Ahora me voy a tomar un descanso.

*Se fuma todo un cigarrillo por el escenario.
Segunda tanta de Diplomas.
Certificado de playero de estación de servicio.*

M: ...que me llevó un total de 125 horas. (Lee.) Dice así: «Por la presente certifico que el señor Miguel Ángel Boezzio ha participado en la calidad de alumno de playa de 125 horas».

*Foto bomberos –foto con dos mujeres.
Película: Desventura de una joven médica, invitación muy especial.
Lee hasta encontrar su propio nombre.*

M: Voy a leer alguno que otros protagonistas en el reparto: Miguel Ángel Materasi, Hugo Bravo y colaboración técnica: Miguel Ángel Boezzio. ¿Vieron que aparezco acá también?

Certificado de dactilografía.

Fotos restantes.

Certificado de Asistencia Jornada de Salud Mental.

Maratón Carrefour.

M: Para que vean que no solo hago diplomas. Hago deportes también.

Muestra una hoja de una revista Carrefour donde se ve una multitud corriendo.

Certificado de tornero de fútbol en el Hospital José Tiburcio Borda.

M: Antes mostré una foto en la que estaba con mi ex novia, bueno...

Pega la foto en la pared del fondo del teatro. Saca la mesa con el micrófono. El escenario queda vacío. Se oculta entre las patas, en bambalinas. Se oyen respiraciones off de micrófono.

Poema improvisado a la novia con micrófono en mano. Teatro. Representación frente a la foto de su novia suicidada. De luz de conferencia y público iluminado se pasa a luz teatral. Público a oscuras. Descripción detallada de foto.

M: Voy a tratar de recordarte por lo menos en la foto. Esa foto que nos sacamos juntos. Como yo decía hace unos quince diplomas atrás. *(Recitando.)* ¿Por qué no estás conmigo? Así compartimos estos elementos que tenemos arriba de la mesa: una carpeta, un libro, un mate, un atado de cigarrillos, un taper, un gallo de cerámica y esta pava que nos acompaña junto al mate. Ah...Flopi. ¡Cómo te extraño! Me

parece que estás acá. Se me cae la cara de lástima con solo pensar que no estás a mi lado...

Bueno, esto ha sido el Museo Miguel Ángel Boezzio.

Gracias por aceptarme en este país.

¿Cuál es la verdad? ¿Qué es mentira? A partir de lo que yo demostré. Porque ustedes tienen parte de mi culpa.

A mi derecha y a mi izquierda de mi cuerpo están las transparencias, todo lo que mostré y demostré, en las paredes del teatro, para que certifiquen.

Final

Cinta en off de Boezzio, mientras el público observa los diplomas y las fotos pegadas en las paredes del teatro. Conversaciones entre Boezzio y yo grabadas durante todo el proceso de ensayos. La gente debería irse escuchando la conversación.



Cozarinsky y su médico

Vivi Tellas

(en colaboración con Edgardo Cozarinsky
y Alejo Florín)

Retrato del escritor y cineasta Edgardo Cozarinsky junto a su médico clínico, el doctor Alejo Florín. Edgardo y el doctor Florín están unidos por 40 años de amistad, la pasión por el cine y la relación entre paciente y médico. La investigación escénica despliega esos puntos de unión, entrecruzando el cine con la medicina. Cozarinsky y el doctor Florín están en escena.

Escena I: Un verano con Monika

Alejo y Edgardo están sentados en dos sillas giratorias mirando Un verano con Monika de Ingmar Bergman en un televisor de los años 80 y pasando las escenas con control remoto. Comentan las escenas mientras entra el público.

EDGARDO: Esta es la escena en que salen de Estocolmo.

ALEJO (*Dr. Florín*): Te das cuenta que acá están preparados para irse.

EDGARDO: Sí, y fijate qué extraordinario: el ruido. En vez de poner una música optimista, romántica, para el verano, está el ruidito del motor de la lancha en que se van. Unas campanas, hay sonido...

ALEJO: Sonido directo. Bueno, acá van bajo los puentes de Estocolmo con un cielo muy prometedor.

EDGARDO: Bueno, está la cosa de luminosidad de principios del verano. En el mes de... a principios de junio la gente ya sabe que se acercan a fin de junio los días más largos del año. Es un hecho de la vida social en Suecia, ¿no? Es una cosa muy impresionante.

ALEJO: ¿Ese es el solsticio o el equinoccio?

EDGARDO: Solsticio. Equinoccio es el de marzo y el de septiembre. El de junio creo que es solsticio, como el de invierno también, ¿no? ¿Ves? Ahí está el palacio real. El palacio real

de Estocolmo. Te digo, a mí me impresiona mucho el ruido del motor de la lancha, porque en cualquier otra película hubieran puesto una música romántica, optimista, que presagiara el verano, ¿no? Y acá lo que tenemos...

ALEJO: Todo el sonido directo.

EDGARDO: Sí, sí exacto, motorcito de la lancha, ruidos de pájaros.

ALEJO: Por eso, oyen...

EDGARDO: Mira, ahí hay un acordeón a lo lejos. Ya están en el archipiélago, ya están en el archipiélago donde van a pasar el verano, ¿no? Es la apertura, lleno de puentes y todo... La ciudad ha quedado atrás.

ALEJO: Ahora, cerca de su lugar de estadía.

EDGARDO: Y al mismo tiempo, en toda esta secuencia, ese acordeón es como un ruido ambiental, no hay música de ambiente, no hay nada que te señale cuál es el clima, digamos. Ahí está el momento que yo recuerdo muy particularmente. Ella se despierta por primera vez en la lancha en el verano del archipiélago, y ve los reflejos del agua y el sol en el techo de la cabina.

ALEJO: Pero se da cuenta de que está en la lancha porque ve el reloj arriba, el despertador, ve el despertador que está colgando de un clavo. ¿Ves?

EDGARDO: Sí, esto ya te señala que son las cinco y diez de la mañana y que hay sol. Vos sabés que la primera vez que yo veía estas películas suecas acá, en Buenos Aires, no había viajado nunca. Así que no sabía que en los países escandinavos no sólo el verano es muy corto, sino que es una cosa fantasmagórica para la gente. La gente se apasiona, hay una especie de explosión de sensualidad...

ALEJO: Lo festejan muchísimo.

EDGARDO: Sí. Bueno, ahí la tenemos a ella que va a preparar el desayuno, ahí va a hacer pis entre los matorrales. Sale, ahí se hace un baño bastante sumario, debo decir, ¿no?

ALEJO: Sí, un baño escocés.

EDGARDO: ¿Se llama así? Ah, esto es muy bonito. Mirá qué sensualidad, nada más que con las dos caras, y el cigarrillo un

poco... Esto, ¿ves? En la época a mí me impresionaba mucho, porque es una secuencia de... Ahora aparece ella en primer plano. Es una secuencia que no es narrativa. Son como impresiones, momentos de la experiencia de ellos del verano, ¿no? Y están montados en un orden que, bueno, podría ser otro. Pero es la manera en que se puede recordar algo vivido. Y acá vamos a llegar a ese momento que nos impresionaba tanto cuando nosotros veíamos estas películas en Buenos Aires, en aquella época, fijate. Ella se desviste. Bastante extraordinario, porque no la vemos realmente desnuda.

ALEJO: Esto es lo que nos dejaban ver a nosotros, aunque fuéramos chicos, si nos llevaba un grande.

EDGARDO: Claro, bueno, pero oíme. Yo tenía amigos en Banfield, en Lomas de Zamora, que me decían... ¡Mirá esto que a mí siempre me pareció raro! ¿Por qué se peina, si hay viento? Siempre me pareció muy raro este momento.

ALEJO: Sí.

EDGARDO: ¡Mirá que lindos hombros! ¡Mirá que lindos hombros que tenía, eh! No, pero mirá, tenía 19 años Harriet Anderson cuando hizo la película. No, a mí lo que me impresionó, te digo, lo que vos decías, que eran... Había censura de prohibido para menores en la Capital Federal y no había en la provincia. Entonces yo tenía amigos en Lomas de Zamora y en Banfield que me leían el programa los sábados a la mañana y elegíamos qué películas ir a ver. ¡Mirá!

ALEJO: Esta es la parte buenísima en que ella se baña en el charco.

EDGARDO: En la época era una conmoción. Yo la vi en el cine Libertador de la Avenida Corrientes al 1300. Hoy es un *parking*...

ALEJO: Yo la vi en el Mitre de Chilavert. ¡Mirá, acá está el baño famoso!

EDGARDO: Mis amigos me avisaban qué películas prohibidas para menores en la Capital había en el Gran Buenos Aires y yo las iba a ver los sábados o los domingos; y te dejaban entrar si estabas acompañado por un adulto responsable.

¡Qué era un adulto responsable!, nunca se supo muy bien. Porque había adultos venales que estaban en la esquina, veían venir a todos estos pibes de la Capital Federal y se ofrecían a hacerlos entrar como si fueran el tío o la tía si uno les pagaba la entrada. En la época no había ninguna sospecha de pedofilia. ¿Te imaginás, hoy, gente que se hace pagar para acompañarte y fingir que es tu tío o tu tía?

ALEJO: No, no se haría hoy.

EDGARDO: Qué cosa.

ALEJO: Esta famosa escena de ella tirada en la proa con el suéter caído por abajo de las mamas.

EDGARDO: Sí. Este es un idiota, una especie de ladrón, que ahora viene. Tiene unas partes aquí que no son muy interesantes. A mí lo que me impresiona es esa idea de que el verano es como un territorio aparte, que ellos están pasando por una experiencia que nunca podría pasar en otro momento. Y era muy raro, porque yo, acostumbrado –te digo, tenía 17 años– acostumbrado a ver... Yo tenía... Mirá, la película es del 52 y se estrenó en Buenos Aires en el 57. En el 57 yo cumplí 18 años. Así que yo pude entrar a verla prohibida para menores de 18 en el cine Libertador. Ves, ahí ya se empieza en convertir en un animalito salvaje. Es como la naturaleza tomada. Ahí entra a robar a casa de esa gente, que son unos bien pensantes que dicen: ¿para qué venís a robar si te damos comida gratis? La sientan a la mesa y le dan de comer. ¿Viste? Pobrecita. Ahí está. Ella roba algo de comida, se la lleva y mirá como la come, como un animalito en medio del bosque, ¿no? Mirá, entre los pastizales ahí, ya está, ya está hecha un animalito.

ALEJO: Ahí está el símbolo de Dios, que es la telaraña.

EDGARDO: Es como que la naturaleza se apodera de ellos, los convierte en animalitos, ¿no? Y en algún momento van a tener que volver a la ciudad, se acaba el verano, que es muy corto allá, y lo que es interesante es que la vuelta a la ciudad son exactamente las mismas tomas que cuando se van, pero con un cielo...

ALEJO: Con un cielo lúgubre y de mal pronóstico.

EDGARDO: Y ahí la familia los obliga a casarse, ella está esperando un chico. Todo el horror. A él le avisan en el trabajo que ella ha dado a luz; y viene ese momento impresionante: él ve a través de un vidrio que hay una criatura y es la responsabilidad. Terrible. Ahí el chico llora de noche, él lo tiene que atender, ella se aburre y, bueno, después viene un momento que a mí me parece bastante extraordinario, que es que ella quiere salir a divertirse.

ALEJO: Sí, ella ya está aburrida.

EDGARDO: Sí, sí, sí, totalmente. Y entonces ella enciende un cigarrillo, que para el cine de la época una mujer que encendía un cigarrillo... ¿Viste? Ya era como que algo tramaba. Y acá se va y viene este momento que para mí es el gran momento de la película que yo siempre recuerdo. ¡Mirá! Mano que pone una moneda en el *jukebox*.

ALEJO: ¿Te acordás como se llama esta canción?

EDGARDO: ¡"Rata paseandera"! Ella de perfil. Mano de hombre que le alcanza cigarrillo. Perfil en sombras, él no importa, es cualquiera. Humo. Y ahora... ella mira a cámara. Como diciéndole al espectador: Atrévete a juzgarme. ¡Mirá lo que dura! ¡No es al final, como en *Los 400 Golpes* de Truffaut o en *Las noches de Cabiria* de Fellini! que imitaron esto. Se oscurece todo alrededor y queda un larguísimo momento, y es en la mitad de la película. Creo que es la primera vez que se rompe la ilusión. Nos mira. Extraordinario.

Escena 2

Baile de sillas locas

Edgardo oprime stop del video de Un verano con Monika. Entra la música de Bernard Herrmann y los dos comienzan a girar en las sillas como viajando en el tiempo. Este es el verdadero comienzo de la obra. Se apaga la luz de sala.

Escena 3

Revisación médica

ALEJO: ¿Cómo te sentís, Edgardo?

EDGARDO: Bien.

ALEJO: ¿Bien?

EDGARDO: Bien.

Luego Alejo se para y se acerca a Edgardo que quedó sentado, le saca el control remoto, se dirige a la mesa, donde lo deja y toma su linterna y estetoscopio. Vuelve a donde está Edgardo.

ALEJO: Bueno, me alegro. Vamos a ver un poco. Eso, apoya-te, tirate un poco más para ahí. Tenés buen pulso. Dejá flojo, no me ayudes. Muy buenos reflejos. *(Alejo le presiona el tobillo a Edgardo con los dedos índice y pulgar)* Esto no está tan bien. ¿Ves? ¿Ves el agujero que te dejo ahí? Eso quiere decir que estás reteniendo agua. Entonces tenés que caminar un poco más y bajar algunos kilos. Tirate para atrás. Respirá hondo. Soltá. Hondo. Soltá. Hondo. Soltá. Hondo. Muy bien. Ahora cuando te apoyo esto no respires. Muy bien, sentate ahora. Decí 33. *(El Dr. Florín apoya el estetoscopio en distintos lugares de la espalda de Edgardo).*

EDGARDO: 33.

ALEJO: Otra vez.

EDGARDO: 33.

ALEJO: Muy bien ¿Esto te duele?

(El Dr. Florín le golpea con los puños en los riñones varias veces)

EDGARDO: No.

ALEJO: ¿Esto te duele?

EDGARDO: No.

ALEJO: ¿Esto te duele?

EDGARDO: No.

ALEJO: Antes te hubiera dolido. Tragá un poco de saliva. Muy bien. Ahora mirame, abrí bien los ojos. Ahora abrí la boca y decí "A".

EDGARDO: AAAAA...

ALEJO: Ahora sacá la lengua. Decí "A".

EDGARDO: AAAA.

ALEJO: Bueno, muy bien. Ahora necesito que vayas caminando un poco hacia allá. Ahora vení hacia mí caminando con los talones.

EDGARDO: ¿Así?

ALEJO: Sí. Ahora volvé ¿En ningún momento sentiste que la punta de un pie u otro se te colapsa? ¿No? Bueno, ahora hace lo mismo, pero en puntas de pie.

EDGARDO: ¿Así?

ALEJO: ¿Y ahora tampoco notás que un talón o el otro se te cae en el camino?

EDGARDO: No.

ALEJO: Bueno, muy bien. Sentate Edgard. Estás muy sano.

EDGARDO: ¿Estás seguro?

ALEJO: Muy seguro.

Escena 4

Pelucas

ALEJO: Estaba pensando en darte una droga relativamente reciente para el cáncer de próstata, además de las inyecciones que te doy cada tres meses. Se da por boca, y puede tener como efecto secundario que te crece el pelo.

EDGARDO: Pero yo no quiero tener pelo. Hace 40 años que soy pelado ¿Qué va a pensar la gente, que me hice un injerto, si un día aparezco con pelo? Es ridículo.

ALEJO: Primero: no es seguro que te lo haga crecer. Segundo: si te crece es en forma paulatina, y si no te gusta te lo afeitás. No es que te acostás pelado y te levantas peludo. Y bueno, contemplá la idea de que por ahí te gusta tener pelo de nuevo.

EDGARDO: Estoy muy acostumbrado a ser pelado.

ALEJO: Vamos a hacer una prueba.

(Alejo se para, busca la peluca rubia y se la pone a Edgardo. Camina con la peluca puesta y se para atrás a la derecha)

Vamos a ver cómo te quedaría este pelo. A ver, caminá con el pelo para allá. Suponete que tuvieras que ir a comer esta noche a tu restaurante favorito ¿Cuál es tu restaurante favorito?

EDGARDO: “Oviedo” de Beruti y Ecuador.

ALEJO: Bueno, hacé de cuenta que vas a Oviedo.

Edgardo va caminando hacia Alejo en diagonal, con una intención muy infantil.

EDGARDO: ¡Hola Emilio! ¿Qué tal? ¿Que tenemos hoy como pescado fresco para hacer a la plancha?

ALEJO: ¿Qué dice, Edgardo? ¿Cómo anda?

EDGARDO: ¿Qué tenemos como pescado fresco para hacer a la plancha? Cuénteme.

ALEJO: Tengo abadejo recién llegado de Mar del Plata.

EDGARDO: ¡Abadejo no! ¡Es muy soso, muy desabrido! ¿No tiene besugo? ¿No tiene corvina?

ALEJO: La corvina no está muy fresca. Pero el abadejo se lo puedo preparar con una salsa que va a hacer que le encante.

EDGARDO: Yo le tengo confianza, Emilio.

Edgardo se sienta. Alejo hace un diagnóstico de cómo le queda esa peluca y busca la próxima peluca, la morocha.

ALEJO: No, no me gusta, te hace muy infantil. ¿A ver este pelo?

A ver, caminé un poco. ¿Cómo te sentís?

EDGARDO: Mal.

ALEJO: Vení al restaurante ¿Qué dice, Edgardo? Tanto tiempo.

Se repite la misma escena. Edgardo va caminando hacia Alejo, esta vez muy deprimido.

EDGARDO: ¿Cómo le va, Emilio?

ALEJO: Muy bien. ¿Usted? ¿Cómo anda?

EDGARDO: ¿Qué tenemos hoy como pescado fresco para hacer a la plancha?

ALEJO: Le aconsejo el abadejo. Está recién llegado de Mar del Plata.

EDGARDO: No... el abadejo es muy desabrido. ¿No tiene besugo? ¿No tiene corvina?

ALEJO: Tengo corvina, pero no está muy fresca. Pero el abadejo se lo puedo preparar con una salsa que le va a encantar.

EDGARDO: Si usted lo dice, Emilio, bueno. Le tengo confianza.

ALEJO: No, muy... tristón. Vamos a probar este pelo que me parece que es... como si fuera tuyo.

(Edgardo se sienta, Alejo le saca la peluca, y le pone la última, la pelirroja)

Uy... sí.. Me encantaría una foto con ese pelo, sí, seguro, a ver, ¿cómo te sentís con ese pelo? Vení al restaurante.

(Edgardo vuelve atrás a la derecha y repite la caminata hacia Alejo, pero muy violento)

EDGARDO: ¡¿Qué tal, Emilio?! ¡¿Cómo está?!

ALEJO: ¿Qué dice, Edgardo?

EDGARDO: ¡¡¿Qué tenemos hoy como pescado fresco para hacer a la plancha?! ¡¿Qué tenemos hoy como pescado fresco para hacer a la plancha?!

ALEJO: Tengo un abadejo que...

EDGARDO: ¡¡No quiero abadejo!! ¡¡Es soso!! ¡¡Es desabrido!!

¡¿No tiene corvina?! ¿No tiene be-su-go?

ALEJO: Tengo corvina, pero está un poco pasada. En cambio el abadejo se lo hago preparar con una salsa buenísima.

Ayer vino a comer un amigo suyo, lo comió y le encantó.

EDGARDO: ¿Quién?

ALEJO: Mac.

EDGARDO: Mac está loco. Lo invité a ver *Squash* y no vino.

ALEJO (*Alejo vuelve a hacer su diagnóstico sobre la última peluca.*): Mmm, no. Muy violento.

Escena 5

Mamá no sabe

Edgardo se levanta, se adelanta y le habla al público en tono confidencial.

EDGARDO: Les quiero pedir a todos los que están aquí esta noche que por favor no comenten, que no escriban –en el caso que alguno de ustedes sea periodista– el hecho que tengo cáncer. Mi madre no lo sabe. Mi madre tiene 95 años y no quiero que lo sepa (*va hacia la mesa y busca la foto en la que está con su madre, vuelve a donde estaba y muestra la foto*). Esta es una foto donde estoy con mi madre, tomada en Venecia hace 25 años, en el año 1980.

Edgardo va hacia la mesa y deja la foto.

Escena 6

Película *Puntos Suspensivos*

Alejo toma la película, que es un videocasete, y se la muestra al público, la presenta y luego la pone en el reproductor. Edgardo está parado al lado de la mesa. Cuando escucha que Alejo va a pasar Puntos Suspensivos, se va para el fondo.

ALEJO: Bueno, esto es una copia en video de la primera película que filmó Edgardo, que la hizo en el año 1970 en Argentina y se llama *Puntos Suspensivos*, y a mi entender es excelente. Acá está, Edgard, está por empezar. Fijate que los puntos suspensivos son cuadraditos. Mira qué buenas estas tomas. Era cuando la gente tiraba los papelitos por la ventana el último día de trabajo del año. Muy buenas tomas con los papeles cayendo de los balcones. Acá están los títulos. Y estas tomas excepcionales...

EDGARDO: Esa película no tiene nada que ver conmigo.

ALEJO: Y la gente festejando fin de año...

EDGARDO: Esa película tiene que ver con el que yo era en 1970.

ALEJO: En las grandes diagonales. Mirá, *Nosferatu*. Se ve que lo sacaste de la cinemateca...

EDGARDO: Además esa película está llena de muertos. Está llena de muertos. Mirá, el primero, ¿lo viste?

Edgardo tira chaski bum (pequeños explosivos inofensivos) hacia la pantalla.

ALEJO: Sí, Manucho.

EDGARDO: Manuel Mujica Láinez. Mirá quién lo sigue: Daniel Girón. Bueh, por suerte está Hugo Santiago, que todavía está con nosotros. Pero el chico ese que hace de mozo, Víctor Solitario, se había ido a estudiar con el Odin Teatret a Dinamarca, lo agarró una patota de trabajadores inmigrantes, le deshicieron la cara y después lo mataron. Y ahora vienen... ¿Viste? Más muertos, más muertos ¡Mirá! Ricardo González Benegas.

ALEJO: Luzbel González Benegas

EDGARDO: Sí, una de las primeras víctimas del SIDA que yo conocí en la Argentina. Al lado, Fernando Vidal Buzzi, que era editor en aquella época. Después se recicló creo que en crítico gastronómico.

ALEJO: No lo conozco.

EDGARDO: Sí, después mirá: Hugo Sottotetti. Ya va por el cuarto *bypass* y está espléndido. Y ahí viene mi querido, mi querido Enrique Raab.

ALEJO: A Enrique lo mataron.

EDGARDO: Lo secuestraron en su casa, en abril del 77. Lo sacaron a empujones, sangrando por el pasillo, y desapareció después. La pavada de esta película es que se me había ocurrido que podía ser curioso tomar un personaje tipo el padre Meinvielle, un cura de la extrema derecha, que estaba rechazado por la iglesia precisamente por ser extremista, ¿no?, y como se dice, un relapso, un tipo al que le quitan los hábitos, la posibilidad de decir misa... y, bueno, me parecía que era gracioso. Pero está llena de cosas ¡Mira! Enrique Pezzoni, otro muerto. ¿Sabés cómo la hice? La filmábamos los fines de semana, con puchos de película de 35 milímetros que le sobraban a Alberto Fischerman, mirá.

ALEJO: No, no, no saques esta toma.

EDGARDO: Bueno, a vos te gusta.

ALEJO: Esta es buenísima.

EDGARDO: A vos te gusta.

ALEJO: Es la toma en la que él escribe Marx en la planta del pie.

EDGARDO: Claro, para poderlo pisotear todo el día. Es una idea que saqué de *À rebours* de Huysmans, donde el protagonista escribe Jesús para poderlo pisotear todo el día.

ALEJO: Me llaman la atención las manchas que tiene arriba.

EDGARDO: Son hongos, pie de atleta.

ALEJO: No, no, no, esos no son hongos.

EDGARDO: Sí, porque ese no era el pie de Jorge. Era el pie de Alberto Yaccellini, que era el montajista...

ALEJO: Pero esos no son hongos...

EDGARDO: ... que lo dobló.

ALEJO: Igual no son hongos.

EDGARDO: ¿Estás seguro?

ALEJO: No son hongos.

EDGARDO: Mirá cómo pisotea. Estaban destruyendo en la 9 de julio. Qué curioso, ¿eh? Cómo con los años... Mirá de militar de pacotilla...

ALEJO: Este, para tu solaz, recién muerto: murió hace tres días o cuatro.

EDGARDO: ¿Roberto Villanueva murió? No sabía. Me estoy enterando en este momento, bueh... otro.

ALEJO: Estaba internado en el Centro Gallego.

EDGARDO: No, no sabía.

ALEJO: Se había roto la cadera.

EDGARDO: No, no quiero oír más, ahora, en este momento.

¡Ahhh! ¡Bueh! Y acá miralo, a Roberto. En esa época me parecía gracioso: empezaba con un uniforme de la guerra del desierto, se lo sacaba y se colocaba un traje de ejecutivo.

ALEJO: Y terminaba travestido de burgués...

EDGARDO: De ejecutivo de compañía internacional. Toda esta boludez me parecía de una gran audacia para esa época.

ALEJO: La sogá blanca, buenísima.

EDGARDO: Todo esto estaba filmado en la época de Levingston, y había cantidad de militares que tenían puestos de ejecutivos en las compañías internacionales. Lo que te había empezado a decir es que la película la hacíamos los fines de semana con pedacitos de películas de 35 milímetros que le sobraban a Alberto Fischerman de la publicidad, y la cámara era Arriflex de diseño...

ALEJO: Te la prestaba Babsy.

EDGARDO: Exactamente. Ahora, ¿vos te imaginás hoy una película totalmente *under* hecha en 35 milímetros y en celuloide? Y esta es la parte que a vos te divierte.

ALEJO: Esto es muy bueno, es Calcuta...

EDGARDO: Tomas cualquiera de Buenos Aires con comentarios sobre Calcuta. En fin, había mucho de divertido.

ALEJO: Acá hay muy buenas tomas de la calle Lavalle y de la Avenida Corrientes, y de la Avenida 9 de Julio.

EDGARDO: Sí, era cuando Lavalle era una calle todavía con cines. Sí. Curioso, todo esto. Ah, mirá quien aparece ahí.

ALEJO: Esto es bueno porque llegan ya a la casa de Niní Gómez...

EDGARDO: ¡Mirá! Niní Gómez.

ALEJO: Llegan a la casa de Niní Gómez...

EDGARDO: Tenía la primera galería de arte ingenuo en Buenos Aires, en la calle Reconquista.

ALEJO: 25 de Mayo.

EDGARDO: Reconquista.

ALEJO: 25 de Mayo.

EDGARDO: Reconquista.

ALEJO: ¡25 de Mayo!

EDGARDO: Reconquista.

ALEJO: ¡25 de Mayo!

EDGARDO: En 25 de Mayo estaba la peluquería de Rosa Sokol, que fue la primera artista que ella tuvo en su galería.

ALEJO: Ana Sokol.

EDGARDO: Rosa Sokol.

ALEJO: Ana Sokol.

EDGARDO: ¡Rosa Sokol!

ALEJO: ¡Ana Sokol!

EDGARDO: ¡Rosa Sokol!

ALEJO: ¡Ana Sokol!

EDGARDO: Era una peluquera que afeitaba y cortaba el pelo a hombres, que tenía una pequeña peluquería en 25 de Mayo y pintaba, en las partes de adentro de las tapas de las cajas de zapatos, escenas del Antiguo Testamento. Niní pasó un día por la vereda, vio que la peluquería estaba cubierta por las tapas y le compró diez o doce. Así empezó su galería de arte ingenuo. Uy, mirá quien está ahí.

ALEJO: Ernesto Schoó.

EDGARDO: Sí. Mirá, esto que a vos te hace gracia.

ALEJO: Sí, el prelude de la comida es Mahler.

EDGARDO: Dios mío, está el... monólogo de... todo el mundo.

Está el monólogo de Niní, bastante divertido, pero el que más me hacía gracia en aquella época –hoy todo me parece muy boludo– es el de Ernesto. Y ahí aparece Marcia, ¿no? La querida Marcia Moretto. ¿Cuándo murió Marcia?

ALEJO: Ahí aparece Marcia, todavía con la peluca.

EDGARDO: Después tiene la escena preferida, que es cuando se la quita.

ALEJO: Marcia y Sergio, mi hermano, se casaron cuando tenían 17 años.

EDGARDO: Y Marcia murió en París.

ALEJO: En el 89...

EDGARDO: Sí, era preciosa, era muy extraña, además, como tipo de belleza.

ALEJO: Es buena la escena cuando se saca la peluca.

EDGARDO: Sí, ahora es lo que estoy buscando, para evitar todo este bochorno. ¡Mirá! ¡Ahhh, la perdí! ¡La perdí! Esperá, no, esto no me lo quiero perder... Ahí. Este momentito me encantaba. Ahí está la Marcia que conocíamos, que bailaba en el instituto Di Tella, que hacía el espectáculo aquel con Marilú Marini donde las dos bailaban, y ella después hizo un espectáculo solita que se llamaba *Ella es Marcia*. Curioso. Me acuerdo que ese vestido que tenía puesto era de arpillera ¿Quién se lo había hecho? Una mujer de esa época era, del Instituto Di Tella.

ALEJO: Era un nombre italiano. Mirá, eso parece una tapa de *Cinema*.

EDGARDO: Vamos, Alejo, no exageremos. Ahí, estas cosas me gustan, ¿ves? Esto todavía me gusta, esto me gusta todavía. Ese plástico, ese nylon colorado con una luz detrás y ella a contraluz moviéndose. Esto, ¿ves?, lo único que rescato son momentitos, visiones. Pero era espléndida Marcia... ¡Gioia Fiorentino... !

ALEJO: ¡Gioia Fiorentino!

EDGARDO: ... se llamaba la que le había hecho ese vestido de arpillera. Ahí salen a la ventana, me parece, si no me equivoco. Más Mahler. ¡Puede ser posible! ¿Qué te dije? Metía de todo en la primera película. Ahí, mirá, fuegos artificiales, vas a ver. ¿No me lo creés? Vas a ver: fuegos artificiales. Y esperá, que después vienen más. Curioso: cuando yo puse el *adagietto* de la Quinta de Mahler, no sabía que Visconti lo estaba haciendo en *Muerte en Venecia*, y después, cuando llegué a Cannes con la película y la presentación oficial con toda la pompa, estaba *Muerte en Venecia*

y pensé: caramba, qué coincidencia banal. Bueno, ahí pasan de la ensoñación al amanecer sobre el río. Otro de mis lugares comunes, preferidos. Amanecer sobre el río.

ALEJO: Te salía muy bien.

EDGARDO: Sí, una maravilla, en verano, cuando amanece a las cinco de la mañana.

ALEJO: Ahora está la escena en que Sergio y Marcia se acuestan.

EDGARDO: Sí, y él los imagina. Cuando está solo se imagina que ella está con el amante joven, que es Sergio, Sergio, tu hermano.

ALEJO: Tenés que volver un poco para atrás; si no, no se ve.

EDGARDO: Ahí, ahí, esperá... Ahí lo pescamos.

ALEJO: Se ve que acababan de llegar de las vacaciones por la marca del traje de baño. En esa época veraneábamos todos juntos. Esta escena es muy linda.

EDGARDO: Marcia ya había tenido el chico de Sergio ahí, ¿no?

ALEJO: Sí, en esa época ya estaba Otto nacido.

EDGARDO: Mirá, Marilú.

ALEJO: Ahí está Marilú haciendo declaraciones después de bailar.

EDGARDO: Marilú bailaba en el Di Tella y esto lo filmábamos en la oficina de Fischerman, a la vuelta, en la calle Maipú. Qué época. Está bien, está bien, ya pasó. Lo que pasa que todo lo que es argumental no me interesa en absoluto.

ALEJO: Sí, pero el final es buenísimo.

EDGARDO: No, no, pero lo que te quiero decir, entendeme: hay algo en la ficción que con el tiempo se vuelve documental.

ALEJO: Poné la misa.

EDGARDO: Ah, ahí viene. Ahí viene. A él no le permiten decir misa, entonces ve que la iglesia está como degradada. Es una misa normal, él tiene una alucinación y durante la comunión cree ver que lo que el cura da no son hostias, mmm... ¿Ves? Pastillas anticonceptivas. Bueh, la mano del cura es la mía, ese primer plano no está hecho en la iglesia, está trucado en otro lugar, ¿no? Sí, él sueña que se va a dar la misa, entonces se va a vestir y claro, como no

puede decir la misa, es un hecho teatral la misa que puede dar. Entonces el lugar donde se cambia es un camarín de teatro, se disfraza. Y ahora vas a ver otra sutileza de mi parte. Como es una misa que no tiene comulgantes... ¿qué es? No existe. Es un placer solitario que él se da, ¿no? Entonces qué pasa. Mirá, mirá qué sutileza. Bueh, pasemos. No es lo peor. Ahí estoy yo, mirá. Salí de hacer pis sin lavarme las manos. Qué chanco. Bueh, él tiene un ataque de crisis solitaria. No, te decía que a mí lo único que me interesa son estas pavadas que uno hacía en la época. Con el tiempo la ficción se vuelve documental, porque hay algo sobre... no solamente la gente que no está, sino además sobre uno, cómo uno concebía el hecho de trabajar en los márgenes, qué cosas tenía ganas de mostrar, qué cosas tenía ganas de decir. Todo esto se vuelve una especie de documento, cosas que uno nunca pensó en el momento en que estaba ahí haciéndolo.

ALEJO: Y ahora aparece el Mesías.

EDGARDO: Claro, porque piensa que la iglesia está tan corrupta, que este salvaje que dice haber visto a Cristo es tal vez el emisario verdadero del Señor. Y se va a buscarlo, se va a buscarlo, evidentemente, esperando tener una revelación, y lo que se encuentra realmente es más un emisario del demonio... Ahí está, en el medio de un maizal. Todas estas tomas las hacíamos con gusto. Ahí vas a ver una casa abandonada, invadida por la maleza. La filmamos simplemente porque estaba ahí, cerca de Magdalena, y nos gustó, no tiene la menor necesidad narrativa ni nada, era como una cosa, la vimos y dijimos: esto hay que hacerlo, ¿no? Y listo, dale. Y ahí como que él ya empieza a tener la revelación de que no todo es lo que esperaba y a lo mejor este Mesías no es tal. Ups, ¿cómo lo va a dominar el demonio? Poseyéndolo. ¿Cómo lo va a poseer? Otra sutileza de mi parte. Esto lo filmamos en el parque de la quinta de Esmeralda Almonacid. ¡Mirá! ¡Nosferatu! ¿Te dije que no faltaba nada? ¿Ves? Ahí, como no quería verla apreté el

botón equivocado y se detuvo. Bueno, mejor. La película, lo único que importa... Mirá, volvió. ¡Dios mío! No hay manera de escapar de lo que ha hecho uno en el pasado.

ALEJO: Poné el final.

EDGARDO: ¿Qué querés ver?

ALEJO: Poné el final.

EDGARDO: Dios mío, bueh. Ahí viene la escena que tanto interés despertó entre los mucamos de Esmeralda Almonacid, y ahí, bueno, Nosferatu, ¿viste?, no faltaba nada. Él se disuelve en el aire. Bueno. Y ahora viene este momento que te digo. Y como no falta nada... ¿vamos a hacer qué? ¿Cómo tenía que terminar la película?

ALEJO: Esa toma es un clásico instantáneo del cine.

EDGARDO: Es otro amanecer visto desde la azotea de un piso doce, creo, en la Avenida Leandro Alem y Viamonte. El único edificio alto. No existía Catalinas. Ese era el Sheraton, que acababa de construirse. Y vas a oír a Paulina Fernández Jurado, muerta en mayo de este año, leyendo "Esperando a los Bárbaros" de Kavafis...

Se escucha el audio de la película.

*¿Qué esperamos aquí, en la plaza reunidos?
A los bárbaros, que hoy llegan.*

*¿Por qué tal calma en el Senado?
¿Por qué los senadores, sentados, no legislan?
Porque hoy llegan los bárbaros.
¿Qué leyes van a hacer los senadores?
Los bárbaros ya nos darán sus leyes cuando vengan.*

*¿Por qué el emperador se levantó tan de mañana
y se sienta en su trono, ante la puerta
mayor de la ciudad ciñendo la corona?
Porque hoy llegan los bárbaros.
Y el emperador espera para recibir*

*a su jefe. E incluso tiene listo
un pergamino para dárselo en el que
ha escrito muchos títulos y nombres.*

*¿Por qué nuestros dos cónsules y todos los pretores
salieron hoy con sus togas recamadas y rojas?*

*¿Por qué llevan brazaletes con tantas amatistas
y anillos con brillantes esmeraldas cristalinas?*

*¿Por qué empuñan hoy bastones preciosos
de oro y plata tan ricamente cincelados?*

*Porque hoy llegan los bárbaros,
y estas cosas deslumbran a los bárbaros.*

*¿Por qué los buenos pretores no vienen como siempre
a decir sus discursos, a hablar tal como suelen?*

*Porque hoy llegan los bárbaros
y a ellos no les gustan retóricas y alocuciones.*

*¿Por qué ha empezado de improviso esa intranquilidad
y esa confusión?*

Edgardo oprime stop y recita el final de la poesía

EDGARDO:

*¿Por qué se han vaciado tan de prisa las calles y las plazas
y todos regresan a sus casas tan cabizbajos?*

*Porque se ha hecho de noche sin que lleguen los bárbaros
y algunos que han venido de la frontera
van diciendo que ya no existen bárbaros.*

*Y ahora, ¿qué será de nosotros sin bárbaros?
Esta gente era de algún modo una solución.*

1970. Esta fue mi primera película. Después hice otras. Y
seguí haciendo películas. El año pasado hice una aquí, en
Buenos Aires, que me gusta mucho.

Escena 7

Crítica

Edgardo va hacia la mesa y busca la revista Positif, vuelve al frente y habla a público.

EDGARDO: Y... este es un ejemplar del número de diciembre de 1996 de la revista francesa *Positif*. En este número apareció la crítica que más me lastimó. Además, me lastimó porque era una película que me gustaba, que me gusta todavía mucho entre las que hice, y se llamaba, se llama, *El Violín de Rothschild*. Y la crítica es una nota breve, muy mala, que termina diciendo: “Sans concession à l’égard de l’art du montage, Cosarinsky” —mal escrito, con “s”— “a choisi l’œuvre à thèse, lyrique, il est vrai, mais sans se rendre compte qu’on peut faire, avec de très bonnes intentions, du bien mauvais cinéma.” Firma E. O’N, como si fuera Eugene O’Neill.

ALEJO: En resumen, dice que el señor Cozarinsky demuestra que con las mejores intenciones se pueden hacer las peores películas.

Escena 8

Bomba y venganza

Edgardo deja la revista en la mesa y toma una bomba de dinamita de utilería y la sostiene en la mano durante toda la escena.

EDGARDO: Durante algún tiempo, después de leer esa crítica, antes de dormirme no soñaba, tenía una fantasía recurrente. Yo estaba al volante de uno de esos camiones que en Europa hacen mudanzas internacionales. Camiones de varios cuerpos, que tienen de cada lado dos ruedas muy, muy gruesas. Yo estaba al volante, el tipo de la revista *Positif* estaba tendido en el camino y yo desde el volante

lo veía y le pasaba por encima con el camión –cosa que en la vida es imposible, porque si uno está en el volante de la cabina de uno de esos camiones no puede ver a la persona que está debajo de la rueda. Pero yo sí veía la rueda que le pasaba por encima, la cara de espanto, y veía, como en el cine con un efecto de montaje, mi cara sonriente que lo saludaba en el momento de aplastarlo. Ese último detalle es muy importante. Porque a mí lo que me importaba no era matar a ese pobre infeliz, sino que él supiera que era yo quien lo mataba.

Alejo se levanta y va hacia la mesa a buscar un tenedor, mientras que Edgardo se sienta en la silla de Alejo, con la bomba en la mano derecha.

Es decir, el hecho de que él pudiera ver mi cara sonriente en el momento de aplastarlo era lo más importante. Esto lo cuento porque no tengo ningún escrúpulo, realmente. No tengo ningún escrúpulo moral en matar. Si alguien me prometiera la impunidad, cosa que nadie puede hacer, ya habría liquidado a dos o tres críticos, a uno o dos productores y a una persona de mi vida privada.

Escena 9

Tenedor

ALEJO: En cambio, el momento más violento de mi vida fue un mediodía de verano. Estábamos todos los hermanos juntos, al lado de la pileta, bajo la palmera, listos para almorzar, y uno de mis hermanos se negaba a ponerse la camisa para sentarse a la mesa. Entonces insistí: “Sergio, por favor ponete la camisa”. No pensaba ponerse la camisa, y entonces le digo: “¡Sergio, ponete la camisa o no te sentás a almorzar con nosotros!” No me hizo caso, entonces agarré un tenedor de la mesa y se lo tiré (*Alejo toma el tenedor y muestra cómo voló por el aire, haciéndolo*

girar en cámara lenta). Y el tenedor se le clavó en el esternón (*mirando al público*): ¡Yo creí que lo había matado! Pero no, después lo saqué y sólo quedaron cuatro puntitos colorados, de un milímetro, de cada diente que había entrado.

Alejo y Edgardo van a hacia la mesa para dejar el tenedor y la bomba.

Escena 10

Video Florín

Edgardo saca del reproductor el casete de Puntos suspensivos y pone un video casero del Dr. Florín y su familia.

ALEJO: Ahora vamos a ver escenas tomadas en distintas épocas de mi vida, donde estamos mis hermanos y yo con mis padres, abuelos, tíos y primos, en Chilavert. Ese es uno de mis hermanos con mi abuela paterna. Esa era la entrada principal para los automóviles, y un poco a la izquierda había una entrada más chica para la gente.

EDGARDO: Todo esto yo lo veo como muy ruso, no sé, porque tenés abuelos rusos, o...

ALEJO: Yo lo veo más escandinavo, pero bueno...

EDGARDO: Por el lado de tu madre.

ALEJO: Son muy...

EDGARDO: No sé, para mí esto es muy Chejov. *Un mes en el campo* de Turgueniev. No sé, será porque conocí a tus tías.

ALEJO: Sí, Strindberg también puede ser. O Ibsen. Acá estamos en las hamacas. Acá está mi abuelo paterno y al lado mi abuela materna, Mami Christensen, que tuvo diez hijos. Acá está mamá con nosotros. Acá estamos nosotros chicos, todavía los mellizos no habían nacido y estamos siempre andando en este pedazo para allá, que no existe, que es el jardín de los senderos que se bifurcan. Siempre estamos andando en bicicleta, o en triciclo, o en...

EDGARDO: Me acuerdo que una vez anduviste en auto y mastaste a una *nanny*, ¿no?

ALEJO: Casi, casi. Porque aceleré muy bien, y cuando quise frenar, mi pierna era demasiado corta para llegar al freno. Como ves, siempre estábamos andando en estos... Acá ya está el auto.

EDGARDO: El auto que usaste.

ALEJO: Es el auto asesino.

EDGARDO: ¿Ese eras vos, el de la pelota?

ALEJO: Acá estoy jugando con una pelota gigante.

EDGARDO: Se juntaban todos. Te digo...

ALEJO: Sí, todos, y venían chicos compañeros nuestros del Belgrano Day School.

EDGARDO: ¿Ese sos vos con Sergio?

ALEJO: Sí. Los chicos del Belgrano Day School venían sobre todo a comer helado de frutilla recién hecho ahí mismo. Eso que estás viendo al fondo era la despensa. Acá está mamá con Sergio. Y acá está mamá con su suegra y su suegro. Y acá viene una escena de amor muy poco frecuente entre mi madre y su suegra. ¿Ves?

EDGARDO: Sí, muy afectuoso.

ALEJO: De cualquier manera, ellas eran las que eran tan amigas de las Ocampo, y a través de eso, la amistad de Nicolao, Enrique Pezzoni y todo. Nos hicimos todos muy amigos de las Ocampo y de Borges, Bioy, etcétera. Acá estoy levantando un conejo que se me cae y me lastima el brazo. Entonces voy a buscar un beso de Mamá. Las mentes psicoanalíticas interpretan que este segundo conejo se me cae a propósito para conseguir lo mismo. Bueno, la imagen parecería sugerir que es cierto. Acá estamos los más viejos con sacos tipo tirolés. Fijate que no tienen solapa. Esta es la parte más linda de la quinta. Esta parte era con muchos naranjos, damascos y ciruelos.

EDGARDO: Te pregunto, ¿a qué edad te recibiste de médico?

ALEJO: A los 22.

EDGARDO: El hecho de que tu padre y tu madre fueran médicos ¿influyó de alguna manera en tu elección?

ALEJO: No, creo que no. Pero ya que me preguntás lo de la edad, justamente coincidiendo que me había recibido, un día me fui a comer a lo de Bioy y Silvina por primera vez había cambiado la disposición de los invitados en la mesa. Porque siempre era estático y siempre era la misma. Entonces yo lo veía comer a Adolfo de perfil por primera vez. Y veía que cada vez que tragaba le subía un bulto acá, en la garganta, y le pregunté: ¿Qué tenés ahí? Y me dice: Un nódulo, nada más. Bueno, a la semana estaba operado. Le sacaron la tiroides y ya tenía metástasis en la cadera. A pesar de lo cual, con todos los tratamientos que le hicimos, vivió como treinta años más, lo más bien.

EDGARDO: Silvina siempre tenía miedo de aburrirse con los intelectuales o con la gente considerada intelectual. Me acuerdo que una vez que estuvo acá, ¿por el año 70 sería?, el escritor italiano Guido Piovene con su mujer, una tal condesa Mimí. Querían ver una estancia y, como Bioy era su contacto acá, los llevó a Carlos Casares a ver La Martona. Y Silvina tenía que estar; y tenía tanto pánico de pasar el día con esta gente que empezó a reclutar amigos para que los acompañaran, a ver si la cosa se ponía divertida. Se hizo una caravana de cinco autos que fueron hasta ahí, hasta La Martona. Me acuerdo que el aburrimiento general era peor que el individual que hubiese tenido Silvina, hasta que Enrique Pezzoni, quien se lucía solo para esos casos, dijo: “¡Ahora vamos a entretenernos diciendo a qué edad cada uno tuvo su primera experiencia sexual!” La cosa no era muy extraordinaria, todo el mundo decía a los 14, 13, 15, qué se yo. Hasta que se oyó la vocecita de Alejandra Pizarnik que dijo: “A los cuatro años”. Todo un silencio respetuoso, sólo interrumpido por la voz no menos leve de Silvina que preguntó: “¿Y cómo sabías que era sexual?”

ALEJO: Bueno, acá está la familia en pleno. Yo a la derecha, mis padres...

EDGARDO: Y ahora caminan; para demostrar que es cine, se ponen en movimiento.

ALEJO: Exacto.

EDGARDO: Todos caminan hacia la cámara.

ALEJO: Ahora los chicos solos.

EDGARDO: Ahora, de pronto, esto qué es, ¿ciudad?

ALEJO: Esto es Parera 44, esta es la casa, la primera casa de mis abuelos paternos, y ahí nos íbamos a hacer un paseo a la costanera Norte, que en ese momento era un lugar muy limpio y puro, y agradable. Mis abuelos en la puerta.

EDGARDO: Sí. Tu abuelo con los bigotes Nietzsche. Pero una excursión a la costanera, ¿era una cosa común? ¿Por qué, qué es?

ALEJO: Es lo que estás viendo ahora, ¿ves? Vos llegabas, dejabas el auto en la costanera y había estos escalones que bajábamos hasta el río. Y había gente que se ponía un traje de baño y nadaba. Y si no, recorría todos los alrededores, que eran lindísimos. Porque, como te dije antes, era todo limpiísimo.

EDGARDO: Claro, esto es lo que es hoy Puerto Madero.

ALEJO: Purísimo. Buenos Aires, antes de los grandes edificios. Y acá viene Elena corriendo y se sube a una estatua. Ahí la ayudo a subir. Nunca me voy a olvidar ese vestido, que era de terciopelo colorado.

Edgardo oprime stop con el control remoto.

Escena 11

Un médico argentino

Edgardo busca en la mesa un recorte de diario, se acerca al público. Alejo se va al fondo y camina de un lado al otro con pudor.

EDGARDO: Ustedes se preguntarán qué clase de médico es Alejo Florín. Esto es una fotocopia de una entrevista con él, publicada en el diario *La Nación* en el año 1996, hecha por

Odile Barón Supervielle, con el título “Un médico argentino”. Hay tres preguntas cuyas respuestas me parecen interesantes. Le preguntó si es muy duro estar permanentemente en contacto con el dolor y la muerte o si uno se acostumbra a ello. “Sí, es muy duro y uno nunca se acostumbra”. “¿Qué hacés para desconectarte?” “Creo que jamás uno se desconecta. A veces hasta sueño con los enfermos. Una de las cosas que más hago es caminar y pensar mientras camino. Creo que es cuando se me ocurren las mejores ideas”. Última pregunta: “Ahora contestame una de carácter personal: ¿cuáles son para ti las cosas importantes en la vida?”. “Mi profesión, mi familia, mis amigos”.

Edgardo deja el recorte sobre la mesa.

Escena 12

Armas en el cine

Edgardo toma un arma de utilería.

EDGARDO: Decime, Alejo. Vos que viste muchas más películas que yo, tengo una pregunta para hacerte.

ALEJO: Creo que vos has visto más que yo.

EDGARDO: No. Yo iba mucho al cine cuando era chico, cuando era joven. Desde que empecé a hacer un poco de cine dejé de ir.

ALEJO: Pero yo creo que has visto más que yo.

EDGARDO: No, yo creo que vos has visto más que yo.

ALEJO: Bueno, puede ser. Una vez vi siete películas en un día en el cine Mitre de Chilavert (*las enumera con los dedos de ambas manos*): *Los Pájaros, Vértigo, Psicosis, Pickpocket, Avanti, Gritos y Susurros y Sunset Boulevard*.

EDGARDO: ¿Qué era el Mitre de Chilavert? ¿La Cinemateca Francesa?

ALEJO: Más o menos.

EDGARDO: Bueh, mi pregunta es muy simple. Decime, ¿en qué momento, en el cine, se dejó de disparar? Siempre se hacía así: extendiendo un brazo y mirando la guía que te permite apuntar. Y se empezó a tomar el arma con dos manos, separando las piernas y con una ligera flexión de rodillas. Yo tengo una idea: creo que fue Clint Eastwood, en esas películas de *Harry el Sucio*, a principios de los años 70. Pero vos me vas a poder decir exactamente.

ALEJO: Creo que es justamente en esa época, en la época de Clint Eastwood, en que tanto las pistolas como los revólveres se volvieron de un poder inmanejable. El revólver tira lo que queda de la bala, la pistola lo guarda. De cualquier manera, la fuerza que vos tenés que hacer para mantenerla derecha en el momento de disparar es mucho más grande. Entonces tenés que agrandar la base de sustentación, esto es lo más importante: no disparar con una mano sino con las dos, porque vas a tener el doble de fuerza y entonces por más que el revólver o la pistola se te quiera ir para un lado u otro, como la tenés con las dos manos vas a disparar y vas a apuntar...

EDGARDO: Ese movimiento del arma me recuerda cuando yo estaba en el ejército. Teníamos que tener mucho cuidado de poner bien la culata del rifle aquí entre este hueso y este hueco, porque como reculaba siempre en el momento de disparar, a más de un compañero le desplazó la clavícula o lo hirió.

ALEJO: A nosotros también. En el Nacional Buenos Aires nos pedían que cumpliéramos con las condiciones de tiro, que eran doce, y nosotros no queríamos cumplirlas. Porque si las cumplías después no podías salvarte del servicio militar, que en esa época era obligatorio. Entonces, ponele, en la once empezábamos: disparábamos allí cuando había que disparar para allá. Pero lo que sí había que tener siempre cuidado era de no romperte la clavícula o dislocarte el hombro cuando la escopeta volvía para atrás con la madera.

Escena 13

Abrazo fatal

Alejo tiene el arma en la mano.

ALEJO: A mí la escena que más me gusta en las películas es cuando viene un señor y entra en la casa de alguien y se saludan cordialmente, o sea que se conocen, no sé si son amigos o conocidos, y el señor este tiene una pistola y se acerca al dueño de casa y lo abraza, y vos de golpe oís: ¡¡Paam!! (*Alejo mira al público*) Y no sabes quién va a morir.

Alejo cae al piso.

Escena 14

Tango

Alejo sigue tirado en el piso mientras que Edgardo recita el tango Pucherito de Gallina.

EDGARDO:

*Con veinte abriles me vine para el centro,
Mi debut fue Corrientes y Maipú;
Del brazo de hombres jugados y con vento,
Allí quise quemar mi juventud...
Allí aprendí lo que es ser un calavera,
Me enseñaron que nunca hay que fallar.
Me hice una vida mistonga y sensiblera
Y, entre otras cosas, me daba por cantar.*

Edgardo comienza a cantar. Alejo se levanta y va caminando hacia el fondo marcando pasos de tango. Se apoya contra la pared.

*Cabaret... "Tropezón"...,
Era la eterna rutina.
Pucherito de gallina con viejo vino carlón.*

*Cabaret... metejón...
Un amor en cada esquina;
Unos esperan la mina
pa' tomar el chocolate;
otros facturas con mate
o el raje para el convoy.*

*Canté en el viejo varieté del Parque Goal,
Y en los dancings del viejo Leandro Alem;
Donde llegaban "chicas mal de casas bien"...
con esas otras "chicas bien de casas mal"...
Con veinte abriles me vine para el centro;
Mi debut fue en Corrientes y Maipú.
Hoy han pasado los años y no encuentro,
Calor de hogar, familia y juventud.*

Escena 15

Carta Alberto

Edgardo toma la carta de la mesa, se ubica en la luz y le habla al público.

EDGARDO: Esto es un facsímil hecho por fotocopia de una carta, una nota que me dejó mi amigo Alberto Tabbia. El sobre dice: "Para Edgardo, si muero antes del 2000". Adentro leo: "Edgardo, dejá de perder el tiempo, escribí, escribí, es lo único, antes de que sea tarde, Alberto, abril de 1994". Alberto murió el 15 de mayo de 1997. Me dejó todos sus libros y sus papeles. En el primer cajón, a la derecha de su escritorio, encontré este sobre. La impresión que me hizo la pueden imaginar. Darme cuenta de lo bien que me había conocido para saber que yo siempre me había considerado un escritor y que nunca había escrito lo que realmente tenía ganas de escribir, por frivolidad, por superficialidad, pero también por miedo. Por miedo de no estar a la altura de lo que deseaba realmente hacer. El efecto no tuvo consecuencias

inmediatas. Solo dos años después, en julio de 1999. Yo estaba en una cama de hospital en París con muchas posibilidades de no salir vivo de allí. Y pedí un cuaderno y un lápiz y ahí, en el hospital, escribí los dos primeros cuentos de mi libro *La Novia de Odessa*. Les estoy contando esto porque mi relación con los muertos no es triste, no es melancólica o nostálgica. Mis muertos me hacen compañía. Pienso por ejemplo en Alberto. ¿Qué habría pensado de la novela póstuma de Bolaño? Irene Hirsch, muerta en junio de 2000. ¿Cómo se hubiera reído del pelo de nuestra primera dama? Rolando Paiva, muerto en mayo de 2003. Qué orgulloso estaría de ver la exposición de fotos de su hija. Mis muertos viven conmigo.

Escena 16

Chismes y *champagne*

Edgardo deja la carta sobre la mesa, abre el champagne, lo llama a Alejo y le sirve una copa.

EDGARDO: Alejo, contame un poco ¿Qué hay de cierto en esa historia del cirujano plástico argentino que tuvo que refugiarse en un emirato árabe después de quemarle la cara a una diputada peronista? Se le fue la mano con el ácido del *peeling*. Y dicen que, a pesar de tener mandato de captura de INTERPOL, apareció clandestinamente en Argentina solamente para verte y pedirte una opinión sobre un diagnóstico que le habían hecho.

ALEJO: Es cierto.

EDGARDO: Pero ¿cómo entró? Un tipo que está buscado por la Policía Federal y con mandato de captura de INTERPOL. ¿Cómo llega?

ALEJO: Yo creo que cruzó el Paraná en unos de esos lugares que los podés cruzar con una lancha alquilada.

EDGARDO: Pero, ¿qué pasaporte tenía para viajar?

ALEJO: Bueno, el árabe. Que seguramente en Uruguay, o Brasil, o donde bajó, no le deberían entender ni una letra.

EDGARDO: No, pero en los países de lengua árabe, los pasaportes son bilingües: el original y el inglés. Pero debería tener un pasaporte falso, con otro nombre.

ALEJO: También es posible.

EDGARDO: Qué bárbaro. Como Pepe Bianco decía: “Al este de Suez cualquier cosa es verosímil”.

ALEJO: De cualquier manera, fue un engaño de audaz pero útil. Todos los análisis que le habían hecho en Arabia estaban mal hechos y correspondían a un moribundo y él estaba totalmente sano. Así que por el mismo camino misterioso se volvió a los Emiratos. Quedó sano y tranquilo. Una vez, cuando se operó Bioy de lo que dije antes, de la tiroides, bajó de la sala de operaciones y, como tenía la herida fresca, le dije: “Adolfito, no tenés que hablar. Cuando quieras decir algo escribilo en la pizarra mágica. Vos escribís así y después lo borras así”. Entonces al rato recibió visita. Por supuesto, estaban Marta, Silvina, Borges: todo el mundo. Y al rato aparece Pepe Bianco. Y me fui tranquilo. Cuando vuelvo al cuarto me doy cuenta de que Pepe Bianco es el que está escribiendo en la pizarra. Y le dije: “¡Pepe, vos sí podés hablar, el que no puede es Bioy!”

EDGARDO: Típico de Pepe.

ALEJO: Típico de Pepe. Y ya que hablamos de él... Una vez fuimos a comer a lo de Esmeralda Almonacid, en Boulogne. Tiene una casa espléndida, vos la conocés.

EDGARDO: Ahí filmé la posesión demoníaca de Jorge para el final de esa película que vos exhumaste.

ALEJO: Bueno, era una comida que daba ella para Girri y alguien más, no me acuerdo quién era. Termina la comida tardísimo y yo me voy con algunos de los invitados en el auto de vuelta a Buenos Aires. Cuando voy pasando por el bosque, estaba muy oscuro, de golpe nos iluminan unos reflectores gigantescos, que te dejan ciego. Tuve que frenar el auto. Cuando volví a ver eran todos unos soldados con ametralladoras que nos apuntaban. Me hicieron bajar del auto, mostrar los documentos y entonces me di cuenta que estaban buscando guerrilleros, terroristas o algo

así, porque ese lugar donde habíamos parado sin querer era la casa de Onganía. Y entonces le digo: “¿Por qué no se fija quién es el elenco que está en el auto, a ver si le parece que somos terroristas?” Y el elenco eran: Borges, Bioy, Silvina, Pepe Bianco y yo.

EDGARDO: La que se ha puesto muy divertida con los años es mi madre.

ALEJO: Sí, lo noto siempre.

EDGARDO: El otro día la voy a visitar. La encuentro revisando fotos viejas en una caja. Tomo una foto de mi padre y comento curioso cómo con los años estoy cada vez más parecido a mi padre. Silencio de su parte. Después de un rato: “Tu padre era buen mozo”. Cuando me estoy yendo desde la puerta oigo que me llama, me mira a distancia y me dice: “De gordo vos no eras joven”. Siempre tuvo la lengua filosa, tengo que decir. Cuando yo iba a la primera proyección de laboratorio de esa película que vos exhumaste, insistió, insistió en que quería ir, que quería verla. Le dije: “Que no, no te va a interesar, no es para vos”, qué se yo. Creo que la convencí a Felisa de que la llevara en su auto...

ALEJO: Sí, sí me acuerdo, me acuerdo.

EDGARDO: ... de que Felisa fuera con ella. Y se apareció de golpe en la privada. Y a la salida yo estaba rodeado de amigos que me decían cosas amables, sinceras o no, pero amables, y pasa mi madre y me dice: “En casa hablamos”.

Escena 17

Me salvaste la vida

Alejo y Edgardo dejan las copas, Edgardo le da la mano a Alejo. Lo mira.

EDGARDO: Alejo, me salvaste la vida.

Vivi Tellas invita a la audiencia a compartir una picada temática.

Menú:

- cerveza
- limonada
- coca cola
- pan francés
- leberwurst
- morcilla vasca
- pepinos agridulces
- 1 jarra de borsch
- mostaza
- helados de frutilla
- gomitas de frutilla
- pochoclo

Ficha Técnica:

Texto: VIVI TELLAS CON LA COLABORACIÓN DE EDGARDO COZARINSKY Y ALEJO FLORÍN.

Intérpretes: EDGARDO COZARINSKY Y ALEJO FLORÍN.

Dirección: VIVI TELLAS.

Producción y Asistencia de dirección: MARÍA LA GRECA.

Investigación: MEI IUDICISSA.

Fotos: NICOLÁS GOLDBERG.

Escenografía: PAOLO BASEGGIO.

Asistencia de producción: SERGIO ZANARDI.

Acondicionamiento de sala: JULIETA ASCAR.

FIN



Mi vida después

Lola Arias

En el fondo del escenario, una batería en una plataforma con ruedas. A la derecha, una larga mesa con una cámara en un trípode, artefactos técnicos de video y varios objetos (fotos, mapas, autos en miniatura, un santo negro, etc.) A la izquierda, una fila larga de sillas de todas las épocas y una guitarra eléctrica con un amplificador.

Prólogo

Cae ropa del techo sobre el escenario vacío. Entre las prendas, cae también Liza y queda cubierta por la montaña de ropa. Se levanta, saca un jean del montón y camina hacia adelante con las manos en los bolsillos.

LIZA: Cuando tenía siete años me ponía la ropa de mi madre y andaba por mi casa pisándome el vestido como una reina en miniatura. Veinte años después, encuentro un pantalón *Lee* de los setenta de mi madre que es exactamente de mi medida. Me pongo el pantalón y empiezo a caminar hacia el pasado.

En una avenida, me encuentro con mis padres cuando eran jóvenes. Yo joven y ellos jóvenes nos vamos a dar un paseo en moto por Buenos Aires. Mi padre adelante, después mi madre y detrás yo, agarrada de su cintura con el viento golpeándome tan fuerte como si quisiera borrarla la cara.

Se prende un ventilador que revuelve el pelo de Liza. Ella toca la guitarra eléctrica. Entran todos los demás y comienzan a revolver la ropa, a probársela y poco a poco empiezan a revolearla por el aire.

Capítulo 1. El día en que nació

Blas sale de la pelea con una tiza en la mano y hace una línea histórica en el piso del escenario. Escribe 1972, 1974, 1975, 1976, 1981, 1983. Todos los actores se acercan y cada uno se coloca detrás del año en que nació.

MARIANO: 1972. En Los Andes se estrella el avión con rugbiers uruguayos que para sobrevivir se comen a sus compañeros de vuelo muertos. Tres días después nazco yo. Mi padre ama los autos y la política.

VANINA: 1974. Muere Perón y nazco yo, después de un parto de catorce horas. Soy un bebé en miniatura con unos ojos enormes. Mi abuelo era guardaespaldas de Perón y mi padre policía de inteligencia.

BLAS: 1975. La nave Viking es lanzada hacia Marte y en la ciudad de La Plata nazco yo. Mi padre había sido cura y decía que en el seminario no se podía pertenecer a ningún partido político, salvo al de Dios.

CARLA: 1976. Se declara el Golpe Militar y un mes después nazco yo. Soy un bebé muy rebelde. Mi mamá me pone Carla por Carlos, mi papá, que era sargento del Ejército Revolucionario del Pueblo³³.

³³ El Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) se formó en 1965. Era el brazo armado del Partido Revolucionario de los Trabajadores, de

LIZA: 1981. Casi nazco en un ascensor en México DF. En esa época, mis padres viven ahí y trabajan como periodistas. Siete años antes tuvieron que exiliarse porque los perseguía la Alianza Anticomunista Argentina³⁴.

PABLO: 1983. Vuelve la democracia. Nace mi hermano gemelo y diez minutos después nazco yo. Mi madre, para poder diferenciarnos, nos pone una cintita, una roja y una azul: azul peronista y rojo radical. Pero mis padres no se interesan por la política y trabajan en el Banco Municipal de la Plata.

Fotos de infancia

Se despliega una pantalla en el medio del escenario y se proyectan fotos de Vanina desde la mesa de trabajo. En escena, Blas manipula las fotos, escribe sobre ellas, las corta con una tijera.

VANINA: Este es el álbum de las fotos de mi infancia.

1976. Mi tío, mi abuelo y mi padre. Todos policías. Tienen cara de policías, bigotes de policías, actitud de policías. Mi padre nunca usaba uniforme porque era policía de inteligencia y andaba encubierto. Y debajo de todo estoy yo, detrás de mi torta de cumpleaños con una rara línea que me corta la cabeza.

origen trotskista y con un fuerte componente guevarista [o sea, con fuerte inspiración en la figura de Ernesto «Che» Guevara. *N. de la E.*].

³⁴ La Alianza Anticomunista Argentina (AAA), conocida como Triple A, fue un grupo paramilitar de ultraderecha que llevó a cabo cientos de asesinatos contra guerrilleros y políticos de izquierda durante la década de 1970, además de amenazar a artistas e intelectuales. La organización estuvo bajo la dirección del secretario personal y ministro de Juan Domingo Perón, José López Rega, quien la empleó para combatir a los sectores de izquierda del propio movimiento peronista.

1978. Yo a los tres años mirando cómo mi madre baña a mi hermano. En la foto se puede ver que yo estoy feliz pero confundida. No entiendo bien de dónde vino mi hermano porque no recuerdo haber visto a mi mamá embarazada.

1980. Mi hermano y yo abrazados. Él es la persona que más quiero de mi familia. Siempre fuimos muy parecidos: ojos verdes, pelo marrón, y hasta la misma sonrisa, pero hace diez años nos enteramos que no somos hermanos de sangre.

1982. Yo disfrazada de mujer maravilla. El disfraz fue idea de mi padre y gané el concurso de disfraces. Tengo la vincha, el cinturón y la capa con estrellas. Pero como no teníamos plata para las botas rojas de superhéroe, me pusieron unas medias rojas de toalla.

1983. Mi padre y yo en un trampolín. Siempre que miro esta foto me pregunto por qué él se pone del lado más seguro y me deja a mí en el borde. Parece que yo estuviera a punto de caer.

Las cosas de mi padre

Blas filma los objetos de Mariano que se proyectan en la pantalla.

MARIANO: Ésta es la Bugatti Type 35 C que me regaló mi padre cuando yo tenía tres años. Mi padre arreglaba y coleccionaba autos antiguos en su taller.

En los años setenta mis padres empiezan a militar en la Juventud Peronista³⁵. Mi madre deja la militancia cuando queda embarazada de mí y mi padre colabora con acciones armadas. En su taller esconden armas en los autos.

³⁵ La Juventud Peronista (JP) engloba al sector juvenil del Movimiento Nacional Justicialista. Las primeras formaciones surgieron dentro del Partido Peronista, y se constituyó desde 1951 como Movimiento de la Juventud Peronista.

Si la policía revisaba los autos, buscaba bajo los asientos, en el baúl, o en la guantera, pero no las encontraban porque las armas estaban escondidas en la parte de abajo del auto, en el chasis.

Revista *Adán*. Octubre de 1967. En esta revista había propagandas de TV, hombres en pijama de estilo grecolatino, arte contemporáneo de reminiscencia protoafricana, Raquel Welch³⁶ en ropa interior y artículos como este que escribió mi padre. Se llama «AUTOBIOGRÁFICA» y en él mi padre escribe sobre su vida y los autos. Por eso es AUTO... BIOGRÁFICA.

Mi padre en la redacción de la revista Parabrisas, donde trabajaba escribiendo sobre autos. Él siempre usó anteojos enormes porque veía muy mal, como yo. Yo ahora tengo la edad que él tiene en esa foto y cuando lo miro me parece que me estoy mirando en un espejo.

1970. Campamento en la Patagonia. Cuatro años después de esta foto. En esta foto está rejuvenecido por la militancia. Ya no es el mismo hombre de la redacción.

Se deja crecer el pelo, cambia los anteojos por lentes oscuros, se deja la barba, no usa más corbata, se viste menos formal. Pero la pose es siempre igual, siempre muy relajada, como si no le preocupara nada.

Reliquias de mi padre

Liza filma los documentos de Blas y se proyectan en la pantalla.

BLAS: San Benito, uno de los pocos santos negros. Mi padre decidió que quería ser cura cuando tenía trece años. A él le

³⁶ Jo Raquel Tejada, más conocida como Raquel Welch, es una actriz estadounidense, *sex symbol* durante décadas. Recibió el apodo de «El Cuerpo».

gustaba mucho ir a la iglesia porque el padre Pedro tenía un proyector enorme y los domingos después de la misa pasaba películas de *cowboys*. Cuando mi padre entró al seminario era muy chico y por las noches cuando tenía miedo se abrazaba muy fuerte a esta estatuita hasta que se dormía. Esta es la estampita que mi padre recibió el día que entró al seminario.

Mi padre cuenta que los curas en el seminario eran muy rígidos con él y con sus compañeros. Les ponían piedras en la boca para que aprendieran a hablar fuerte en los sermones y tenía las rodillas en carne viva porque se pasaban horas enteras rezando arrodillados.

Este es el misal de mi padre. Mi padre nunca fue joven, desde que era bebé tiene cara de adulto. Nunca se emborrachó, no tuvo novias, no fue rebelde. Se pasó la juventud estudiando las sagradas escrituras y rezando con este misal. En primer plano, una nena que se mete la mano en la boca y detrás está mi padre cuando era cura entre muchas colegialas que corren. Yo siempre que miro esta foto me pregunto: ¿quién es ese hombre de sombrero negro? Y para mí ese hombre es la muerte que vino a buscar a mi padre de joven y que a último momento se arrepintió.

Árbol genealógico

En la pantalla se proyecta un retrato de un antepasado de Pablo. Mientras Pablo lee, Blas, Mariano y Carla hacen una coreografía que copia la forma del un árbol genealógico.

PABLO: Francisco Lugones.

Año 1580. Llega a la Argentina entrando por el Virreynato del Alto Perú. Conquistador y terrateniente, tenía ocho familias de indios yanacones³⁷ a su servicio.

³⁷ El pueblo Yanakuna o Yanaconas es actualmente un grupo indígena de Colombia. El término quechua «yanakuna» fue utilizado

Francisco Lugones se casa con Isabel Guzmán y de este matrimonio nace Juan Lugones, que se radica en Santiago del Estero y se casa con Catalina Sandoval. De esta pareja nace Bárbara Lugones, que se casa con Juan Vázquez de Tovar. Al poco tiempo nace Juan.

Juan Vázquez Lugones se casa con Rosa Saavedra y de este matrimonio nace José Lugones.

José Lugones se casa con María Cristina Borja y nace Francisco Borja Lugones.

Francisco se casa con Norma de la Cruz y de esta unión nace Juan de la Cruz Lugones, quien viaja a radicarse al Tucumán.

Juan de la Cruz Lugones se casa con Francisca López de Guzmán y nacen dos varones: Francisco Lugones. Fernando Lugones.

Francisco Lugones se casa con Hilaria Martínez y nace Germán Lugones, que se radica en Buenos Aires y se casa con María Petrona Trejo, con quien tiene ocho hijos:

Hilario

Ambrosio

Julián

Manuel

Pedro Nolasco

Josefa Margarita

Toribia Úrsula

Lorenzo

Julián Lugones, quien se casa con Mercedes Arganaraz y de esta pareja nace: Nicanor Lugones.

Nicanor se casa con Sofía Aguilera y tienen ocho hijos.

Nacen:

Antonio

Arturo

Ismael

Saúl

tanto por los mapuches como por los europeos como equivalente a «servil» o «ayudante», y especialmente usado para denominar a los porteadores [acarreadores] de los ejércitos del Imperio Inca.

Clara

Eleodoro

y dos mujeres más de quienes no tenemos los nombres.
Eleodoro era el Director General de Ferrocarriles. Vivía en la ciudad de La Plata en una mansión atendida por sirvientes chinos.

Eleodoro se casa con Elena Victoria Serrantes y tienen catorce hijos:

Alberto Nicanor

Ismael Eleodoro

Eduardo

Elena Teófila

Raúl

María Laura

Dora Teófila

Alicia Marina

Raúl Mario

Delia Clara

Nelly Raquel

Noemi Estella

Jose María

Elvira Ester

Jose María se casa con Corina Juana Carrara y tienen cinco hijos:

Alberto José

Stella Maris

Ricardo Germán

José María

Guillermo Santiago

Jose María se casa con Liliana Haydée Luna y tienen a:

Julián

José Martín

Andrés

y yo.

Yo conozco a Carla Crespo ensayando esta obra, me caso con ella y nace Simón Lugones.

En la pantalla se proyecta una foto del último Lugones.

En mi árbol genealógico hay generales, conquistadores, terratenientes, poetas, policías. Pero la historia que siempre me impresionó fue la de Leopoldo. Leopoldo Lugones, el poeta que se suicidó en el Tigre y tuvo un hijo que fue policía torturador que también se suicidó. La hija de este fue asesinada en la última dictadura por ser montonera³⁸, y el hijo de ella fue un rockero que se suicidó en el Tigre como su bisabuelo.

Mi rama de los Lugones es la de los hombres invisibles: ni héroes, ni ricos, ni revolucionarios, ni suicidas, ni nada.

Fotos de la juventud

Vanina filma las fotos de Liza que se proyectan en la pantalla.

LIZA: 1981. Mi madre, mi padre y yo adentro de mi madre, al borde de una pileta en México. En la boca de mi madre, embarazada, un cigarrillo, y en su mano izquierda un paquete abollado de todos los cigarrillos que se fumó antes que ese.

1978. Tres años antes. Mis padres y mi hermana mayor en México festejan que Argentina salió campeón del mundial de fútbol. Yo no sé por qué celebraban si sabían que los militares usaron el mundial para ocultar sus crímenes.

1974. Cuatro años antes. Mi padre en el aeropuerto de Ezeiza partiendo al exilio hacia Cuba y después a México. En su mano, una valijita con una máquina de escribir. A la

³⁸ Montoneros fue una agrupación surgida en 1970 dentro del peronismo que se definió a sí misma como peronismo revolucionario de izquierda. En los primeros años actuaron en la clandestinidad hasta la victoria del peronismo en 1973. En los años de la dictadura militar, la conducción dirigió operaciones de resistencia desde el exilio.

izquierda de la foto: el avión, el futuro. A la derecha, la Argentina, el pasado, mi madre que saca la foto. Él mira atrás por última vez.

1974. Una semana antes de partir al exilio, mis padres se casan. En este momento hay muchos compañeros montoneros alrededor que no quieren salir en la foto por miedo a que pueda comprometerlos. Mi padre besa a mi madre con unos bigotes inmensos. ¿Cómo será besar a alguien con unos bigotes tan grandes?

1972. Dos años antes. Mi madre antes de salir al aire en el programa de noticias Telenoche. Su compañero, César Mascetti³⁹, está tranquilo, imperturbable. Pero en ella podemos ver un gesto de duda, como si no supiera bien qué decir. Cuando era joven, mi madre tenía dos caras. Por un lado, militaba en Montoneros, y por otro era la chica bonita que dice las noticias detrás del escritorio.

En el programa, muchas veces tenía que decir noticias distorsionadas por la censura. Yo no sé qué noticias le habrá tocado decir, pero cuando me quiero imaginar busco los diarios de la época y leo los titulares.

Entran Carla y Pablo, visten a Liza con ropas de conductora de TV y la sientan en una silla delante de la pantalla. La cara de la madre de Liza se proyecta sobre la cara de Liza, que habla como una conductora de noticiero.

Buenas noches, César. Buenas noches, país.

Las Fuerzas Armadas asumen el poder, se detuvo a la presidenta. Habrá pena de muerte por delitos de orden público. En otro plano de la información: Reabrieron teatros y cines. Toda la familia puede disfrutar nuevamente de las funciones para grandes y para chicos. Un nuevo avance de la humanidad: La nave Viking I descendió en Marte y envió

³⁹ Periodista y presentador de televisión argentino.

fotografías. El derecho de huelga queda temporariamente suspendido. Se clausuró un diario por una caricatura de un militar. Galíndez noqueó a Noriega en una pelea de película en el Luna Park.

Anuncian el nuevo plan económico. Estallan bombas en el centro. Fue secuestrado el gerente de Fiat. Los secuestradores piden tres millones de pesos. Estados Unidos apoya la gestión argentina.

Una multitud de fieles veneró a San Cayetano el fin de semana. Fueron hallados treinta cadáveres en Pilar.

Mientras Liza dice las noticias, una lluvia de ropa cae sobre su cabeza hasta que la cubre totalmente.

Mi padre y la guerrilla

En la pantalla se ve la foto del padre de Carla.

CARLA: Mi papá iba a un colegio de curas pero igual dibujaba la estrella roja de Che Guevara en todos lados. En sus cuadernos, en el pizarrón, en el pupitre con la punta del compás. A los diecinueve años empezó a estudiar matemáticas y a militar en el PRT⁴⁰. Después de un tiempo pasó a formar parte del Ejército Revolucionario del Pueblo, que era el brazo armado del partido. Ahí recibió un cargo y un nombre de guerra: Sargento Beto.

⁴⁰ El Partido Revolucionario de los Trabajadores fue un partido de corte comunista de la Argentina. En los años 70 desarrolló la lucha armada como estrategia central para la toma del poder y la revolución socialista. Su apogeo tuvo lugar entre 1965 y 1977, cuando fue desarticulado por la represión estatal. Actualmente existen diversos grupos que se identifican como continuadores del PRT histórico.

Mi papá no tenía formación militar. Lo que hacía al principio era tomarse un colectivo en las afueras de la ciudad y practicar disparando contra los árboles. Pero después lo derivaron a una de las Compañías que el ERP tenía en todo el país.

Liza pone en la cámara un mapa político de la Argentina y marca con una estrella las compañías del ERP.

Una muy importante era la de la de Santa Fe, también estaba la de Capital Federal, «Compañía Héroe de Trelew», la de Córdoba, «Los decididos de Córdoba» y la de Tucumán, «Compañía Rosa Jiménez», donde lo destinaron a él. En ese momento, mi mamá no lo pudo acompañar porque estaba embarazada de mí, pero igual se quedó haciendo tareas muy importantes para el partido, principalmente de contrainteligencia. Ella era la encargada de tener archivo de todos los militantes en microfilms, guardados en una heladera.

Fue ella la que me contó que en las compañías el entrenamiento era tanto físico como intelectual.

Vanina, Mariano, Blas y Pablo entran a escena y Carla le da a cada uno un libro.

9:00 am. Discusión teórica:
Marx, Revolución Cubana, Revolución Vietnamita, Lenin.

Cada uno abre el libro que le tocó y lee una frase.

BLAS: «La mercancía es la forma elemental de la riqueza en las sociedades donde impera el método capitalista de producción».

MARIANO: «Algunos países del mundo están sumidos en la pobreza porque carecen de recursos naturales, no es este

el caso de los países latinoamericanos que poseen en abundancia los recursos para hacer rica a una nación».

PABLO: «Según el Che, la guerra de guerrillas es una guerra del pueblo, es una lucha de masas».

CARLA: Trote en círculo con brazada de box, media hora.

Carla les da órdenes con un megáfono y los actores se ponen a correr y a realizar cada ejercicio del entrenamiento.

CARLA: Le pregunté a un compañero de mi papá de esa época cómo describiría a mi papá físicamente, me dijo que su característica principal era «ser flaco»; de hecho, le decían «el flaco».

150 flexiones de brazos.

150 espinales.

150 abdominales.

Parece que mi papá usaba las suelas de los zapatos agujereadas porque decía que se quería proletarizar. Esto enojaba mucho a mi mamá, porque consideraba que cada uno tenía que servir a la revolución desde su propia clase social.

Pique suicida.

Pique con obstáculo.

Mi madre transportaba armas vestida con tacos y minifalda porque decía que de esa forma nunca la iban a detener.

150 sentadillas.

150 estocadas.

Alguna vez le pregunté a mi mamá si tenía seguridad de que mi papá hubiera matado a alguien. Me contestó que ellos preferían no hablar de esas cosas.

Armado y desarmado de fusil, Itaka, Ametralladora, FAL⁴¹.
Tiro al blanco.
Cuerpo a tierra. Lento. Quinientos metros.

Cuando mis papás se casaron no se fueron a vivir a una casa propia, siempre vivieron en casas operativas con otros miembros del partido. Eran como lugares de paso. De hecho, la casa actual de mi madre también tiene un cierto aspecto provisorio, como si ella estuviera dispuesta a abandonarla en cualquier momento.

Ciencia ficción

*Todos quedan tirados en el piso luego del entrenamiento.
Liza toca la guitarra y canta.*

LIZA: Como en un film ciencia ficción
me subo a una moto hacia el pasado.
En una ciudad que ya no existe
encuentro a mis padres,
que son tan jóvenes como yo.

Mi padre con pelo largo,
mi madre riéndose,
y yo.

Jóvenes se besan
en la puerta de un bar,
leo «revolución o muerte»
escrito en una pared,

⁴¹ El FAL (siglas en francés para Fusil Automatique Léger, en español: Fusil Automático Ligero) es un fusil de batalla o fusil de combate calibre 7,62 mm de fuego selectivo y carga y disparo automáticos.

pasan nenas y soldados,
hay carteles levantados,
ladra un perro en una esquina,
va avanzando una multitud.

Mientras la moto aumenta la velocidad.
Mientras la moto aumenta la velocidad.

Mi padre con pelo largo,
mi madre riéndose,
y yo.

Mientras tanto los actores suben la pantalla, mueven objetos, limpian el escenario, se cambian la ropa.

Capítulo 2. Remakes

Carla se pone una chaqueta militar, Mariano, el mameluco de su padre, Pablo, un traje marrón, Blas, una sotana y Vanina, un traje azul.

CARLA: Mi papá y sus compañeros del ERP no tenían un uniforme. Usaban pantalón verde, una camisa verde, y en lugar de borceguíes, alpargatas o zapatillas Adidas que eran las que menos resbalaban.

VANINA: Mi padre tampoco usaba uniforme de policía pero tenía un ropero repleto de trajes azules.

LIZA: En el canal, a mi mamá le hacían maquillaje y peinado, la arreglaban de la cintura para arriba. Pero abajo, como no se veía, me contó que siempre usaba el mismo *jean*.

MARIANO: Este es el mameluco original que usaba mi padre para correr carreras. Tiene su nombre bordado en el bolsillo: Horacio Speratti. Mi padre era más bajo que yo, por eso me queda un poco chico.

BLAS: La sotana de mi padre se perdió y en el teatro me dieron esta que me queda un poco grande.

PABLO: Mi padre se ponía todos los días un traje como este para ir a trabajar al banco. Supongo que el original se debe haber gastado tanto que ya no existe.

Un día en la vida de mi padre

MARIANO: 5 de abril de 1972. 7:00 am. Me levanto y me pongo el mameluco de carrera. Voy al taller a buscar mi Bugatti. Salgo a la calle.

Mariano hace andar un auto por control remoto que corre por el medio del escenario.

5 de abril de 1972. 8:00 am. Me despierto en una habitación con otros treinta jóvenes que estudian para ser curas. Nos lavamos la cara y vamos todos en fila y en silencio hacia la capilla a rezar el rosario matutino.

Blas camina de rodillas con un rosario en la mano.

5 de abril de 1972. 9:00 am. Me levanto y me pongo el traje marrón. En el camino al banco compro el diario. Hojeo la parte política y me quedo leyendo deportes. Llego a la oficina y comienzo a hacer el balance diario.

Pablo se sienta en un escritorio.

11:00 am. Están todos los autos en la línea de largada. Observo a los otros corredores adentro de sus autos. Preparados, listos... ¡largada!

Mariano hace andar su autito por debajo de la mesa de Pablo.

12:00 m. En la clase de filosofía, el cura elogia al gobierno militar y nos alecciona contra los peligros del comunismo. Luego vamos todos en fila al patio y en silencio. Es la hora de las actividades deportivas.

Blas hace medialunas y roles en el fondo del escenario.

1:00 pm. Termino el informe y bajo al comedor del banco. Mis compañeros organizan una asamblea y yo me quedo pensando en la casa que me quiero construir.

Pablo pone la silla sobre el escritorio y se sienta.

3:00 pm. Llego en el tercer puesto. Me entregan una copa de madera con una chapita que dice 3.

Termina la carrera. Mariano levanta su autito como una copa.

5:00 pm. Descanso. Se suspende la clase de teología, echaron al padre Potestad porque colabora con los obreros y tiene novia.

Blas deja de hacer ejercicios físicos.

6:00 pm. Vuelvo del trabajo a casa en colectivo, las calles están cortadas por una manifestación, así que decido bajarme y caminar las veinte cuadras que me separan de casa.

Pablo camina por el escenario contando los pasos.

8:00 pm. Regreso al taller y dejo el auto. Me junto con unos compañeros de la Juventud Peronista para realizar una acción con volantes y pintadas.

Mariano guarda el autito.

11:00 pm. El cura nos despierta a todos. Encontraron un diario entre nuestras cosas. En el seminario está prohibido

leer el diario y hablar de política. De castigo, caminamos de rodillas hasta la capilla.

Blas va de rodillas al frente del escenario con un rosario en la mano.

PABLO: Mi padre me contó que cuatro años más tarde, en 1976, el banco fue intervenido por los militares y desde ese momento se transformó en un cuartel: echaron a todos los empleados que tenían militancia política, dieron préstamos a sus amigos jueces y curas que nunca se pagaron. El jefe directo de mi padre era un militar también. Una mañana se acercó al escritorio de mi padre y le dijo «Lugones, ¿usted por qué usa barba?». Mi padre le dijo que siempre había usado barba, que era parte de su personalidad. El militar le respondió que la barba la usaban los terroristas, y que si quería seguir trabajando en el banco se iba a tener que cortar la barba.

La mañana siguiente mi padre se levantó, se miró un largo rato frente al espejo y se cortó la barba.

El exilio

LIZA: Ahora mi Película. EL EXILIO.

Mientras Liza recita un guión, el resto de los actores manipulan la cámara, la luz y actúan las escenas. Pablo sostiene en el medio del escenario una pantalla pequeña donde se proyecta la película.

Escena 1. 1974.

Interior. Departamento de mi madre.

Luz de velador. En primer plano, mi padre de perfil. En el fondo, mi padre fuera de foco con un libro en la mano.

Carla se pone de perfil a la cámara. Blas se coloca más lejos con un libro en la mano.

BLAS: Nos tenemos que ir del país.

CARLA: ¿Por qué?

BLAS: Recibí una nota con una amenaza de muerte.

LIZA: Mi madre pestañea.

Carla pestañea.

BLAS: ¿Querés casarte conmigo?

LIZA: Ella pone cara de robot. Él se acerca a ella y quedan los dos en primer plano besándose durante siete minutos y medio.

Blas se acerca a Carla y ambos se besan en primer plano.

LIZA: ¡Corte!

Blas y Carla interrumpen el beso.

En el año 1974 mi padre llega un día a su casa y encuentra su departamento revuelto y una nota firmada por la Triple A que los amenaza de muerte. Entonces, mis padres deciden casarse e irse de Argentina.

Escena 2. 1976.

Interior. Departamento en México DF.

Mi madre y mi padre sentados en un sillón escuchan un *cassette*-carta que mandó la familia de mi madre desde Santiago del Estero.

Vanina y Mariano se sientan en un sillón y ponen el cassette en un aparato de música. Carla los filma.

(Audio *Cassette* I): «Turca... Hola... es una gran satisfacción para mí poder saludarte a través del "casé". He escuchado

atentamente lo que dices, lo que cuentas, tus experiencias... y sobre todo tu embarazo, ¡gran puta! Al final has ligado, igual que la chancha mía...».

Durante sus ocho años de exilio mis padres mandaban y recibían cartas grabadas en casete. Como era muy caro grababan la respuesta en la misma cinta que escuchaban y así el mismo casete iba y venía muchas veces.

Un mes después, mis padres escuchan un casete que mandó mi abuelo paterno desde Buenos Aires.

(Audio *Cassette* II) «El país no está normalizado... Siguen asechándose en las sombras, matando y bué... y para el otro lado, para el aspecto económico, me parece que tampoco se cumplen los vaticinios de Martínez de Hoz⁴² y su Secretario de Comercio. Está libre la competencia pero los precios no bajan, suben. La fruta vale un disparate, las manzanas están a diez mil pesos el kilo, así están también las bananas, los huevos están a trece mil pesos la docena, qué sé yo. Bueno, todo es así, los tomates estaban a treinta y cinco, cuarenta mil pesos el kilo. En fin, ¡la papa está a ocho mil pesos el kilo! Y eso que la papa es un alimento del pobre ¿no? Bué... así están las cosas».

LIZA: ¡Ahora yo!

Primer plano de Liza mirando a cámara.

Escena 3. 1984.

Interior. Departamento de Once. Buenos Aires.

Yo a los tres años parada frente a una persiana baja miro a través de las rendijas, por primera vez, la ciudad de mis padres. Mi oreja en plano detalle.

⁴² José Alfredo Martínez de Hoz fue un político, economista, abogado y profesor universitario argentino. Fue también Ministro de Economía del presidente José María Guido en 1963 y de la Junta Militar entre 1976 y 1981. Estuvo profundamente relacionado con los organismos y centros financieros internacionales y es considerado un representante del neoliberalismo a ultranza en la historia argentina.

Liza se pone de perfil y la cámara hace un plano detalle de su oreja.

Se escuchan algunas palabras sueltas: humedad, fútbol, democracia, avenida Córdoba, regreso.

Las muertes de mi padre

CARLA: En mi vida escuché tantas versiones sobre la muerte de mi papá que es como si mi papá hubiera muerto varias veces o no hubiera muerto nunca. Si la vida de mi padre fuera una película, a mí me gustaría ser su doble de riesgo.

Muerte número 1.

A los seis años, mi madre me dice que mi padre murió en un accidente de autos.

Los actores arman un auto con sillas, prenden un ventilador y la radio. Mientras la radio suena, se comportan como si estuvieran en un auto. Luego, dejan caer la cabeza.

Muerte número 2.

A los catorce años, en una reunión familiar, mi abuela dice delante de mí que en realidad mi papá murió en el 75, en Monte Chingolo⁴³, en un enfrentamiento entre el ERP y los militares. El ERP quería tomar el Regimiento

⁴³ Monte Chingolo es una localidad del *partido de Lanús* en la *provincia de Buenos Aires*. El 23 de diciembre de 1975, el Ejército Revolucionario del Pueblo intentó copar el Batallón de Arsenales 601 General Domingo Viejobueno del Ejército Argentino para apoderarse de armamento con el que continuar la guerrilla en el monte tucumano. En el enfrentamiento perdieron la vida un centenar de personas, en su mayoría, miembros del ERP.

para aprovisionarse de armas, pero también para demostrarle al pueblo la fuerza que tenía.

23 de diciembre, un día antes de Navidad. Mi papá y sus compañeros en un auto detrás de un camión con la misión de entrar al cuartel. Mi padre es el copiloto. El camión choca contra el portón y el auto avanza cien metros dentro del cuartel. Bajan del auto. Mi papá y su compañero hacen dos pasos. Ahí ve que cientos de militares los están esperando. Piensa: un infiltrado, alguien nos delató. Y justo en ese momento, lo hieren a mi papá en el estómago y a su compañero en la pierna. Caen al suelo. El resto de los compañeros intenta ayudarlos, pero él da la orden desde el suelo de que se retiren. Al poco tiempo, mueren desangrados.

Los actores desplazan el auto de sillas, se levantan, apuntan armas que son dedos, se dejan caer al suelo.

Muerte número 3.

A los veinte años leo una carta que el partido le había enviado a mi madre donde decía que a todos los heridos de Chingolo los habían tomados prisioneros y los habían fusilado tres días después.

Los actores van hacia el fondo y se dejan caer en la montaña de ropas.

A los muertos de Monte Chingolo les cortaron las manos para poder identificar los cuerpos. Pero como era verano, hacía mucho calor, más de treinta grados, las manos se pudrieron y los militares no pudieron saber quiénes eran los guerrilleros.

Si lo hubieran sabido, habrían ido a buscar a mi mamá que estaba embarazada de mí. O sea, que gracias a que las manos de mi padre se pudrieron, mi mamá y yo estamos vivas.

A los más de cincuenta cuerpos ya sin manos los enterraron en una fosa común en el cementerio de Avellaneda. Es un rectángulo de pasto de 4,50 por 5 metros.

Liza camina usando sus pasos para medir el espacio. Mariano, con una tiza, marca el lugar aproximado del escenario que ocupa la fosa común. Carla mira el cuadrado.

Hace seis años me hice los análisis de ADN para saber si mi papá está enterrado en ese lugar. Hace poco me dieron los resultados y ahora sé que él está ahí.

Las mil caras de mi padre

VANINA: Mi padre en su *placard* tenía una colección de trajes similares a este, todos azules. Azul eléctrico, azul francia, azul marino, azul cielo, azul policía.

Vanina desplaza un perchero repleto de trajes azules, le da un traje azul a cada uno de los actores y ellos salen de escena.

Todas las mañanas mi padre se ponía su traje y se iba a trabajar con una valijita con remedios y un revólver. Él nos decía que vendía remedios para un laboratorio.

Durante toda mi infancia, yo fui la preferida de mi padre. Era la mejor alumna, la mejor nadadora, la que lo acompañaba a todos lados. Pero cuando cumplí veintiún años, me fui de mi casa con un ojo morado porque mi padre se enteró de que estaba enamorada de una chica.

Y cuando tenía veintiocho años, mi hermano me llama y me dice que tiene muchas dudas de pertenecer a mi familia. Así descubrimos que mi padre era un oficial que trabajaba en el servicio de inteligencia, que mi hermano no era mi hermano sino un bebé nacido en el Centro Clandestino de Detención de la Escuela de Mecánica de la

Armada, hijo de una pareja de jóvenes que tenían diecisiete y diecinueve años que están desaparecidos. Mi padre se había robado a ese bebé porque mi madre ya no podía tener más hijos.

Toda mi vida se transformó en una ficción. Mi hermano no es mi hermano, mi madre no es la madre de mi hermano y mi padre tiene muchas caras para mí.

Los actores vestidos con trajes azules aparecen de a uno en un entrepiso en el fondo del escenario.

Luis 1, el hombre que vendía remedios y me curaba de la fiebre cuando yo estaba enferma.

Luis 2, el policía que trabajaba en el Servicio de Inteligencia.

Luis 3, el hombre deportista que me llamaba delfín y al que le gustaba nadar conmigo hasta que ya no veíamos la orilla.

Luis 4, el hombre que posaba como un *playboy* en todas las fotos.

Luis 5, el hombre al que le gustaba romper vasos, muebles y huesos cuando estaba enojado.

Todos se arrojan desde el entrepiso al suelo que está cubierto de ropa.

Y mi padre tenía un raro sentido del humor.

Cae la bomba nuclear. ¿Cuáles son los únicos seres que salen a la superficie?

MARIANO: Los topos.

BLAS: Los bichitos de la humedad.

LIZA: Las lombrices.

VANINA: Las cucarachas y los idiotas.

Silencio.

LIZA: No entendí.

VANINA: Porque las cucarachas y los idiotas son los únicos que siempre sobreviven a todo. Ese es el tipo de chiste que le gustaba decir a mi papá.

Sueños con mi padre

Todos colocan una hilera de sillas en el frente del escenario y se sientan con la mirada perdida.

BLAS: Mi padre me dice que se tiene que ir, agarra un montón de globos y se los ata al cuerpo. Y yo le pregunto adónde va y él me responde «no me sigas, hijo», y empieza a correr y yo pienso que se va a encontrar con Dios...

VANINA: Entro al cuarto de mi padre y él está parado entre muchos bebés que gatean por el piso, en la mesita de luz, en la cama. Son veinte o treinta bebés pelirrojos, rubios, morochos...

PABLO: Yo estoy en el campo, pero en vez de pasto crecen billetes de la tierra. Lo miro a mi padre y él me dice «vení, vení, vení...». No sé porqué mi padre tiene la voz finita en mis sueños. Yo intento ir hacia donde está mi padre, pero se abre una grieta grande, profunda en la tierra...

LIZA: Sí. Eso. Profundo. Se van nadando hasta lo más profundo. Mi padre y mi madre se hacen pequeños en el mar y yo me quedo en la orilla viéndolos nadar. Y en un momento empieza a formarse un remolino en el agua que los tira para adentro.

MARIANO: Estoy en un circo y veo un número de un hombre muy flaco que se está por tirar desde muy alto hacia un balde con agua. Cuando lo miro bien me doy cuenta de que ese hombre es mi padre y entonces desde el público le hago señas pero él no me ve...

CARLA: Y yo lo veo pasar por la calle a mi padre. Él no me ve. Ya tiene más de sesenta años y camina al lado de una chica de pelo largo a la que no le puedo ver la cara. Estamos en una ciudad extranjera, creo que es Europa.

BLAS: Entonces yo corro, me cuelgo de la oreja de mi padre y le digo que no se vaya sin mí, que me lleve con él a ver a Dios.

PABLO: Mi padre empieza a agarrar los billetes del suelo y se los pone en los bolsillos. Me vuelve a decir «vení, vení», pero la tierra se abre cada vez más y de mis pies sale una cadena.

LIZA: Mi madre nada y nada contra el remolino pero al final está muy cansada y ya casi no puede respirar y va cerrando los ojos...

VANINA: No, no están dormidos los bebés, sino que les gusta moverse. Algunos estiran los brazos, otros toman la maderita, otros hacen roles sobre la alfombra del cuarto.

MARIANO: Mi padre termina el número y cae perfecto adentro del balde. Y yo corro hacia él y nos saludamos entre los aplausos. Entonces él saca de su bolsillo un reloj muy viejo, un reloj como de auto...

BLAS: Y mi padre empieza a remontar vuelo, no sé cómo, pero empieza a volar y yo voy colgado de él y tengo miedo de caerme pero a la vez estoy feliz...

CARLA: Y yo los empiezo a seguir de cerca y a pensar que mi padre no se murió en Chingolo, que siempre estuvo en Europa, tiene otra familia y nunca nos avisó. Y no alcanzo a entender si la chica con la que va es su novia o una hija... Y ya estoy tan cerca, a punto de tocarle el hombro, de darle vuelta, y ahí me despierto.

LIZA: Justo en el momento en que parece que mis padres se van a ahogar, me despierto repirando muy fuerte, como si hubiera estado yo debajo del agua.

MARIANO: Y mi padre se ríe y ahí me despierto.

VANINA: Y justo cuando un bebé me tira un cenicerito que me va a dar en el medio de la cabeza, me despierto...

BLAS: Y vamos volando a quinientos kilómetros por hora y de repente mi padre es una especie de tortuga voladora que atraviesa el cielo. Y cuando estoy a punto de explotar de felicidad, me despierto.

PABLO: Y al final del sueño mi padre se puso tan joven que es un bebé que me mira como pidiéndome que lo alce... Yo lo voy a levantar y ahí me despierto.

Todos los actores hacen un concierto de melódicas. Al final, todos se van yendo menos Blas, que queda tocando solo.

Mi abuelo, mi padre y yo

Pablo aparece en el fondo del escenario con unas botas en la mano.

Mi abuelo, mi padre y yo tuvimos vidas muy diferentes.

Mi abuelo cuidaba caballos de carrera

Mi padre trabajó toda su vida en un banco.

Y yo soy bailarín.

Pero hay algo que los tres tenemos en común: a los tres nos gusta bailar malambo.

Estas eran las botas que usaba mi abuelo. Después de él las tuvo mi padre y ahora las tengo yo. Cuando me pongo sus botas para bailar es como si el tiempo no hubiera pasado y mi abuelo, mi padre y yo nos encontráramos en el mismo cuerpo.

Pablo baila malambo entre las ropas.

Capítulo 3. Lo que me queda

MARIANO: Este es el grabador de cinta abierta de mi padre.

VANI: Este es el expediente del juicio contra mi padre.

CARLA: Esta es la última carta de mi papá.

BLAS: Esta tortuga la heredé de mi papá.

LIZA: Estos son todos los libros que escribió mi papá.

PABLO: Este es el súper 8 que filmó mi padre.

La última cinta de Krapp

Mariano toma el grabador de cinta abierta y se sienta en una silla.

MARIANO: Un domingo mi padre estaba en el taller con su compañero Pirucho y lo secuestraron en un gran operativo de las fuerzas armadas. Después no supimos nunca más nada de él.

Mi mamá embarazada, mi hermano de un año y yo, que entonces tenía tres años, nos escondimos por un tiempo en un departamento en Mar del Plata. Yo no me acuerdo si lloré porque no tengo muchos recuerdos de esa época. Pero sí me acuerdo que lloré mucho unos meses después, cuando se murió mi perro Kiper.

Mi hijo menor es ahora un poco más grande que yo cuando mi padre desapareció.

¡Moreno!

Entra Moreno, un niño de cuatro años.

Con este grabador de cinta abierta a mi padre le encantaba grabar voces y música. En esta cinta hay algunas de las cosas que él grabó.

Moreno presiona play en el aparato y la cinta comienza a rodar.

Se escucha un fragmento de La pantera rosa:

«Vea la luna por diez centavos...».

Corte. Se escucha un fragmento de la marcha peronista.

«Los muchachos peronistas, todos unidos triunfaremos, y como siempre daremos, un grito de corazón, ¡Viva Perón! ¡Viva Perón!...»

MARIANO: Esta es la parte que más me gusta, mi padre diciendo mi nombre.

Mariano y Moreno escuchan la cinta. Se oye la voz del padre de Mariano y de fondo los balbuceos de un niño muy pequeño.

Voz en la cinta: «Mariano... a ver... Papá, decí, papá. Por ejemplo, si uno te muestra un auto... ¿Qué es esto? ¿Qué es esto? (Se oye la voz de Mariano niño contestar algo que no se entiende.) ¿Qué? ¿Cómo? ¿Y el auto? Papá... No, es para hablar ese, no para oír. ¿Lo único que sabes vos es oír? Mariano... Mariano... ¿Qué es? ¿Vas a hablar un poquito? Decí: Hola, hola. Hola, Mariano. Hola, Mariano... Hola, Ma...

Mariano, ¿cómo te va? Hola. Mariano, ¿estás...? Apagá... Apagá, apagá. Apagá, apagá. ¡Fuerza! ¡Fuerza! ¡Fuerza!».

Moreno apaga el grabador de cina abierta.

La tortuga de mi padre

Blas muestra la tortuga a la cámara. Primer plano de la cara de la tortuga.

Esta tortuga se llama Pancho y nació el mismo año que mi papá. Los dos viven en La Plata y tienen ahora sesenta y cinco años. Mi padre conoció a mi madre en el altar de una iglesia y después de años de celibato, tuvo seis hijos varones. Pancho se pasa las tardes durmiendo la siesta debajo de la heladera y mi padre, cuando dejó de ser cura, se hizo abogado y se pasa días en los pasillos de tribunales detrás de juicios que no se resuelven nunca.

Yo a veces pienso que mi padre va a vivir cien años como las tortugas. Para llegar a esta edad, esta tortuga sobrevivió a muchas catástrofes: en el 82 se salvó de la inundación muy grande que hubo en Chascomús, en el 89 mi papá la pisó con el auto yendo en marcha atrás pero a ella no le pasó nada, en 2001 le cayó una persiana encima, pero resistió y finalmente, en 2008, durante los ensayos, se cayó del escenario pero no le pasó nada.

Mi mamá es astróloga y dice que las tortugas son seres milenarios que pueden predecir el futuro.

CARLA: ¿Si le hacemos una pregunta sobre el futuro responde?

BLAS: Claro. Hacé una pregunta.

CARLA: En la Argentina, en el futuro, ¿va a haber una revolución?

Blas escribe en el piso Sí y NO y coloca a la tortuga en el medio y luego la deja ir para que ella camine hacia la respuesta.

Súper 8

Se proyecta una cinta de súper 8 y Pablo camina detrás de la pantalla con un megáfono en la mano. Su sombra interactúa con las imágenes del video.

PABLO: Mi casa de la infancia.

Mis padres se conocieron trabajando en el banco y se enamoraron. Construyeron esta casa durante más de diez años pero se separaron antes de poder terminarla.

Carla aparece detrás de la pantalla.

CARLA: Tu mamá.

PABLO: Ella es mi mamá con el pelo corto, yo supongo que ella usaba el pelo así porque se sentiría como uno más entre sus cuatro hijos varones.

Mariano aparece detrás de la pantalla.

MARIANO: ¿Y ella?

PABLO: Ella es mi abuela, ella se sentaba siempre debajo de este árbol de laurel y decía que podía hablar con los pájaros, ella silbaba y los pájaros le contestaban. Julián, mi mamá, Andrés, mi hermano gemelo, yo... y mi padre detrás de la cámara filmando.

Blas aparece detrás de la pantalla con la tortuga y Moreno.

BLAS: ¡Corte taza!

PABLO: Sí, corte taza, corte taza. A mi padre le encantaba cortarnos el pelo igual a mi hermano gemelo y a mí, corte taza, y también vestirnos iguales. Yo odiaba eso. Este es mi hermano menor en el cochecito. Mi padre lo filmó esa tarde porque decía que él estaba cantando.

Mi hermano gemelo y yo, o yo y mi hermano gemelo. Bueno, siempre me es muy difícil reconocer cuál soy yo y cuál es él en los videos y las fotos. Nosotros nacimos el año en que el Partido Radical ganó las elecciones, y veíamos siempre al presidente en los actos por televisión y nos gustaba imitarlo. Esta tarde mi padre nos pidió que hiciéramos el gesto que hizo Alfonsín cuando volvió la democracia.

Todos hacen el gesto de Alfonsín.

El juicio contra mi padre

Vanina en un sillón con varios legajos a su alrededor. Trata de hacer orden entre los papeles.

VANINA: Cuando mi hermano se enteró que mi padre lo había robado, inició un juicio contra él. El juicio duró siete años y en 2011 se dictó sentencia. Todavía no sabemos exactamente cómo mi padre obtuvo a mi hermano ni qué tareas realizaba él como oficial de Inteligencia. Pero un testigo expolicía declaró que mi padre era jefe de una sección de Seguridad Federal donde se torturaba gente. Este es el expediente del juicio, tiene un montón de partes.

Todos se acercan y se sientan en el sillón cerca de ella.

MARIANO: Falsificación de DNI. Falsificación de partida de nacimiento. Análisis de ADN.

BLAS: Legajo de policía.

LIZA: Declaración de Mariano Andrés Falco, tu hermano.

CARLA: Declaración de Luis Antonio Falco, tu papá.

PABLO: Declaración de Teresa Perrone Mackinze, tu madre

VANINA: Siempre que hablo del juicio se repite la misma escena, con las mismas preguntas.

BLAS: ¿Qué dijo tu papá en relación con la llegada de tu hermano bebé a tu casa?

CARLA: Lo dice acá, en su declaración: «Habiendo transmitido a los médicos nuestra decisión de adoptar un bebé, el 4 de abril de 1978 me hicieron saber que había nacido un varón que se encontraba en condiciones de ser adoptado...No dudé en anunciarle a mi mujer que nuestro ansiado hijo había llegado y fin de tornar menos traumática la situación, en forma deliberada omití requerir datos sobre su origen biológico».

VANINA: Es imposible que un oficial de Inteligencia no supiera de dónde venía ese bebé. Además, yo me acuerdo muy bien cuando él lo trajo en brazos por primera vez a mi casa.

CARLA: ¿Y tu mamá nunca preguntó de dónde vino tu hermano?

VANINA: Sí, y dice que él le dijo que era hijo de una chica que no lo podía cuidar.

PABLO: ¿Pero tu hermano a qué edad empezó a pensar que no era parte de tu familia?

LIZA: Acá dice algo: Que desde hace algunos años el deponente sospechaba que no tenía vínculo biológico con Luis Antonio Falco y que también le llamó la atención que respecto de su hermana existen fotos de recién nacida, del embarazo, etc., mientras que del deponente no las había. En el año 2003... ¿Cuántos años tenía tu hermano?

VANINA: Veinticinco.

LIZA: En 2003 preguntó a su madre si era hijo de ella y ella confesó que no.

¿Y tu declaración dónde está?

VANINA: Yo quería declarar pero dice la ley que un hijo no puede declarar contra sus padres. Pero yo insistí y finalmente me autorizaron. Uno de los argumentos que usó la cámara para autorizarme era que yo hablaba de esto en una obra de teatro. Fue la primera vez que una hija declara contra su padre en un juicio así.

LIZA: ¿Vos estabas el día que se leyó la sentencia?

VANINA: La jueza leyó la resolución en siete minutos. Siete años de espera para siete minutos de resolución. Le dieron dieciocho años de cárcel, es la sentencia más larga que le dan a un apropiador hasta ahora.

BLAS: ¿Y tu padre estaba presente?

VANINA: No, mandó un escrito pidiendo no presentarse. Así que no lo vi. Yo en realidad hace dieciocho años que decidí no verlo más. Él debe tener ahora sesenta y cinco años.

BLAS: O sea, que podría morir en la cárcel.

VANINA: Sí, es una posibilidad. Lo más triste para mí es que él va a seguir siendo mi padre siempre, aunque yo no quiera verlo nunca más.

MARIANO: ¿Y tu hermano se llamaba Mariano?

VANINA: Su madre biológica le puso Juan cuando él nació, pero mi padre le puso Mariano, como vos. Cuando él se enteró de todo, volvió a llamarse Juan. Además, se reencontró con su familia de sangre: tiene tres abuelas, un abuelo, cuatro tíos y siete u ocho primos... Pero sigue diciendo que yo soy su hermana.

MARIANO: ¿Cómo que tiene tres abuelas?

La última carta

CARLA: Esta carta se la escribió mi papá a mi mamá antes de ir a Monte Chingolo. Estuvo escondida veinte años dentro de una muñeca de trapo. Un día yo quise leerla y con mi tía descuartizamos muñecas hasta que la encontramos.

«Mi querida compañera: hace casi un mes que no nos vemos. Es la primera vez que nos separamos tanto tiempo. Realmente te extraño. ¿Cómo anda nuestro chiquito? ¿Qué sentís? Decime si se mueve...».

Yo estoy en la panza de mi madre.

«Todavía no puedo contarte nada del nuevo destino porque no estoy allí. Por lo que nos dice el Partido, la situación de

las masas es extraordinaria y el Partido está en condiciones muy buenas para poder aprovecharla.

La situación en todo país es realmente alentadora para el campo popular. Espero que vos, que yo y que todos la sepamos aprovechar y empujar para lograr cuanto antes ese futuro tan esperado por nuestro pueblo.

Cuando me contestes, hablame de vos y del changuito, no sabes las ganas que tengo de verlo correr, hablar (¿falta mucho para eso, no?)...».

El changuito soy yo.

«Por las dudas, en las cartas que me mandes no pongas nombres, ni datos. Que sean de este tipo.

Por primera vez estoy a cargo de una pequeña unidad militar, que por el momento tiene actividad restringida. Vos no sabés lo difícil que es. Ser firme pero no rígido. Ordenar, a pesar de saber que hay gente que en este momento no entiende y pone cara fea.

Mi querida mamitol, te dejo hasta dentro de pocos días. Un gran abrazo y besos para vos y nuestro chiquito.

Con un beso revolucionario me despido. Chau, petisa. Te extraño. ¡Viva la guerra del pueblo!».

Mi papá se murió cuatro meses antes de que naciera yo. Tenía veintiséis años.

Cuando yo cumplí veintisiete pensé: ahora ya soy más vieja que mi padre.

Pablo trae la batería desde el fondo del escenario sobre una plataforma. Carla hace un solo. Y luego Pablo se la lleva hacia atrás.

Los libros de mi padre

Estos son los libros de mi papá. En sus sesenta y cuatro años de vida escribió alrededor de veinte libros, entre novelas, ensayos y libros teóricos. Yo, entero, leí uno solo.

El resto me gusta leerlos de a pedazos, cuando viajo en colectivo o antes de dormirme, a la sombra de un árbol o cuando me cruzo con alguno por ahí.

Orificio.

Esta novela es póstuma.

La escribió hace muchos años pero se publicó hace poco. En la primera página tiene un mapa de un Buenos Aires devastada en 2117 que él dibujó con sus propias manos.

Las cuestiones.

Este es el último que escribí. Yo lo ayudé a elegir la tapa.

La Memoria de las cosas.

Peronismo.

Estos son todos los artículos que salieron en el diario.

«Sobre la Marcha».

«Pensar entre épocas».

«La cátedra».

Este es el único libro que leí entero. Es un policial y lo leí de un tirón.

Confines.

Esta es la revista que él dirigía. Cada vez que estaba por salir él se peleaba por teléfono a los gritos con todos los colaboradores.

Modernidad y cultura crítica.

Cultura y Crítica.

Este se llama casi igual pero es otro.

París 68.

Es sobre los grafitis del mayo francés. Él cuando era joven estuvo en París, de casualidad, cuando fue el mayo francés

Itinerario de la modernidad.

Este lo usaba para dar clases.

Viena del 900.

Modernidad-Posmodernidad.

A él le encantaba todo lo de Modernidad-Posmodernidad

Comunicación: la democracia difícil.

Una compilación.

El frutero de los ojos radiantes.

Esta es otra novela. Es sobre la historia de mi familia y lo dedicó a mi mamá, a mi hermana y a mí. Pusieron Liza con s, yo me enojé mucho.

Antología de cuentos sobre tango.

El que escribió él se llama: «¿No serás comunista?».

Y este es mi favorito: *Para hacer el amor en los parques.*

Es su primer libro y lo escribió cuando era más joven que yo. Apenas salió fue prohibido por la dictadura y sacado de todas las librerías por obsceno y subversivo o algo así. Hay una parte que me gusta especialmente porque habla de una especie de revolución futura.

«Colorearon las caras de los 95.600 mogólicos porteños con pintura fosforescente y se ató una linterna de luz negra en sus cinturas, proyectando el foco sobre sus muecas muertas que no se resistieron. Así fueron saliendo de a tandas, previa píldora excitante colocada en sus bocas, con sabor a fresas.

Era la hora, el espanto. La revolución permite y legitima todo en su sagrado nombre inmemorial. Desde los parlantes ocultos en los semáforos nacen los aullidos. Los doce mil avestruces traídos desde las desérticas pampas salen debajo de unas sábanas. Síncopes y desmayos en las esquinas. Brota la histeria. Los porteños mogólicos iluminados avanzan. Rechonchas, inmensas de caderas, se acercan desnudas, semibailando las Gordas Tetonas. Madres, tías, maestras, profesoras, actrices.

¡Surge ahora desde el fondo de la historia patria, de mayo, de Tucumán, de los Andes, de Caseros, el escuadrón inolvidable de las gordas tetonas!

¡Victoria total entonces aunque no última de las fuerzas revolucionarias, la ciudad, mientras tanto, escucha los estertores finales de la época!».

Fast forward/ autobiografías

Los actores salen al entepiso, gritan por un megáfono y se tiran en una montaña de ropa.

MARIANO: 1982. Guerra de Malvinas. La maestra nos hace escribirles cartitas a los soldados.

BLAS: 1989. Hiperinflación. Cae Alfonsín. Menem presidente. Casi me ahogo en el mar y me enamoro del guardavidas.

CARLA: 1997. Un peso, un dólar. Viajo tres meses de mochilera a Europa.

PABLO: 2001. Corralito. El presidente se escapa en helicóptero. Yo me caigo de un caballo y me rompo una pierna.

BLAS: 2003. Después de cinco presidentes provisorios en un año, asume Néstor Kirchner.

Yo con veintiocho años aprendo a andar en bicicleta.

VANINA: 2007. Primera presidente mujer electa. Mi hermano asume como diputado.

LIZA: 2008. Los grandes productores del campo cortan las rutas en oposición a los impuestos del gobierno. Muere mi papá.

VANINA: 2010. Se legaliza el matrimonio *gay* en la Argentina y yo me separo de mi novia.

CARLA: 2013. *Habemus* Papa argentino y nace mi hijo Simón.

BLAS: 2014. Estela de Carlotto recupera a su nieto después de treinta y cinco años buscándolo y yo me caso con mi novio para adoptar hermanos.

El día de mi muerte

Moreno les dispara en la cara con una pistola de agua.

CARLA: Muero en agosto de 2020 de un derrame cerebral.

Para esa altura, la Argentina forma parte de la República Bolivariana, un territorio autónomo e independiente de

Estados Unidos y Europa. Nuestro hijo varón será un soldado defensor de la República.

PABLO: Yo me muero el 3 de octubre de 2030, ahorcado en un ombú como un gaucho melancólico. La llanura va a estar devastada por el monocultivo, las vacas van a nacer enfermas y los caballos con una sola pata. Solo quedarán algunos gauchos drogados bailando malambo.

VANINA: Yo muero el 25 de agosto de 2035 en un accidente de autos.

Para ese momento, la Argentina sigue igual que ahora. La misma presidenta, las mismas luchas sociales, el mismo conflicto entre el gobierno y los medios.

LIZA: Yo muero el 13 de enero del 2042 de sobredosis en medio de un concierto de mi banda de rock: Los perros sonámbulos.

La Argentina será un país moderno y tropical.

MARIANO: Yo muero el 17 de mayo de 2056. Me muero riéndome de algo, no sé bien de qué. A través de la ventana de mi casa veo Buenos Aires como en un sueño. Veo caballos que cruzan las avenidas, robots que andan en autos a toda velocidad, y miles de TVs que brillan en las ventanas como estrellas en la noche.

BLAS: Yo me muero el 9 de febrero de 2060. Me muero ahogado, en mi cama, durmiendo con mi pijama predilecto. El agua cubrirá toda la llanura. Mis hijos adoptivos y mis animales se salvarán escapando en una lancha.

Liza toca la guitarra. Pablo toca la batería. Vanina grita con un megáfono. Blas y Mariano visten una fila de sillas. Carla y Moreno corren por el escenario resbalando entre las ropas.

VANINA: PRT

Partido Revolucionario de los trabajadores

ERP

Ejército Revolucionario del Pueblo

Marx
Revolución Cubana
Revolución Vietnamita
Lenin
Montoneros
Guerra del Pueblo
Métodos de Reproducción Capitalista
AAA
Alianza Anticomunista Argentina
ESMA
Campo de exterminio de la Escuela de Mecánica de la Armada
JP
Juventud Peronista
PJ
Partido Peronista
UCR
Unión Cívica Radical
Exilio
Dictadura
Democracia
¡Viva Perón!
¡Viva la guerra del pueblo!
Mundial de fútbol
Guerra de Malvinas
Hiperinflación
Un peso = Un dólar
República Bolivariana
Impuestos
Análisis de ADN...

Vanina grita palabras que se dijeron en la obra y luego comienza a correr con los demás hasta que uno a uno van dejándose caer en el suelo, agotados. De a poco, todos se van yendo. Solo queda Moreno tirado entre las ropas. Luego, él también sale.



Maruja Enamorada

Maruja Bustamante

Biodrama amoroso

Textos: MARUJA BUSTAMANTE Y VIVITELLAS
Dramaturgia: ViviTellas

Entrada de público.

Maruja e Iti están sentados en un banco escribiendo una canción nueva.

Maruja e Iti van a proscenio. Iti se pone una gorra y Maruja, una vincha¹.

Iti toca la guitarra y cantan “Falsas alarmas” de TEAMO.

Hoy lloré porque me enteré
Que no pensás en mí y yo paso mis horas
Mirando tu cara en mis sueños
En mis sueños
Y los dos cuando estamos a solas somos
Reperfectos somos como novios
Queremos tener cuatro hijos, un gato y un perro
En mis sueños
Hoy lloré porque me enteré
Que no pensás en mí y yo escribo mensajes
En muchos lenguajes y nada
De nada
Mi poema de amor en un barquito
Naufraga y en una isla lejana
Encalla y me quedo
Sin nada
No te quiero

¹ La Vincha, cinta, tira o franja de tela o plástico que se coloca en la cabeza para dejar la cara despejada.

Falsas alarmas escucho de amor
Estoy tan confundido
Hubiera querido no haberte conocido
No te quiero
Falsas alarmas escucho de amor
Estoy tan confundido
Hubiera querido no haberte conocido.

MARUJA: Cuando te acercaste a mí en medio de la bruma de la noche, te miré a los ojos y recordé todas mis cosas favoritas.

Cantado gritado

OJALÁ QUE TODO MI AMOR
TE HAYA HECHO MUY BIEN
TE HAYA HECHO MUY BIEN
TE HAYA HECHO MUY BIEN
TE HAYA HECHO MUY BIEN.
(x4)

Cantando suave y lento.

Hoy lloré porque me enteré
que no pensás en mí
y yo paso mirando tu cara en mis sueños,
en mis sueños.

ITI EL HERMOSO: Yo soy Ignacio Ocampo y me dicen Iti el hermoso.

MARUJA: Yo soy María Eugenia Bustamante y estoy siempre enamorada.

A Iti lo conocí porque me agregó al Facebook y me empezó a hablar. Me mandaba dibujitos y me parecieron simpáticos.

I: No, estás mintiendo. Nos presentó un amigo en común, no ando agregando a chicas para hablarles: «hola chicas».

Improvisan una discusión sobre cómo se conocieron.

M: Cuando lo vi en persona me enamoré de él. Como eso no pudo ser ahora tenemos una banda que se llama TEAMO. Yo sufro de erotomanía y pienso que todas las personas se enamoran de mí. Iti, ¿podés hacer de todos mis novios?

I:- Sí.

Maruja se saca la vincha y se la da a Iti.

M: Cuando tenía tres años y medio mi papá y mi mamá se separaron. Mi mamá estaba triste y lloraba. Mi papá vino a buscar un bolso, lo llenó de cosas y como a él no le gustaba verla triste a mi mamá le empezó a hacer cosquillas. Después mi papá se fue. *(Iti se para y le hace cosquillas.)* Pará, pará. *(Iti se abraza a la falda de Maruja.)* Ahí tuve mi primer noviecito que era el hijo de uno de los mozos, compañero de mi papá. Estaba muy enamorado de mí.

Maruja busca el vestido verde y lo viste a Iti.

Iti pone la canción "Chiquitita" del Grupo ABBA desde la computadora que está en escena.

Iti y Maruja giran y bailan.

Chiquitita, dime por qué
tu dolor hoy te encadena
en tus ojos hay
una sombra de gran pena.
No quisiera verte así
aunque quieras disimularlo
si es que tan triste estás
para qué quieres callarlo.
Chiquitita, dímelo tú
en mi hombro, aquí llorando
cuenta conmigo ya

para así seguir andando.
Tan segura te conocí
y ahora tu ala quebrada
déjamela arreglar
yo la quiero ver curada.
Chiquitita, sabes muy bien
que las penas vienen y van y desaparecen
otra vez vas a bailar y serás feliz
como flores que florecen.
Chiquitita, no hay que llorar
las estrellas brillan por ti allá en lo alto,
quiero verte sonreír para compartir
tu alegría, Chiquitita.

Maruja queda girando sola. Iti se saca el vestido de espaldas.

M: Mi papá no me dejó ir más a la casa de él porque decía que había demasiados varones.

Con el tiempo me enteré que se hizo *gay*. Yo creo que fue mi culpa.

Después lo conocí a Fernando que era el hijo de una amiga de mi mamá. Mi papá me llevaba a jugar con él. Era un chico muy violento. Él también se enamoró de mí.

Iti toma a Maruja del pelo y la quiere arrastrar del pelo.

M: (*A público*) Después nunca más lo vi. Creo que mi papá era amante de su mamá. Eso trajo problemas.

Cuando entré a primer grado conocí a Rolando, que era el mejor alumno, el más inteligente. Nos enamoramos. Cuando era la hora de la merienda buscábamos la vianda y nos íbamos a esconder debajo del piano.

Iti haciendo de Rolando le da el pan de la merienda a Maruja y se van atrás del banco.

I: Ayer vi cómo mi hermano mataba a un chanco. Agarró un cuchillo así de grande y se lo clavó acá y lo abrió hasta acá. Le salieron todas las tripas para afuera y el chanco gritaba como una persona.

M: ¡¡Pobrecito!!... *(Lo abraza.)* Rolando... ¿te casarías conmigo?

I: Sí. ¿Ahora? En el segundo recreo me parece mejor.

M: Bueno, dale. *(Iti en segundo plano.)* Ese año la tía Sesé, mi madrina, me dijo que mi papá y mi mamá, que estaban separados, seguían siendo amantes.

I: ¡Sonó la campana!

M: Rolando, no nos podemos casar.

Maruja le da el pan a Iti.

I: ¿Por qué?

M: Mi mamá quiere que vaya a una escuela mejor.

I: ¿Cómo? ¡Este es el mejor colegio!

M: Mi mamá quiere que estudie francés. *(Sale corriendo.)*

M: *(A público)* En el colegio nuevo conocí a Nicolás. Era un chico que sufría mucho y también se enamoró de mí.

I: *(Haciendo de Nicolás)* ¡¡Shh!! Anoche mi papá se sacó el cinturón y me pegó así.

Iti se saca el cinturón y da golpes en el piso. Le muestra una cicatriz en el pecho y en la espalda. Le toma las manos y le muestra cómo lo ató con las manos arriba a un caño.

I: Y después me ató a un caño y me dejó toda la noche ahí.

M: ¿Te dolió?

I: Sí, pero estoy acostumbrado.

M: *(A público)* Mi mamá también me pegaba. Estaba nerviosa porque había quedado embarazada de la relación clandestina que tenía con mi papá. Vivíamos en un departamento de tres ambientes. Le alquilamos una habitación a una lesbiana que tenía un dóberman y un gato negro. Mi mamá,

para tranquilizarse, se metió en una secta japonesa: Perfecta Libertad, su Religión. Me aburrí de Nicolás, me daba un poco de miedo. Me empezó a gustar más otro chico que tiene el mismo nombre que mi papá: Santiago. Él estaba enamorado de mí porque hacía todo lo que yo le pedía.

I: ¿Y qué hacían?

M: Posaba para mí.

Maruja agarra la cámara amarilla y comienza a sacarle fotos a Iti.

M: Sentate en el banco, normal, serio. (*Iti haciendo de Santiago posa «exagerado».*) Mmm. Bueno. Ahora anda allá y venís corriendo hacia la cámara. (*Iti corre y llega a Maruja.*) Ahora venís hacia la cámara y gritas como en las películas: «Maruja te amo» y me decís las razones de tu amor por mí. Después me das un besito.

Iti corre hacia Maruja. Llega frente a ella.

I: Te amo porque sos... buena.

Maruja le entrega la cámara a Iti.

M: (*A público*) Una noche entró mi papá, me levantó de la cama, agarró un abrigo y me lo puso, tomó mis cosas de la escuela y me llevó. Parecía una emergencia, algo que no podía esperar. Cuando estábamos en la calle miré para arriba y vi a mi mamá llorando con mi hermanito en brazos. A partir de ese momento mi hermano y yo nos fuimos a vivir con mi papá. Siempre me dijeron que mi mamá nos había abandonado, pero yo no lo creo. Cuando me fui a vivir con mi papá volví a mi primer colegio. Ahí estaba Emilio. Nos enamoramos. Teníamos once años. Era la época de los asaltos².

²Estas fiestas de adolescentes realizadas en casas de familia donde las chicas llevan la comida y los chicos, la bebida.

Suena «Anotherday in paradise», de Phill Collins. Iti y Maruja bailan en círculos.

M: Emilio, ¿a vos te parece linda Marta?

I: (*Haciendo de Emilio*) No, qué sé yo.

M: ¿Y Sabrina?

I: No, qué sé yo.

M: ¿Y yo te parezco linda? (*Se van a besar. Iti se aleja.*) ¿Qué pasa?

I: Vos y yo no podemos estar juntos, me dijo mi mamá.

M: ¿Por qué?

I: Porque yo soy judío y vos no.

M: ¿Y eso qué tiene que ver?

I: Perdón.

M: (*A público*) Qué raro es el mundo... Ese mismo año mi mamá se fue a vivir a Mar del Plata a hacer misión con su religión, Perfecta Libertad. Ese año entré al secundario y ahí conocí a Enrique, que era fanático de Freddy Mercury y se enamoró de mí.

Entra Iti cantando «Don't stop me now», de Queen.

M: Jugaba al voley. Era muy alto. (*Iti se levanta sobre el banco.*) Era tenor en un coro.

I: ¿Eso es agudo o grave?

M: Agudo. Tengo unas cartas que me escribió Enrique.

Iti lee las cartas de Enrique.

M: (*A público*) Ese verano nos fuimos juntos de vacaciones a Mar del Plata a visitar a mi mamá. Él quería hacer el amor conmigo pero yo no quise porque era mi primera vez y porque sabía que cuando volviéramos me iba a dejar. Y sí: me dejó por una amiga mía.

Mi papá no me dejaba ir a estudiar teatro y no la dejó a mi mamá que hiciera el vestido de mi fiesta de quince. Me

llevó a una modista. Yo le pedí un frac como los que usaba Marlene Dietrich pero la modista dijo que era gorda y me iba a quedar mal. Entonces mi papá agarró un catálogo, hizo así y eligió al azar cualquier vestido. Y es éste.

Maruja muestra el vestido original de los 15.

M: *(Señalando el escote del vestido y a público)* Acá tenía una cosa horrible, unas hojitas, unas manguitas de princesa también horribles.

Este es mi álbum de fotos de la fiesta de quince *(muestra el álbum de fotos original)*. La nueva mujer de mi papá lo metió en una caja y lo dejó a la intemperie y se arruinó con la lluvia. Mi papá obsesionado con mi fiesta me mandó a un «homeópata» que me daba anfetaminas para que no engordara. Yo me volví loca y me empecé a juntar con el peor alumno de la clase.

Suena y se proyecta en video el videoclip «Go West» de Pet Shop Boys.

M: *(A público)* Ahí me empecé a juntar con el peor alumno de la clase: Pablo. Había repetido tres veces segundo año. Él ya tenía dieciocho años y era *gay*. Ese año era el último en el que funcionaba el servicio militar obligatorio y zafó del sorteo. Yo lo rapé. Bailaba muy bien. Me llevaba a las *raves*. Me vestía con antenitas de colores y plataformas.

Yo tenía catorce años y tomaba anfetaminas.

Nos gustaba el mismo chico: Rulo.

Rulo me regaló un rulo de su pelo y yo lo guardé.

Pablo repitió por cuarta vez segundo año y lo pasaron al turno noche.

Ahí decidí que tenía que tener mi primera vez. Ese verano me fui a Mar del Plata a visitar a mi mamá y conocí a Fito. Yo tenía quince. Él, veintidós. Lo elegí a él. Lo hacíamos en todos lados en Mar del Plata: en el puerto, en la Bristol,

en las galerías del provincial, en la Plaza San Martín, en la Perla, en las carpas, en Punta Mogotes, en Montecatini, en la Boston, en la escollera de la plaza Serena.

Iti toca la guitarra y con Maruja cantan "Ballenas en tutú" de TEAMO.

Vamos a comer gusanos melocotón.

En la tierra d los magos y de los enanos hay un cetro corazón.

Vamos a remar con algas esta espantosa canción.
Que las aves nos bauticen con sus desechos de miel.
Abriremos nuestra boca mirando al cielo y beberemos los restos

Y beberemos los restos.

Nadie es perfecto.

Nadie es tan abierto como el campo ciego.

Nadie mira las sirenas roncar en el invierno.

Nadie ama ballenas en tutu.

Nadie ama ballenas en tutu.

Tututututuut

Tutututututut

Nadie mira sirenas roncar en invierno.

Nadie.

No, no

Tutututututut

Tututuututut.

Una vez vomité

saltando ramas.

Y debajo pasaba

un hombre rana

que vendía caracoles de cartón.

Cuando cruces por mi rama

no te olvides del paraguas algodón

Tutututututut

Tutututututut

Nadie besa a las ballenas.
Nadie oye a las sirenas.
Las que roncan como osos cuando canto mi canción.
Tututututut
Turtutututu
Abriremos nuestra boca mirando al cielo y beberemos
los restos
y beberemos los restos.
Nadie es perfecto.
Nadie es tan abierto como el campo ciego.
Nadie mira las sirenas roncar en el invierno.
Nadie ama ballenas en tutú.
Nadie ama ballenas en tutú.
Tututututuut.

M: (*A público*) Ese verano me hice mujer.

Apagón.

Segundo Acto

Maruja canta a capela «Barquito de papel» de Joan Manuel Serrat.

Barquito de papel,
sin nombre, sin patrón
y sin bandera,
navegando sin timón
donde la corriente quiera.

Aventurero audaz,
jinete de papel
cuadriculado,
que mi mano sin pasado
sentó a lomos de un canal.

Cuando el canal era un río,
cuando el estanque era el mar,
y navegar
era jugar con el viento.
Era una sonrisa a tiempo,
fugándose feliz
de país en país,
entre la escuela y mi casa.

Después el tiempo pasa
y te olvidas de aquel
barquito de papel.

M: (*A público*) Esta canción me la cantaba mi mamá para hacerme dormir. Cuando le dije a mi papá que iba a hacer esto me dijo «hacé lo que quieras, total, es tu versión de los hechos». Cuando le dije a mi mamá se puso a llorar. Yo le dije a mi papá si quería actuar en la obra. Lo llamé.

Se escucha una grabación de una conversación real que tuvo Maruja con su padre durante un ensayo.

PAPÁ DE MARUJA: Te escucho.

M: Hola, papi. ¿Qué haces?

Papá: ¿Cómo andas?

M: Escúchame. Te quería decir una cosa a ver si te daban ganas: estoy haciendo una obra y la directora quiere que vos también actúes. ¿Te gustaría?

Papá: ¿Cuándo?

M: Puede ser que estrenemos en agosto o en septiembre, los domingos a la noche.

Papá: No, todavía no puedo.

M: ¿Por qué todavía no podés?

Papá: Porque todavía no me terminé de arreglar los dientes, María Eugenia.

M: No importa.

Papá: Sí que importa.

M: No, no importa eso.

Papá: No, para mí sí importa. No.

M: Bueno.

Papá: Yo quiero estar rebien, no, no, ni en pedo.

Fin de llamado.

M: (*A público*) Esta es mi mamá ahora.

Se ve un video de la mamá de Maruja contestando preguntas hechas por Maruja.

M: Contame cómo lo conociste a mi papá.

Mamá de Maruja: Lo conocí en un baile que fui con unas amigas. Éramos siete amigas y ellos eran ocho amigos. Yo lo saqué a bailar al amigo y después lo saqué a bailar a él por otras circunstancias.

M: ¿Por cuáles circunstancias?

MAMÁ: Porque me estaba por casar y descubrí que mi pareja salía con otra y lo había dejado un mes antes, dos meses atrás, entonces las chicas me veían cómo estaba y me invitaron a bailar y yo no quería ir a bailar. Entonces me puse de espaldas a la pista. Me decían: ¡baila, si a vos te encanta bailar! Entonces me di vuelta, estaban en la barra y les dije: ¿Quién quiere bailar conmigo?

Y de ahí tu papá me dijo que me siguió por todos lados porque dijo «a esta loca la tengo que conocer». Pusieron un tango y el amigo de él se puso gracioso y a mí me encanta bailar tango. Entonces lo dejé plantado en la pista. Después me fui a la mesa, siempre de espaldas yo. Cuando estoy en la mesa, él se logra sentar al lado mío del lado izquierdo. Él seguía mirándome. Le pregunté: ¿sabes bailar tango? Me dijo: sí. Entonces vamos.

De ahí nos fuimos. Bailamos. Estuvimos toda la noche bailando. En ese entonces se bailaba en un boliche de once, bah, en un club de once tango, tropical y jazz.

Yo los lentos no los bailaba y él se quedaba sentado conmigo. Después salimos y lo que me gustó de tu papá es que cada vez que cruzábamos una calle él me agarraba la mano.

Fin de video.

Se proyecta una foto de la mamá y el papá de Maruja bailando.

M: (*A público*) Estos son mi mamá y mi papá en 1982. A ellos les encanta bailar.

*Suena «Cortando caña» de Sonora Palacios³.
Iti y Maruja bailan.*

M: (*A público*) Entonces mi papá la invitó a salir. Mi mamá lo hizo esperar cuatro horas en un bar en el Abasto y él la esperó. Cuando mi mamá llegó le pidió disculpas y él le dijo que sabía que ella iba a ir.

Ahí se fueron a vivir juntos a un departamento en la calle Lavalle y Jean Jaures, donde nació yo. Mi mamá era costurera y trabajaba en una casa de novias. Mi papá era mozo en Bachín y hoy es el metre del restaurante Chiquilín. Me crié entre las mesas de esos bares cerca de los teatros de la Calle Corrientes: Chiquín, Pichín, Chiquilín, Bachín, Pippo y Pepito. Cuando salía de la escuela, un mozo me iba a buscar a la boca del subte y me llevaba a comer. Me daban de comer lo que yo quisiera. Pedía carne al horno, papas fritas a caballo, flan con dulce de leche, suprema a la riojana.

I: (*A público*) Mi papá está loco. Siempre fue loco. Piensa que toda la gente son extraterrestres aliados con el diablo. Cuando vivía en mi casa era muy violento con mi mamá y mis seis hermanos. Mi mamá lo internó un año. Él es un pediatra brillante. Mi mamá se casó con él pensando que se iba a ganar el premio Nobel. Yo soy el único de mis siete hermanos que lo va a visitar todas las semanas. Yo lo adoro. Aprendí a quererlo así.

M: (*A público*) En 1996 mi papá ya había armado una nueva familia y mi mamá seguía en Mar del Plata haciendo su misión con su secta religiosa Perfecta Libertad.

Cuando volví de Bariloche de mi viaje de egresados, Federico, mi mejor amigo desde los quince años, me confesó que estaba enamorado de mí.

³ Orquesta de música tropical oriunda de Chile. Desde la década de 1960 componen cumbia chilena.

Desde que nos conocimos me hacía escribir en una libretita todas sus conquistas. Eran más de ochenta. Fuimos amantes un año y medio porque tenía dos novias, una en Luján y otra acá. Él tenía fama de buen besador.

I: ¿Y lo era?

M: Ehm, sí.

Iti haciendo de Federico besa a Maruja.

I: Anotá: Bárbara. Hermoso cuerpo. Bárbara, ¿lo tenés? Vamos a tomar un helado.

M: Fede, tengo que decirte algo: vos y yo no podemos seguir juntos.

Iti se desmaya.

M: (A público) Siempre que pasaba algo que no le gustaba se hacía el desmayado.

(A Iti) Yo me estoy enamorando de vos y no me gusta.

Maruja escribe su nombre en la libreta.

M: Maruja Bustamante: ojos de gata.

(A público) En 1997 conocí a Maxi en el taller de teatro de Helena Tritek, mi maestra. Él se enamoró mucho de mí. Ese año mi papá me echó de mi casa. Me dijo que no había más lugar para mí. Yo me corté el pelo bien corto como un varón. (*Maruja se ata el pelo*). Me fui a una pensión que miraba desde el balcón cuando era chiquita donde las chicas tomaban sol en la terraza. Vivía con dos chicas travestis, prostitutas brasileras y dos lesbianas que me volvían loca cuando me iba a bañar. Me tocó la habitación número veintidós.

Mi papá me dijo que si quería seguir siendo gorda iba a tener que tener plata y poder sino me iba a quedar sola. Yo pensé que era mucho mejor tener talento.

Yo estaba con Maxi. Vivía en Colegiales. Me llevaba al Teatro Colón todas las semanas.

I: *(Haciendo de Maxi)* Maruja.

M: *(A Iti)* ¡Maxi!

I: Hoy vamos a ir al Colón, a la Tertulia y no dejan entrar mujeres, así que vas a tener que venir de hombre. Ponete esto y andá para atrás.

Iti le da un gorro a Maruja y ella se lo pone para hacer de hombre.

Iti comienza a darle indicaciones de cómo ser un hombre.

I: *(A Maruja)* Abrí las rodillas. Tenés algo entre las piernas. Cabeza gacha. El hombre no saluda, hace ruidos, un sonido. Sentate. El hombre se sienta sin mirar, hace como que no le importa. Y aunque le importe muestra desinterés. El hombre siempre actúa como si lo estuvieran obligando. Se apropia de todo y donde esté es una continuación de su casa. Ráscate un poco. Ahora la música. ¡Bravo!

Aplauden como si hubiese terminado un concierto. Iti se va para atrás a buscar un diario.

M: *(A público)* Yo me pasaba todo el día, todos los días con Maxi. Me tenía como secuestrada. Me levantaba en la mañana y a veces estaba atada a la cama. Otras veces con la cara manchada de pintura. Otras veces con el pelo lleno de flores y a veces hacíamos guerra de huevos como en nuestra película preferida de Haneke: *FunnyGames*. Estuvimos seis años juntos y nunca tuvimos sexo. Me hacía cocinar, me llevaba al mercado y me pedía que quería comer y comprábamos para toda la semana: tarta de zapallitos, tarta de manzana. Comida de cristiano. Me enseñó a remar y me decía que si tanto me gustaba el Paraná teníamos que llegar hasta ahí. Y una vez llegamos. Era un maestro muy cruel. También me llevaba al aeroparque porque le gustaba ver aterrizar a los aviones.

Iti le arroja un diario a Maruja.

I: Saliste en el diario.

M: *(A público)* Me habían hecho una entrevista en el diario. Era sobre mi primera obra, “*Adela está cazando patos*”.

I: Estudié piano desde los tres años, fui al Pestalozzi⁴, recorrí todo el mundo, sé cuatro idiomas, soy judío, tengo el mejor papá del mundo; y vos con nada salís en el diario. Sos un reflejo de todos mis fracasos. No te quiero ver ni hablar más. Se terminó. Sos libre. Andate.

Maruja se para, se saca el gorro y se suelta el pelo.

M: Maxi, te quiero mucho.

I: Tu amor es lo peor que le puede pasar a una persona.

M: Gracias por todo lo que me enseñaste.

(A público) Desde ese momento no lo vi más a Maxi. Yo lo llamo todos los años y le dejo un mensajito por el cumpleaños. Me dejó este *cassette*. Es él tocando el piano: es el Nocturno N° 1 de Poulenc. Yo mandé a pedir la partitura a Francia porque acá no se conseguía.

Helena, mi maestra, también me dejó de hablar y me dijo: «tenés que hacer tus cosas: sé libre». Ella me regaló este vestido. Yo me quedé en la calle y me empecé a juntar con gente muy oscura que prefiero no nombrar. Por suerte en el fondo del boliche apareció un chico con el pelo azul. Era Gael. Me dio casa y comida. Es mi mejor amigo, mi mano derecha. Me abrió el mundo de la poesía y yo le escribí esta canción.

⁴ Ella estuvo en ese colegio privado, laico, mixto y bicultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Allí encontró chicos de familias de alta renta. Aprendió el inglés, y el alemán como segunda lengua. Era un colegio especial, y respetable. Era un espacio muy grande, como un hueco. Tenía el apoyo cultural, pedagógico y económico del Gobierno de la República Federal de Alemania. Se siente a veces feliz de haber pasado por allí. A veces rabiosa. A veces piensa que es mejor no sentir nada... *(N. de la E. a la biografía de Maruja.)*

Iti toca la guitarra y con Maruja cantan "Poemas perfectos" de TEAMO.

Te voy a regalar un anotador,
tres lapiceras y un marcador.
Me voy a quedar sentada a tu lado.
Te voy a mirar como de costado.
Y si de repente, sentís calor
atenta estaré con ventilador.
Y si más tarde te morís de frío,
soldado fiel, te haré un té de tilo.
Quiero que escribas poemas perfectos,
esos que siempre escribís por defecto.
Me gusta cuando usás la palabra «que no».
Me gusta tu cara de desolación.
Me da ternura verte tan preocupado
pensando tres meses en una oración.
Quiero que escribas poemas perfectos,
perfectos y hermosos de tu corazón.
Quisiera yo darte a cambio un rubí,
unas esmeraldas o algunos diamantes.
Quizá un castillo sería mejor
para contener tanta perfección.
Mejor compro un carro del que tiren caballos,
una orquesta grande que tenga trombón.
Yo quiero que sientas que cambiaste el mundo,
al menos el mío y el de mi canción.
Quiero que escribas poemas perfectos,
esos que siempre escribís por defecto.
Me gusta que escribas poemas perfectos,
perfectos y hermosos de tu corazón.
Mis palabras sobran.
Las tuyas no.

M:(A público) Y entonces me convertí en directora y dramaturga.

Apagón.

Tercer Acto

Maruja con escopeta en mano escucha a Iti, que interpreta el papel de Olivia. Maruja interpreta los otros personajes de la primera obra de Maruja "Adela está cazando patos". Maruja e Iti con el texto en la mano leen los diferentes personajes.

Maruja también trata de dirigir la escena.

OLIVIA: Sí... sí, Tati... no puedo hablar mucho, me pueden escuchar... No puedo pegar un ojo... hablé con papá, no le dije nada... vos fijate si está raro... no tengo ganas de cantar... no me importa que juntos... bueno... bueno... (canta «María va») y se bebe el sol... no, no lloro... me gusta esa imagen de que se bebe el sol... no lloro (*Llora.*)... sí, se bebe... no seas literal... no soy cursi... ¿Estaré engualichada, Tati? (*Reacciona como si la retaran.*)... bueno... sí, sí me calmo (*Se seca las lágrimas.*)... en un ratito Adela me lleva al pueblo a sacar el pasaje... el avión sale los jueves... no sé, creo que me voy a poner peor en un hotel... bueno... voy a tratar, voy a tratar... Chau, Tati, después hablamos...

Adela se adelanta hacia donde está ella.

ADELA: ¿Te vas?

OLIVIA: ¿Escuchaste?

ADELA: ¿Cómo pudiste traicionarme así?

OLIVIA: yo no hice nada

ADELA: Te dejaste llenar la cabeza por estos...

OLIVIA: No... tengo la cabeza bastante llena de otras cosas como para meter más...

ADELA: (*Levantando la voz*) Olivia, vos les dijiste lo del tema del duende y ahora me quieren declarar insana... te dije que quieren mi plata, te lo dije y ahora la van a tener por tu culpa.

OLIVIA: Yo no hice nada.

ADELA: ¡Traición! Sos una egocéntrica nena de papá nena... te odio... pensé que eras menos débil... te odio por eso, ¡por débil!

OLIVIA: (*Levantando más la voz, indignada*) ¿¿¿Qué??? ¿Por débil? Y yo te odio por... yo también te odio... no me vas a ver más la cara... te odio porque solamente te preocupas por vos y vos y vos!... ¡y tus sueños y tus miedos! ¿Y yo?... ¿Quién soy yo? ¿Tu lazarillo?

ADELA: ¡Desleal!

OLIVIA: ¿Qué sabés vos de lealtad?

Entra Ulises.

ADELA: ¡Evidentemente mucho más que vos, lengua larga!

OLIVIA: ¡Yo nunca haría algo para lastimarte! ¿O no te das cuenta? ¡Te conviene ser ambigua para tenerme bajo tu ala!... me hiciste caer en una trampa de ratas, me agarraste por la cola, ¡por detrás!

ULISES: Calmate, Olivia, estas un poco alteradita, pendeja...

ADELA: No te metas, enfermo.

OLIVIA: ¿Te defiende tu hermanito ahora? Qué solidarios son cuando quieren... Deberías irte a un lugar sola, donde no

puedas lastimar a nadie, Adela... porque sos dañina... basura... ¡Ojalá te logren meter en un loquero!

Entra Francisco, detrás Magdalena atándose un salto de cama a la cintura. Francisco se pone al lado de Adela, conteniéndola.

OLIVIA: Claro... me olvidaba... Tu novio...

Francisco: ¿Necesita un poco de agua, Olivia?

MAGDALENA: ¿Qué pasa?

OLIVIA: ¿Y vos? (*A Magdalena*) ¡Ramera! ¡Estirada! ¡Mediocre!

MAGDALENA: Te la tenías guardada, cállate, no seas insolente, lo único que me faltaba... una arrastrada, traumada y lésbica diciéndome a mí lo que tengo que hacer.

OLIVIA: ¡Son todos una mafia!

MAGDALENA: ¿Te parece insultarnos de esa forma? Si no podés mantenerte en tu centro hacete atender por un profesional... Te estamos hospedando como si fueras de la familia... ahora mismo llamo a tu padre.

OLIVIA: Llámenlo a mi papá, díganle lo que quieran... soy honrada, me crié en los mejores colegios, amo a los animales, soy noble.

ULISES: ¡Bajá, tortillera!

OLIVIA: Creo que el sexo arruina las relaciones.

MAGDALENA: Olivia, todos estamos presenciando un patetismo grandilocuente que no tiene razón de ser... ¡papelonera!

ADELA: Estás armando un escándalo, buchona...

OLIVIA: ¡Que Dios se los pague! ¡Dicen que la lechuza era la hija de un panadero! Sabemos lo que somos pero no lo que seremos.

MAGDALENA: ¡¡¡Olivia, no sos la protagonista de esta historia!!!

Iti le pega una cachetada teatral a Maruja.

M: (*A Iti*) No, no va. (*Le da la escopeta a Iti.*)

(Al público) En ese momento me di cuenta de que tenía que echar a esa actriz. Me di cuenta de que ella estaba saliendo con mi novio, el asistente de la obra, Dasso. Dasso, cuando se enteró que iba a hacer esta obra me pidió que no hablara mal de él y me mandó esta foto de nuestra «mejor época» cuando fuimos a Mar del Plata.

Se proyecta una foto de Maruja y su novio Dasso en Mar del Plata.

M: (A público) Me dejó varias veces, y una de esas veces me dio un beso y me dijo que ya era un beso gratis. Yo le escribí este poema.

Maruja lee "Besos gratis" de un cuaderno.

Pagué el café del día en que me dejaste.
Era mi cumpleaños,
te dediqué una canción.
Un joven con corrector de ojeras
me sacó a bailar
reiteradas veces.
Me negué sobre zapatillas
rotas que ahora
bailan en la cornisa de mi
balcón
bajo la lluvia
pagaste el pollo la segunda vez que me dejaste
me atraganté en la vereda
paré
en un kiosco a comer dulces
de leches
no me animé a pesarme
el tipo

de la farmacia me miró
con «la mueca»
antes de eso
te di besos
uno de algodón
uno de obelisco
tres de camalote
uno de mariposa
uno de perrito (y me pegaste una cachetada)
vi cómo te limpiabas
mis besos con el puño
tantas veces como
tu vanidad
frente al espejo
del
abasto.

M: (*A público*) Igual lo peor no era él. No era el problema. El tema era ella. Yo escribí la obra para ella. Por suerte en Buenos Aires hay muchas y muy buenas actrices, y ese papel lo hizo Monina Bonelli, que es mi mejor amiga. Una noche me enamoré de una chica. Fue la primera vez que me sentí amada. Nunca me había sentido así. Con ella era todo placer. Con ella engordé treinta kilos.

I: (*Haciendo de la chica*) ¿Te cocino algo? ¿Vamos a la plaza? ¿Vemos una peli? ¿Dulce o salado? Bueno, los dos. ¿Nos maquillamos?

M: (*A público*) A ella le encantaba mi colección de chanchos. Me regaló varios. Yo le escribí esta canción.

Proyección de video de la colección de objetos con forma de chanchos que tiene Maruja.

Iti toca la guitarra y con Maruja cantan "Nave espacial" de TEAMO.

Recuerdo fue en septiembre
estábamos en un bar
disimulando algo que
nunca iba a pasar
me gustaron tus botas
creo que te comenté
me pongo muy nerviosa
y me meto en los pies
no hiciste como el resto
que me deja pasar
me agarraste la mano
te pusiste a bailar
vi cómo tu vestido
se movía al azar
yo estaba confundida
pero te dejé avanzar
y lloraste en mi cama
yo te dije no estés mal
pensá que soy un viaje
una nave espacial
(x2)
paseos, chocolates
chupitos, *lemon pie*
barquitos, prendedores
pasarnos a buscar
te saqué algunas fotos
que tuve que tirar
en un cuadro de Klimt
te quise transformar
no hiciste como el resto
que me deja pasar
me agarraste la mano
te pusiste a bailar

vi cómo tus borcegos
brillaban al compás
yo estaba confundida
pero te dejé avanzar
y lloraste en mi cama
yo te dije no estés mal
pensá que soy un viaje
una nave espacial
(x2)

M: (A público) Fue un amor a destiempo. No era el momento. Tenía que terminar.

Comienza proyección del video "Viaje a China" realizado por Maruja y su novio Cristian⁵.

M: (A público) Nuestras cartas astrológicas comparadas dicen: «Mentes que se aman», y así fue con Cristian. Teníamos muchos planes: una película, una obra, una novela, una performance. Hicimos este video que se llama *Proyecto viaje a China*. Íbamos a conquistar el mundo. Él me regaló este cuaderno (*muestra un cuaderno pequeño*) y yo lo empecé a usar como diario de nuestra relación. Después para mi cumpleaños me regaló este (*muestra un cuaderno más gordo*) y yo pensé «se viene para largo». Es imposible de llenar. Acá está la prueba de que él estaba enamorado de mí. (A Iti) ¿Querés leer?

I: Sí.

*Iti y Maruja leen la cadena de SMS registrada en el cuaderno pequeño.
Iti lee la parte de Cristian y Maruja la suya.*

⁵ Invitamos a que lo vea en <https://www.youtube.com/watch?v=baRG75bklgk>.

I:(*Lee*) Dios te salve María Eugenia Bustamante y te deje en mi casita de la estepa litoraleña.

M:(*Lee*) Me voy a aprontar la valijita.

(*A público*) Esta es una cadena de mensajes de texto que nos mandamos mientras él viajaba de Rosario para acá.

I:(*Lee*) Llévate la malla que vamos a nadar y la toalla que nos vamos a hacer muchos masajes.

M:(*Lee*) Me voy a comprar una malla verde y una toalla japonesa tipo sábana.

I: Yo me voy a vestir como se visten las mascotas cuando vayamos a comer asado. Las mascotas de Los Ángeles o Miami Beach.

M: Con zapatitos de charol. Necesitamos patines y gafas.

I: Y muchos pompones. Yo quiero manejar una lancha o un bote a motor.

M: Yo quiero una cámara sumergible y un celofán.

(*A público*) Nosotros nos compramos una cámara china amarilla por una de esas páginas chinas. Me la quedé yo.

I: (*Lee*) Y una lámpara de los tres deseos o un gurú.

M:(*Lee*) Por ahí nos alcanza con las velas de cumpleaños y los panaderos.

(*A público*) Él me dijo que una vez se levantó y leyó una nota que me hicieron donde yo contaba que como deseo de cumpleaños, mientras soplabla las velitas, pedía la paz mundial y el pedía lo mismo cada vez que soplabla un panadero.

I: (*Lee*) O un disco ambiental.

M:(*Lee*) Una orquesta con trombón, charango y gong.

I: Y así que pasen cinco años.

M: Los podemos contar viendo pasar las golondrinas con frazadita y bufanda.

I: Y durante esos años filmamos nuestra vida diaria que luego editaremos bajo un nombre querandí.

M: La tribu perfecta.

(A público) Él me mandó una vez un link de Wikipedia con esta palabra en querandí, y significaba «dos personas que se aman y se miran pero que no se pueden tocar».

I:(Lee) Banda de sonido: rock y tobas.

M: ¿Cristian Cutró?

I: ¿Qué?

M: ¿Sos guapo? ¿Cuchillero?

I: Soy mando como el río.

M: Te quiero Cristian Cutró.

I: Yo también Maruja Bustamante.

M: ¿Qué suerte?

I: Nuestra fortuna.

M: Nuestro tesoro del mar.

Iti comienza a inflar un globo amarillo.

M: (A público) Ahí me di cuenta de que él no estaba enamorado de mí, me lo inventé. Me di cuenta de que sufría de erotomanía. Tenía razón lo que decía mi amigo Gael, era un amor de literatura. A veces el amor me hace confundir la realidad con la ficción.

I: Mira lo que hago con Cristian. (*Muerde el globo hasta explotarlo.*)

M: Él una vez me dio un poema que escribió en una servilleta de papel y me lo mandó por mail. Nosotros dos lo hicimos canción. O ese era el plan.

Iti comienza a tocar los acordes de "O ese era el plan" de TEAMO.

Parlamento hablado por Maruja

Recibí un email que decía:

Preparate, dixit, para tu clase de ski. y seguía así...

Maruja comienza a cantar.

Va a ser una fiesta, la heladera se va a emborrachar
y yo te voy a sacar fotos, vamos a comer chizitos.

O ese era el plan.

O ese era el plan.

O ese era el plan.

Porque vos caíste con raquetas de *paddle* en los pies,
y por eso se te cayó el pañuelo que yo quise levantar
cuando el fantasma de San Martín nos encontró,
cuchicheando en la cocina y con narices de invierno.

Ya no quiero patinar, me decís

paparaparparparprp

paraparparparpar

prparparappaparrppap.

(Entonces me pongo el caparazón y nos subimos a tu moto,
Tus trenzas son bufandas en mi nuez).

Por el camino de aceitunas nos vamos a veranear.

Al tanque de tu moto se le está cayendo la nafta, pero
no digo nada.

Pronto va a explotar, pienso, y vos abris la boca al
viento.

Paparapa.

O ese era el plan.

M: (*A público*) El año pasado mi astróloga me dijo que en
diciembre iba a tener una gran decepción y fue así. Me
decepcioné. Cristian fue mi último amor-ficción.

En febrero les escribí esta carta a mis papás y todavía no
se las mandé.

(*Maruja lee la carta*) Mamá y papá bailando en el '82.

Un hombre uruguayo de la ciudad de Minas. Fue modelo
y quería ser Stallone. Preocupado por el qué dirán y los

números para jugarle a la quiniela, no se permitió nunca estudiar astrología ni viajar al Caribe bajo el lema: “No me lo merezco, tengo que trabajar”.

Una mujer sanjuanina y amante de las pasas de uva. Se pasa la vida buscando a Dios y su perdón. Culpable de innumerables causas desconocidas, llegó hasta Japón para auspiciar una gran ceremonia de fieles. Nunca quieta. Nunca dejó su opinión escondida en la vergüenza. Feminista y autosuficiente. Su lema es: “Voy a poder”.

ÉL: gastronómico y apasionado de las telenovelas.

ELLA: costurera y cocinera coleccionista de series de abogados.

Ella, muy rebelde, dice él.

Él es muy quedado, dice ella.

Él no es malo, es realista.

Ella no es delirante, es libre.

Juntos me enseñaron una frase que comparten y escribí en mi pared adolescente y mis cuadernos de sueños: “Mejor que rico ataúd, vivienda con humedad. Mejor hambre y libertad que pan en la esclavitud”

Los dos confiesan nunca haberse enamorado de otra persona y que cuando sean viejitos van a volver a estar juntos. Yo lo sé. Pero no se los dije.

Falta poco.

Para que sean viejitos y para que yo haga un plan que los reunirá otra vez.

Una vez soñé con mi papá. Estábamos a orillas del mar un poco nerviosos. Él me agarraba la mano para que no tuviera miedo. Me decía: sólo la hija de un galán puede ser una sirena. Eso se convertía en una samba de agua y eso se convertía en un tren bala o algo así. En el transcurso me convertí en sirena. Mi papá se reía.

Una vez soñé con mi mamá. Ella era una hermosa dragona que me llevaba a volar. Y miraba palacios de sultanes. Imperios orientales. Frutas desconocidas. Animales enormes y luces coloridas.

A mi papá y a mi mamá después les dio miedo el resultado. Eras un monstruo, dijo ella.

Eras un maremoto, dijo él.

Por eso yo los voy a juntar. Nunca es tarde.

Y nada es imposible.

Menos para un monstruo en maremoto.

M: (A público) En 2013 vino mi mamá y justo era el día del padre. Lo llamé a mi papá y le dije: ¿Querés venir? Y vino.

Proyección del video tomado por Maruja de sus padres bailando ese día en su casa.

M: (A público) Lo logré.

Maruja toma su cuaderno y lee el poema "Todos iguales". Me gustan los chicos un poco inexpertos y desesperados, los hombres caídos, las mujeres sabias y de apariencia fuerte, los cuerpos raros, el pasto verde y seco, el olor al tilo, el de las feromonas, el del tabaco entre los dedos, soñar con viajar, las nenas con rulitos, los nenes que bailan, los ruidos de la montaña, ser copiloto de alguien que maneja bien, el olor a perfume de mujer, el olor a pelo sucio de los hombres, la sombra de un árbol frondoso, los cóndores, el color de la ciudad al atardecer, mirar justo donde tenía que mirar, las vías del tren siempre ahí esperando, las manos de mi mamá, los pibes jugando al fútbol, las pibas volviendo de bailar vestidas todas iguales, los pianistas, los guitarreros, los pelos revueltos de los recién levantados, los colectivos, la frazada de la siesta, el agua, los lentes de mi papá, reírme con otro de una pavada que los dos solos

entendemos, saber qué regalar, cocinar para alguien que quiero, dar una sorpresa, cambiar, contar con el otro, que sepa que cuenta conmigo, ser cursi sin vergüenza, los paisajes nuevos, los paisajes nostálgicos... los que me recuerdan a mí misma... los que compartí con otra gente que amé y amo.

I: Maruja...

M: ¿Qué?

I: Te amo.

FIN

Este libro se terminó
en el mes de diciembre de 2019.

Este es un libro de testimonios, para y sobre la escena (porque ya han sido ensayados sobre ella), inspirados en la posibilidad de acercarse a la audiencia todo lo posible, de mirarla a la cara y decir: esta es Mi historia. Es un libro para traer la palabra escrita desde el YO, la biografía íntima de individualidades cotidianas, mezcladas en la vorágine de un mundo telúrico y absurdo, insondable como es la realidad contemporánea argentina. Recoge cuatro textos escritos por cuatro artistas, autores y autoras de los más relevantes dentro de la ya bien conocida corriente del teatro documental contemporáneo.

En Argentina nació el biodrama como concepto, fenómeno socioestético, como carta de juego valiosa en un mundo que ya se sentía saturado de representaciones y ficciones en la escena. Viviana (Vivi) Tellas, Federico León, Lola Arias y Maruja Bustamante dan fe de cuatro modos de aproximación a las vidas "reales", a las biografías de ciertos hombres y mujeres y a la vez de sus generaciones, sus conflictos intrínsecos, imposibilidades, deseos. Y así mismo el enjundioso y necesario prólogo de la investigadora Paola Hernández, crucial para tejer el puente entre los textos y la realidad que los contuvo y aún contiene, varios años después de ser escritos y escenificados.

Esta dramaturgia abre una puerta a un modo de acercamiento, una metodología de trabajo, una nueva formulación (entonces) de cómo pensar los cuerpos en la escena, la palabra, la presencia, el radical ejercicio político ya implícito en la exposición: un acto de habla desde la primera persona, desde el yo. Por ello el público cubano, la comunidad artística, la investigación escénica, se encuentra hoy aquí, frente a este libro que es, primero que todo, un material de inspiración y posibilidades futuras.

Karina Pino Gallardo

