

Dramaturgia Interior

**Proceso de creación
de cinco dramaturgos en red**



Michel Croz
Estela Golovchenko
Teresa Deubaldo
Leonardo Martínez
Omar Ostuni

Katastrophê
La Murguita
En la noche y por las sierras
La hora de la campaña
Ensayo en la plaza

DRAMATURGIA INTERIOR

DRAMATURGIA INTERIOR

Proceso de creación de cinco dramaturgos en red

Michel Croz: *Katastrophé*

Estela Golovchenko: *La Murguita*

Teresa Deubaldo: *En la noche y por las sierras*

Leonardo Martínez: *La hora de la campaña*

Omar Ostuni: *Ensayo en la plaza*

En el inicio fue el verbo

Preparando la edición de estos textos, decidimos —como otro intercambio— invitar a Ariel Mastandrea —dramaturgo de Montevideo— a ser el editor de todo el material para esta nueva etapa, la publicación.

Este libro será presentado en el Teatro Circular de Montevideo en el Ciclo Desembarco, durante el Festival de Artes Escénicas, en el 2009; y también se presentará el día del estreno del semimontaje de Dramaturgia Interior en la Bienal de Teatros de Paysandú, organizada por los grupos integrantes de la ATI, bajo la dirección de Marcelo Goyos.

Es decir que pasamos por: ideas, cartas, *mails*, llamadas telefónicas, escritura en soledad, análisis, escucha en voz alta, encuentro, vuelta al *mail* y las cartas, lectura de “otro”, trabajo en red, Internet, corrección, edición para publicación, ensayos con actores y director, presentación ante público, lectura en libro.

Todo un viaje.

Gracias a los cinco mosqueteros que en el 2008 creyeron en este proyecto. Gracias al director y los actores que les permitieron cobrar vida. Gracias a Ariel, por leer, editar e intercambiar. Gracias por los aportes de cada uno, por los retos, las dudas, los *mails*. Gracias a Omar, Michel, Estela, Leonardo, Teresa.

Un libro de teatro es un milagro, siempre. Que lo disfruten.

Mariana Percovich

Montevideo, agosto de 2009

Diseño: i+D_DISEÑO
Corrección: Adriana Arigón

Impreso en los talleres
de Ventura Impresiones.

Setiembre de 2009.

Dirección Nacional de Cultura_MEC
Programa Laboratorio
San José 1116
11100 Montevideo, Uruguay
Tel. (598 2) 903 1261
laboratorio.mec@gmail.com
www.dramaturgiauruguay.gub.uy

El contenido de los textos firmados es de exclusiva responsabilidad de sus autores.
Se permite la reproducción de los contenidos siempre que se cite a los autores de este libro.

Contenido

Presentación del Proyecto	11
Prólogo de Mariana Percovich	13
Prólogo de Ariel Mastandrea	15
Teatro Interior, la ponencia de Estela Golovchenko	17
Evaluación General del Proyecto	25
Evaluación del proyecto. Estela Golovchenko	27
Evaluación del proyecto. Omar Ostuni	30
Evaluación del proyecto. Michel Croz	32
Evaluación del proyecto. Teresa Deubaldo	34
<i>Katastrophê (Poema Demens)</i>, de Michel Croz	37
Notas sobre <i>Katastrophê</i> , de Michel Croz	57
Por Estela Golovchenko	
<i>La Murguita</i>, de Estela Golovchenko	65
Notas sobre <i>La Murguita</i> , de Estela Golovchenko	81
Por Teresa Deubaldo	
<i>En la noche y por las sierras</i>, de Teresa Deubaldo	83
Notas sobre <i>En la noche y por las sierras</i> , de Teresa Deubaldo	107
Por Estela Golovchenko	
<i>22:35:59 La hora de la campaña</i>, de Leonardo Martínez	111
Notas sobre <i>22:35:59 La hora de la campaña</i> , de Leonardo Martínez	131
Por Omar Ostuni	
<i>Ensayo en la plaza</i>, de Omar Ostuni	137
Notas sobre <i>Ensayo en la plaza</i> , de Omar Ostuni	155
Por Michel Croz	

PRESENTACIÓN DEL PROYECTO

Prólogo de Mariana Percovich

Dramaturgia interior.

Un proyecto de la Dirección Nacional de Cultura.

Cinco dramaturgos de diversas generaciones y estilos escriben una obra teatral, desde cuatro puntos del país.

Michel Croz (Rivera), Teresa Deubaldo (Minas), Estela Golovchenko (Fray Bentos), Leonardo Martínez (Fray Bentos) y Omar Ostuni (Paysandú).

Este proyecto fue el primero del Programa Laboratorio a inicios del 2008, e integra una serie de acciones de difusión de la dramaturgia nacional, así como de estímulo a la creación y la escritura. Se convocó a destacados dramaturgos y dramaturgas de diversos puntos del país, de diversas generaciones, de diversas tendencias estilísticas y estéticas, con una actividad reconocida en el medio, y entre ellos a uno de los referentes de la dramaturgia del llamado “interior”: Omar Ostuni, un patriarca sanducero.

Justamente, la propuesta era que cada dramaturgo jugara con el sentido de la palabra INTERIOR, y la resignificara como quisiera. Se puso una premisa: no más de cuatro personajes, tiempo límite de duración del texto, y el tema de lo *interior* como cada uno quisiera trabajarlo. Finalmente no todas las premisas fueron respetadas, pero de todas maneras llegamos a los textos que ahora ustedes tienen entre manos.

La idea nace a partir de una ponencia que realizó la dramaturga Estela Golovchenko durante uno de los Coloquios de Teatro de la Facultad de Humanidades, donde Estela se preguntaba: *¿el valor de lo que hacemos está determinado por el lugar de donde provenimos?* Incluimos aquí también esa ponencia, ya que fue el disparador de este trabajo de casi año y medio.

Durante la primera mitad del 2008 se mantuvo una correspondencia permanente entre ellos; luego, en una reunión que hicimos en noviembre del 2008 en Montevideo, aparecieron reescrituras y discusiones entre los cinco, sobre sus textos, y como leerán, algunas de ellas fueron durísimas. Desde el arranque Omar Ostuni se quejó por el título, porque pensó que queríamos ponerle “Dramaturgia del interior”, pero a pesar de que eso

también era una lectura ideológica del asunto, insistimos. Y así se llama este libro: *Dramaturgia Interior*.

Creo que, para todos, lo más rico fue el encuentro, hace un año, para leer y debatir los textos juntos; se habló de las obras, de la escritura en general, vimos teatro y nos encontramos.

Luego ellos hicieron el otro “viaje”: asistir a los ensayos de sus textos con el director Marcelo Goyos y su elenco en Paysandú, para realizar el semimontaje que se presenta en la Bienal de Teatro del Interior y en el Desembarco en Montevideo.

Este proyecto fue un experimento, y me siento muy feliz de haber sido parte tangencial, como colega de los cinco, pero también como gestora en estas posibilidades que el Estado también tiene: abrir caminos, generar trabajo, generar encuentro y llegar al público. Esperamos que dejar estos textos en un libro, colabore con la propia memoria interior de la dramaturgia nacional.

Mariana Percovich

Coordinadora Artes Escénicas
Dirección Nacional de Cultural MEC

Prólogo de Ariel Mastandrea

Dramaturgia Interior.

Redes de Intercambio y Creación:

Lo Real y lo Virtual en la tarea de ficción teatral.

La verdadera herramienta mediante la que se ha producido todo lo que llamamos arte teatral, se llama: autocrítica permanente.

Sólo aquellos lenguajes, o dominios de producción significativa, en los que se procede a una exploración crítica de sus propios límites y dificultades contribuyen a producciones que legítimamente debemos considerar representativas de nuestra propia contemporaneidad.

Lo que nos interesa aquí es proponer una genealogía verosímil para las nuevas prácticas escénicas, que potencie lo más posible su inscripción en un territorio de herencias críticas.

Esta vertiente no es otra que la de producción de espacios de interacción comunicativa ciudadana, partiendo de la idea de Habermas de que lo público en las sociedades contemporáneas no está dado, sino al contrario, sustraído, escamoteado; y por lo tanto habrá que descubrirlo, descifrarlo y trabajarlo para beneficio del común.

La construcción de estas vías, con todos sus riesgos y tropiezos en tiempos de alta tecnología, es la gran tarea a coordinar, permitiendo una mejor promoción y difusión de las nuevas prácticas artísticas, y resituando la contribución institucional allá donde más se precisa.

Tenemos claro que cualquier soporte que disemine información y conocimiento favorece, en mayor o menor grado, la socialización de la cultura.

La red es uno de esos soportes y también lo es el libro.

Lo que nos interesa es el abordaje a estos dos soportes, en el entendido de que el primero sea capaz de desarrollar una tarea creacional, un proceso estético integrado por un grupo de artistas, y el segundo plantee la síntesis de los resultados en el formato objeto. El primero generará un evento complejo, el segundo, un documento de referencia y consulta.

Nuestra propuesta es la defensa de una dialéctica de complementariedades y fertilizaciones mutuas entre el campo de lo real-presencial y las redes

virtuales, aprovechando los nuevos puentes de relacionamiento y generando un proceso interactivo, un desarrollo continuo y sin delimitación de la acción de los creadores, y la mejor distribución de sus productos finales.

Creemos que a medida que el uso y el conocimiento de estos sistemas se vuelvan cada día más comunes, mayor será nuestra comprensión del mundo que habitamos, mejor el desciframiento del sentido de su desarrollo, más ardua la tarea de productividad artística y mayor nuestro disfrute.

Presentamos aquí el resultado de la labor de cinco dramaturgos orientales que pertenecen a generaciones, estilos y estéticas diferentes. Viven lejos unos de otros, y se unieron para trabajar en red, discutir en red, desarrollar su propia propuesta ficcional en red, y finalmente verse las caras y confraternizar acerca de las múltiples variables del hecho escénico.

Alcanzamos tan sólo uno de los vértices del tema.

Medido con la idea del libro total, este producto consta de fragmentos; la norma de un comienzo, una parte media y un final no se aplica ya.

No es, ni nunca podría ser, una versión definitiva. La condición de incompleto se convierte en la modalidad reinante de la práctica, haciendo surgir un objeto deliberadamente abierto, donde subjetividades, intereses temáticos o teóricos intentarán buscar su lugar en la mirada del que los descubre y saca sus propias conclusiones.

Reflexionar sobre esta modalidad de trabajo e imaginar su futuro forma parte de la historia pendiente del teatro.

A partir de esta muestra tal vez podamos vislumbrar vías de investigación y caminos por hacer en la vida pública de las prácticas artísticas. Vías que contemplen la versatilidad de las futuras constelaciones de acción, exhibición y producción de las nuevas plataformas del arte teatral.

Este es un comienzo, quedan planteadas estas rutas que habrá que corregir y vigilar en un futuro.

No será la primera, ni la última instancia que intentemos, pero queremos dejar testimonio de esto.

Por eso este libro.

Ariel Mastandrea

Dramaturgo

Teatro interior, la ponencia de Estela Golovchenko

(Ponencia presentada en el Coloquio de Teatro)

La palabra *interior* alude a un espacio geográfico que abarca el 99,7 % del territorio nacional y sustenta más del 60 % de la población de nuestro país. Para los que vivimos allí, esta palabra puede convertirse en un estigma que suele ser motivo de desazón y de orgullo a la vez, de vergüenza o de vanidad; depende. Esa diferencia la define el vínculo que establecemos con los habitantes de Montevideo y el vínculo que ellos establecen con nosotros.

O sea que todo se reduce a la forma de relacionarnos y de nuestra capacidad de equipararnos en ventajas o inconvenientes.

Parecería inadecuado hacer una reivindicación del movimiento teatral del interior, siendo que ya hemos procesado un largo camino de ajuste de cuentas con el macrocefalismo de nuestro país. A esta altura sería ridículo hacer el papel de víctimas en un mundo donde el acceso a la cultura se hace cada vez más inmediato. Recuerdo los tiempos en que escribíamos cartas, enviadas por correo, solicitándoles a desconocidos protagonistas del quehacer teatral, obras que nunca habíamos leído, materiales que nos estaban vedados porque no existía Internet. Y estoy hablando de hace unos diez años atrás, no mucho más.

Sin embargo, los vestigios de esa dependencia con Montevideo siguen jugando en contra de nuestra confirmación como artistas. Y esto no lo digo en un sentido económico exclusivamente, porque ya sabemos que eso nos atañe a todos por igual, sino en el sentido de la dignidad, incluyendo ese aspecto fundamental del fenómeno teatral.

Siempre guardo en mi memoria la primera vez que ganamos el Premio Florencio al Mejor Espectáculo del Interior con *Pa' lo grande que es Fray Bentos*, en el año 1991, bajo la dirección de Héctor Manuel Vidal. Fuimos invitados a participar de una Muestra Internacional celebrada en Montevideo. Uno de los críticos nos dijo: "En el espectáculo de ustedes no cobramos la entrada, porque son del interior y queremos que la gente vaya a verlos".

Era un elogio, sin embargo sonó como un insulto. ¿El valor de lo que hacíamos estaba determinado por el lugar de dónde proveníamos? No culpo

al crítico, quien seguramente quiso favorecernos, pero siempre nos quedará el deseo de comprobar si el público hubiera pagado por ver nuestra obra.

Parece inevitable que la palabra *nacional* se refiera muchas veces a eventos y artistas exclusivamente montevideanos. En esto incluyo las quejas de los docentes del interior con respecto a los textos de estudio, en los cuales se sugieren actividades relacionadas con lugares y personajes capitalinos, poniendo en evidencia que los autores no han salido de Montevideo ni siquiera con la imaginación.

El sintagma *teatro nacional* también está reducido a los elencos de Montevideo. Un ejemplo claro siguen siendo los Premios Florencio. Aunque cada dos años —después de cada Bienal— se otorgue el Premio al Mejor Espectáculo del Interior —como una categoría aparte—, la posibilidad de competir con espectáculos, directores y actores de Montevideo es nula. ¿Se debe a nuestra ineptitud? Si es así, queremos que nos lo demuestren, pero si somos buenos en lo que hacemos, queremos que nos lo reconozcan. En síntesis: nos gustaría ser cotejados, puestos en la misma balanza, criticados, ateniéndonos a las consecuencias de los destrozos, porque somos conscientes de nuestras carencias, pero eso es lo único que nos ayudará a crecer.

Así ha quedado demostrado a lo largo de más de veinte años de existencia de la Asociación de Teatros del Interior, de los Encuentros Regionales y de las Bienales celebradas en Paysandú. Porque con todos sus defectos (y vaya si los tiene), el teatro del interior se ha dado a sí mismo una instancia de crecimiento invaluable, un festín de intercambio que no tiene parangón, una oportunidad de saber dónde estamos parados en medio de tanta mediocridad sustentada por la televisión y el mal gusto, porque ni siquiera el cine viene a visitarnos con frecuencia. Pero todo queda en ese momento sublime en que se produce el apagón final y los aplausos evocan lágrimas. Ya ni siquiera nos pertenece la posibilidad de visitarnos unos a otros, intercambiando nuestras obras, porque vivimos lejos y no tenemos medios para llegar.

A tal punto la paradoja se instala como una burla, que la comisión directiva de la ATI debe reunirse en Montevideo porque le resulta más accesible, ya que para ir a determinados lugares del interior es imposible hacerlo sin tener que pasar por Tres Cruces.

Hemos visto a lo largo de la historia que la mayoría de los artistas del interior sólo conocen su panacea en el momento en que emigran de su lugar de origen para establecerse definitiva o parcialmente en la capital. ¿Significa eso ser mejor? No lo creo, pero sin duda significa mejorar. Porque los medios con que cuentan en Montevideo les han dado mejores oportunidades, a las cuales no podrían acceder desde sus rincones apartados.

En ese sentido quisiera, a través de mi historia personal, ejemplificar esa diferencia fortuita de vivir o no en el interior, ya que lo único que uno puede decir a ciencia cierta es lo que le ha sucedido en carne propia.

Gracias a que mi obra teatral *Vacas gordas* llegó a Montevideo —a través de un concurso de COFONTE, primero, y de su realización por Teatro El Galpón, después—, mucha gente —incluyendo mis propios coterráneos— supo de mi existencia como creadora. Hasta entonces yo no había comprendido cabalmente que mi labor requería de tan azarosa contingencia. Los medios de prensa, sobre todo esos que llegan a todo el país, difundieron la noticia, y aunque no pueda comprobarlo, puedo asegurar que a partir de allí se abrieron otras posibilidades que nunca hubiera alcanzado por mí misma: tuve ofertas de trabajo de todo tipo, desde la docencia hasta la dirección y la dramaturgia. Tampoco puedo comprobarlo, pero sentí que se acrecentó el respeto por mi trabajo hasta de mis propios compañeros, los de toda la vida.

¿Significa eso que yo era menos capaz o menos talentosa antes de que en Montevideo se hiciera mi obra? Quiero suponer que no, simplemente hubo un reconocimiento con un gran impacto gracias a los medios. Entonces me pregunto: ¿cuántos habrá en el interior del país que no se les ocurre o no les interesa acceder a esa pretensión?, ¿de cuántos artistas y creadores se está perdiendo la cultura nacional porque permanecen en sus lugares de origen indagando en la humildad de sus sueños?, ¿de cuántos artistas y creadores nos estamos perdiendo otros artistas y creadores del país?

Es indiscutible que este fenómeno incide notablemente en el esbozo de la paridad. Porque cuando fueron otorgados los Fondos Concursables del MEC, sólo un proyecto del interior salió beneficiado, y casualmente estaba rubricado por un director de Montevideo. Seguramente nadie piensa que somos incapaces, pero a la hora de elegir pesa el hecho de que nuestros

nombres, y con ellos nuestro talento, son absolutamente desconocidos en Montevideo, como también en otros lugares del interior.

En el interior existe un teatro extendido y aplazado, tan sacrificado como cualquiera, tan empeñoso como tantos, pero que en su valiente lucha por sobrevivir ha claudicado a ser parte de la historia, porque la escriben otros, y sin la historia escrita es dudosa nuestra presencia en el mundo.

Ahora me pregunto: ¿el interior de qué? No todo es tan claro ni tan oscuro, pero las diferencias hacen la diferencia. ¿El interior con respecto a qué? Y esa relatividad es la que nos hace darnos cuenta de que los nombres los ponemos nosotros. Nosotros clasificamos y calificamos a la hora de analizar, pero todo es mucho más complejo.

No creo que exista un interior del país tan definido, de hecho es confuso y desdibujado hasta el hartazgo. Cada lugar recóndito tiene su particular manera de comportarse, como si sus ancestros hubieran definido su gente y su territorio con un designio perpetuo. Pero todos los humanos recorremos las mismas penas y los mismos goces a la hora de encontrarnos en ese espacio común con lo que somos capaces de hacer mejor, cada uno con sus propias destrezas y limitaciones.

También nosotros, los del interior, hemos permanecido ocultos detrás del muro, escuchando esa polifónica reverberación de la nostalgia, sabiendo que allí, en Montevideo, existe algo que nunca podremos alcanzar: la posibilidad del desarrollo crucial y sostenido de nuestras capacidades, tan escasamente atendidas en nuestros medios. Pero por suerte hemos sabido aprovechar la escuela que significa el teatro montevideano. Porque puedo asegurar que, salvo deshonrosas excepciones, todos los teatreros del interior hemos mamado de los escenarios capitalinos hasta el paroxismo. Sin embargo no podemos decir “y viceversa”, porque —salvo honrosas excepciones— los teatreros de Montevideo sólo se dirigen a nosotros auscultando la posibilidad de gestionar maneras de venir a mostrar sus obras, cosa que nunca hemos desperdiciado porque no somos tontos. Pero ¿por qué no existe la misma actitud de la otra parte?, ¿tienen miedo de quedar *pegados*? ¡Vengan a ver nuestros espectáculos, señores! Hay una variedad que puede sorprenderlos.

Hace poco estuvimos compartiendo algunos momentos, breves pero sustanciosos, con compañeros de teatro de Montevideo que vinieron a nuestra ciudad a mostrar sus obras. Es maravilloso encontrarse con gente que está trabajando en tu mismo sentido. No estamos tan lejos, y sin embargo qué distantes. Les mostramos nuestra sala, nuestros proyectos, y quedó latiendo una semilla que no terminamos de regar. ¿Será posible coordinar esfuerzos? De nuestra parte siempre ha habido iniciativas concretas, ya sea con apoyos económicos de afuera o de nuestras propias arcas. Y hemos aprendido mucho, se los puedo asegurar.

Los grupos del interior solemos hacer intercambio entre los que estamos más cerca. No con la frecuencia ni con los espectáculos que nos gustaría, ya que, según las características de los mismos, muchas veces el desplazamiento se hace imposible. El grupo organizador se lleva los beneficios, eso hace que no tengamos que actuar para diez o doce, como sucedía antaño. Difícilmente el elenco cobra, y si lo hace, el monto es irrisorio.

Las gestiones culturales que se realizan en el interior por parte de los trabajadores honorarios de la cultura son invalorable.

Considero que la permanencia no deja de ser un falso paradigma, pero gracias a él todavía nos comprometemos. Así como los hombres sostienen inexorables búsquedas para su realización como seres humanos, los grupos se empeñan en demostrar que existen, que son materia incandescente, que la obra los perpetuará como signos inequívocos de eternidad cotidiana. Y en esa empresa elaboramos nuestras propias estrategias.

El deseo de permanecer nos induce a la marcha hacia el conocimiento, hacia la interacción, y por qué no, hacia la concordia y la amistad. Quisiera tejer una invisible red de comunicación donde pueda plasmar mis inquietudes y recibir las de los demás aunque el tiempo apremie. La vorágine del querer hacer nos impide detenernos para observar al otro, para descubrirlo como alguien que está nadando en mi propio río.

Una mujer me dijo al final de un espectáculo: "Ustedes deberían estar en Buenos Aires". Fue un gesto emocionado y agradezco su sinceridad, pero me sentí herida.

Pero esta es la realidad que agobia la presencia del arte. Porque cuando uno cree que hizo bien, que fue mejor que antes, que superó los trances de la vulgaridad —aunque no los vaivenes de los excesos—, siempre hay alguien en el público que cree que eso no se lo merece. Parece desolador, pero puede haber algo peor aún: que un artista crea que su público no es merecedor de su arte y que siempre hay alguien de más allá, del otro lado de la muralla, en el exterior remoto pero ostensible, más atractivo y prometededor. Es una utopía sonsacada de ilusiones falaces: la extraña meca que corrompe nuestro objetivo. Ese lugar del que, mientras no estamos en él, creemos que nos va a prodigar otros beneficios, como estar en boca de todos, lamer la crítica, besar el rostro de la fama. Eso nos vende la TV al bajo costo de la deformación.

Entonces, ¿a qué interior me refiero? ¿A ese mismo que explota ante la posibilidad de estar en otro lado, en un lugar extraño al que no pertenezco?, ¿en un festival donde mi creatividad se convierte en una agencia de viajes?, ¿en un esmerado elogio para nuestros oídos vanidosos?

Como si no lo conociéramos todos, como si no supiéramos que ese exterior se convierte en interior una vez que lo incorporamos como nuestro.

En mi adolescencia creía que debía conocer todos los hombres del mundo para quedarme con el mejor, pero la vida me redujo al instinto. Y pude haberme equivocado. Sin embargo, esa limitación me hizo profundizar en otros aspectos. Así pretendo elaborar el riesgo, la posibilidad de haber elegido con premura porque la vida es corta. Lo que lamento es que alguien se haya quedado sin mí. No por un acto de soberbia, no porque yo sea mejor o peor, sino porque hay alguien que se está perdiendo mi cariño. Lo que lamento es que yo me haya quedado sin el amor de alguien que podría haber sido, pero no fue.

Ese *salir del interior* es simplemente la posibilidad del intercambio, de la admiración hacia la creación del otro, del respeto hacia la cultura del trueque. Es tener el referente de mi propia búsqueda, de asomarme a la muralla de piedra en que se ha convertido mi recinto creador.

Como autora, no podría concebir reducirme a mi teclado en medio de un abominable aislamiento perpetuo. Necesito de la vida y de los hombres, de los comunes, de los relegados, de los canallas, de los inolvidables.

¿Cómo crear sin experiencia?, ¿sin ver más allá de mis narices? ¿Cómo crear sin dejar de ver el mundo?, ¿sin dejar de saber qué hacen mis congéneres, mis pares, mis colegas y todos aquellos que buscan mi propio camino?

Y cuando los encuentro: ¡qué felices somos!

Porque esto es una cuestión de paridad. Ese ida y vuelta maravilloso que sólo puede sostener la vida, el dar y recibir como un abrazo, la dicha de la contemplación.

Por eso no creo que el interior se trate de lo que todos llamamos el interior, incluyéndonos a nosotros mismos. Renunciar a esa falacia significa dejar de mirarse el ombligo, sacudir la cabeza como un perro mojado y penetrar en el misterio de lo que desconozco, no por ignorante sino por dormilón. ¡Aquí estoy! ¿Me ves? Estoy deseando que alguien venga a preguntarme cómo estoy, qué hago, cuál es mi lugar en este espacio infinito, y sobre todo, lo más importante, que venga a decirme que él también está, aunque yo lo sé hace tiempo y nunca se lo dije.

Un amigo dramaturgo me explicó hace poco que gracias a la crisis del 2002, los grupos de rock montevideanos dejaron de mirar hacia afuera y se enfocaron en el interior. Fue por necesidad más que por gusto, pero qué saludable resultó. A partir de entonces se realiza en el interior el festival de rock más importante del país. Las crisis económicas traen aparejadas ciertas ventajas en esos aspectos.

En este momento en que lo exterior se vuelve tan banal y sofisticado, sería bueno recurrir a nuestro interior, en el mejor sentido de lo simple, de lo entrañable, de lo profundo. Ese lugar que permanece inocente, atribulado, que no sabe qué hacer con sus debilidades, que tiene tanto para dar y recibir.

El teatro nacional no puede ni debe perderse lo mejor del teatro del interior.

Teatro Sin Fogón, de Fray Bentos, Río Negro, 2007

EVALUACIÓN GENERAL DEL PROYECTO

Evaluación del proyecto

Estela Golovchenko

Sobre el proyecto en general

La idea de convocar autores de teatro del interior del país en un trabajo conjunto acaba de tomar, por primera vez, forma y contenido. Sucederán otras instancias similares —ojalá—, más profundas, más integradas, con mayor contundencia, enfocadas hacia otros objetivos, tal vez; pero el simple hecho de ser protagonistas inaugurando este evento, lo pone en un plano de fortaleza tal, que echa por tierra cualquier menoscabo en la concepción y en la ejecución del proyecto. De todas formas, considero que la etapa del encuentro fue la que nos permitió tomar conciencia de la dimensión del trabajo en el que estábamos involucrados, ya que tuvimos oportunidad de manifestar conceptos, o más bien percepciones generales, con las cuales nos identificamos plenamente.

La convocatoria

La alegría y la sorpresa de ser convocados me hicieron reflexionar sobre la importancia de nuestro aporte como dramaturgos, autoconcepto más arraigado en unos que en otros, pero con tanta vacilación que no me permitía ahondar en mi definición como hacedora de obras de teatro. Supongo que el hecho de haber sido tenida en cuenta para formar parte del equipo, me ayudó a constituirme como tal, sin falsos pudores y con mayor compromiso artístico.

La remuneración

Parece tan obvio, pero no lo es. Recibir dinero a cambio de mi creación artística es un alarde al que no estoy acostumbrada y por lo cual me siento orgullosa y valorada. (En mi caso, que siempre fui militante cultural, no logro asimilarlo aún como un hecho natural).

La escritura

El hecho de comprometerme a una tarea de creación concreta, con un objetivo diferente al de la escritura per se, escribir una obra partiendo de una

premisa que involucraba la palabra *interior* en todos sus sentidos, fue un disparador que me puso en una situación de responsabilidad muy grande, ya que está enquistado en mí, desde hace mucho tiempo, ese desbaratado esfuerzo por romper con el concepto *interior-capital* que tanto ha resquebrajado mi identidad como uruguaya.

La lectura

Leer la obra de mis compañeros me abrió un abanico de propuestas totalmente distintas, que desconocía. Los descubrí y me descubrieron en esa forma primigenia: la del esbozo, la del tanteo, la de la experimentación, la del proceso creativo. Los reconocí, los conocí, así como supongo que ellos lo hicieron conmigo. Me cuestionaron a través de sus obras, me dieron motivos para no sentirme tan sola en el momento de la creación, y me instigaron a investigar sobre los recursos de la escritura dramática.

La devolución

Compartir la intimidad de la creación me valió más que cualquier otro experimento formal, ya que me hizo ver mi trabajo con los ojos de los demás. Que otro compañero permitiera generosamente que yo le hiciera una devolución sobre su obra, a la vez que otro lo hacía sobre la mía, me obligó a tomar conciencia de mis herramientas personales de escritura y a desarrollar procesos de creación que me quedaban a medio camino.

La reunión

Había muchas cosas que no sabía antes de que nos reuniéramos, no pretendo enumerarlas todas, pero el intercambio fue fructífero y profundo, más que nada, provocador. Me ayudó a reconocer mi matriz ideológica y a buscar mi propio dispositivo de escritura, así como el dispositivo de los demás; a comprender más la teatralidad en la escritura, reconociendo mis vicios de actriz y directora; a darme cuenta de que no sé nada de dramaturgia contemporánea y que muchas cosas que he hecho por intuición estaban en la tapa del libro.

El regreso

La distancia en el tiempo y en el espacio es necesaria y conveniente. Me dio la posibilidad de aplacar el entusiasmo desbordante (vine escribiendo en el ómnibus algunos fragmentos de mi obra, la cual, supongo, ha evolucionado bastante), y concentrarme en mi tarea en forma consciente y organizada. Mi deseo es que ustedes puedan elaborar lo propio y compartirlo, que no es más que otra forma de estar más cerca.

Evaluación del proyecto

Omar Ostuni

Compañeros:

Después de leer lo de Estela Golovchenko y Michel Croz, ésta es una evaluación distinta.

Es una evaluación-confesión.

La verdad es que me he sentido un dramaturgo olvidado (no me victimizo). Gano premios y no me representan.

Varias han sido las respuestas que me di, hasta que decidí entrar en paz conmigo. Y no pensé en la posteridad, que no me importa, como tampoco la inmortalidad.

Escribo como ustedes, lo que me conmueve, para un espectador imaginario.

Así que, trabajar, cuando apareció el planteo, dos meses, ¡en mi casa! y ¡que me pagaran!, fue lo mismo que sentí cuando Mirza me incluyó en una selección de autores nacionales, junto a “monstruos” dramáticos, y que encima desde España me remitieran unos dólares (no había euros todavía, porque hablo de la prehistoria). Era como una obra de ciencia ficción.

Lo que me pareció de entrada como lo mejor del proyecto fue la idea de “la resignificación del Interior”. ¡Bárbaro! Y no era una idea más.

Era *la* idea.

Y se disparó mi motorcito medio oxidado.

Y salí en medio de un placer inmenso, en poco tiempo. No podía creer. ¡Estoy vivo!

Después, la carta de Michel Croz —a quien sólo había visto de lejos, una vez en Montevideo en el Taller de las Artes Escénicas—, en la que me calificaba de “referente del teatro nacional”, fue otro impacto.

¡No, exageraciones no, Michel!

Se lo dije a mis amigos/as y me dijeron: “a lo mejor desde lejos, te ve así, ¿por qué no?”.

No me convencieron.

Y el paso siguiente: el ir y venir de ideas y evaluaciones de las obras, y el dolor inmenso, personal, de recibir una andanada de reproches —justificados— de Estela Golovchenko, por planteos míos, desubicados.

Desubicados, porque me mandaba los correos a Adinet y yo no estaba conectado en ese momento. Y no avisé. Una vergüenza.

Rencilla felizmente superada, porque Estela es transparente y afectuosa. (De nada)

Yo que reclamaba un taller y no sólo escribir una obra, lo que hicimos en Montevideo demostró lo que era un *taller-taller* de dramaturgos, y que todo en la vida es un devenir constante. (No es novedad, ya sé, pero desde mi “edad dorada” tiene un valor muy grande el seguir pensándolo). Porque nos (me) queda mucho por aprender y ver, o viceversa. Y sobre todo, la aceptación de las diferencias.

Es la ausencia que noto acá. Yo estaba acostumbrado —por treinta años de profesorado y por la militancia gremial en los años duros— a tener siempre interlocutores válidos. Opositores o no. Y allí me encontré como pez en el agua. (Con “válidos” quiero decir, hablando en el mismo nivel de respeto, fundamentación, conocimientos iguales y, por momentos, superiores a los míos)

Lo único que deseo es que podamos continuar trabajando así y, por encima de todo, que sigamos unidos.

Aprendí a ver otras maneras de hacer teatro. Lo cual no quiere decir que vaya a cambiar porque sí. Serán saltos, si hay, pero cualitativos.

Y aquí va mi última confesión: mi narcisismo recibió un baño de humildad. Gracias.

Y un comentario: me encantó ver que cada uno de nosotros tiene su locura. Mariana Percovich, con la malla amarilla.

Mido las palabras, más que nunca, en lo que diré ahora.

Los quiero más, a todos.

Apagón.

Omar

Evaluación del proyecto

Michel Croz

Queridos *compas*:

La cosa es que Estelita ya dijo mucho de lo que me parecía (impresionante el poder de análisis de la muchacha). Pero, bueno, ¿qué más remedio?, voy a intentar atar, sujetar sujeto, algunas reflexiones, comentarios, impresiones, expresiones, preguntas, desde mi subjetividad (porque la objetividad es propia de los objetos, ¿vio?), etc.

Frente al llamado de Mariana para integrar el proyecto, lo primero que se me ocurre es preguntar: ¿por qué nosotros?, ¿por qué yo? Lo que decía Estela, desde siempre fui militante cultural, social..., ¿y ahora qué pasa? Sorpresa. Incredulidad. ¿Y todavía pagan? ¡"Tán locos los tipos (la tipa)!"

Me acuerdo de que lo primero después de lo primero fue querer compartir ese fenómeno con mis amigos de Aldea Nómade (tan sorprendidos como yo). ¡Por fin se dio! Decían. Sí, y el susto. De escribir bien (o mal, prefiero lo mal-dicho) sin dejar de decir lo que quiero decir. ¿Por encomienda? Pocas veces me pasó. Instigante, emocionante, provocante.

Luego las preguntas (abrumadoras) de Estela, la reescritura, los juegos de intercambio con los demás, la sugerencia (saludable imposición) de parejas (me tocó un dramaturgo de lujo, no hubo dificultad a pesar de la admiración), de cada uno ocupado del otro.

Después las opiniones. Leo rompiéndome los esquemas (mis esquemas). Teresa Deubaldo y sus dos lecturas (la primera negativa y luego la otra). También el cuidado con el texto del otro. El texto como esa bola de acero recubierta por algodón que decía Brecht. Esa es la imagen de los textos de los *compas*: cada uno desde su historia y con su historia, pero eso: la fuerza que viene desde el centro hacia los bordes de la escritura. La emoción se me instalaba en todo el cuerpo. No exagero. Lo viví con mucha intensidad.

Hay una fuerte percepción de todos por la otredad del otro. Quiero decir: respeto por la creación. Cada uno de nosotros le metió el fino bisturí. Las piedras lanzadas no hicieron doler, fueron para despertar algo en el otro. Con cariño. Endurecerse sí, pero para sacar lo mejor del otro.

Y bien, saltando tiempo y espacio: Hotel Lafayette¹. Encuentro. El tan deseado encuentro. Como pez en el agua. Lo viví así. En el consenso o en el disenso. En la escucha, en el diálogo o en la exposición. En la interrogación o en la afirmación. En el intercambio. En la claridad o en la confusión. Como *peixe n'agua*. Renueva. Uno sale distinto. Con muchas, muchas cosas. Polifónicas ideas y sensaciones. Tomé nota de la crítica de la presentación de *Katastrophē*². No puedo subestimar, y la verdad no aporta a mi dramaturgia.

Se dan cuenta: ¿dramaturgo? Dramaturgo interior. ¡Con mucho orgullo y tesão!

Michel Croz

Riveramento, 30 de Noviembre de 2008

1. El encuentro de trabajo entre el equipo de Dramaturgia Interior y la Coordinadora del MEC, Mariana Percovich, se realizó en las instalaciones del Hotel Lafayette en Montevideo, el 15 y el 16 de noviembre de 2008.

2. En dicho encuentro se discutió sobre una larga introducción que Michel Croz realizaba a su texto dramaturgico; a partir de las notas de Golovchenko, se planteaba si los dramaturgos deben escribir prólogos que expliquen su "poética" o la dramaturgia debe funcionar sola, entre otros temas. En la presente edición se incluye la introducción de Croz, respetando su texto original.

Evaluación del proyecto

Teresa Deubaldo

15 y 16 de noviembre de 2008.

Hotel céntrico, almuerzos, café y cigarrillos en la terraza.

No nos conocíamos todos, pero teníamos algo en común que nos conectó enseguida. Escribir teatro, ser de “afuera”, que es así como nos dicen los montevideanos, y querer que nuestra voz se oyera un poco más allá de nuestras comarcas. ¡Tarea difícil si las hay! Esta oportunidad nos cayó del cielo. ¡Gran expectativa! ¿Serviría de algo este encuentro? Yo no sabía si se iba a lograr en el intercambio algo más de “qué bien te quedó”, “está buena”, o “no me gustó el final”.

En mi tarea con los grupos de teatro, la premisa en la que machaco todo el año es la de un trabajo colectivo, “donde sin el otro no existe posibilidad de expresión, donde necesito que el otro esté bien para que yo pueda dar lo mejor de mí, el hecho teatral no existe en soledad, la creación es entre todos”, etc., etc.

Claro, eso sólo lo pensaba para la representación... Nunca se me ocurrió que en la escritura se pudiera aplicar, por eso me sorprendió en principio la consigna del encuentro. Lo poco que he hecho ha sido en una feroz lucha con mi autocrítica. Sabía sí, por supuesto, que los talleres de dramaturgia existen, pero pensaba que allí, lo que pudiera escribir no me iba a pertenecer totalmente y, por pudor o respeto a mí misma y a los demás, no podría, para bien o para mal, adjudicarme la autoría.

No sé cómo funcionan esos talleres y no sé si nuestro encuentro tuvo ese cariz. La reunión de los seis y el intercambio que tuvimos los sentí muy productivos. Las opiniones respetuosas y certeras modificaron mi postura. Aprendí de los comentarios de y hacia los trabajos de todos. Acepté sugerencias y rechacé sugerencias. La mirada de los otros sobre mi trabajo, lo enriqueció, y no sentí por eso que dejara de pertenecerme.

KATASTROPHÊ (POEMA DEMENS)
Monólogos oscuros en una Plaza de Frontera

Michel Croz

katastrophê. gr. Ruina, destrucción. De *kata*: bajo y *strophe*: voltear, voltear para bajo o cambiar las cosas por lo peor. (*Diccionario Etimológico*)

catástrofe. gr. Última parte del poema dramático, con el desenlace, especialmente cuando es doloroso. / fig. Suceso infausto que altera gravemente el orden regular de las cosas. / fig. Hiperbólicamente se aplica a cosas que son de mala calidad o resultan mal, producen mala impresión. (*Diccionario Océano Uno*)

Espacio

En la Plaza-Parque Internacional construida durante la Segunda Guerra Mundial, como símbolo de la Paz entre Brasil y Uruguay.

Le dicen: *Frontera de la Paz*.

Tiempo

En la noche en cualquier noche. Se *juntan* algunas vidas: Putas / Travestis / Clientes / Chorros / Policías / Niños de calle / Gente.

Tiempo pos-posmoderno: Monólogos interiores / Sujetos Sujetados.

Ideas sueltas (Fundamentos o no tanto)

No hay posibilidad de esperanza, ni de futuro. Sin embargo todo es recuerdo, pasa por el corazón y por el CUERPO. Los personajes no ven salida. Se acomodan a su situación. Están cansados de los sueños. Sólo pueden hablar de su pasado, no de su futuro. Durante el tiempo de los sueños (la noche) ellos viven “su” noche y las pesadillas impuestas por un sistema perverso (que está “afuera” y “adentro” impregnando las subjetividades).

Pero como los personajes de Beckett en *Esperando a Godot*, su tiempo es el de la repetición y el monólogo de los binomios (contrarios contrariados).

“La falta de ilusiones políticas va más allá de la falta de proyectos políticos, produce efectos en las subjetividades, tanto en sus dimensiones singulares como colectivas.” (Ana María Fernández).

Lo colectivo se derrumba. Los personajes son seres individualistas y solitarios. No se pueden comunicar (todo gira en torno al Sexo y a la Muerte: Eros y Thanatos).

La lógica del instante. Todo es fugaz y vertiginoso. Crisis de pánico, estrés, adicciones, faltas de deseo, son los nuevos modos del malestar. (*El Malestar en la Cultura*, Freud).

“Prohibida la esperanza, la gente enferma de futuro.” (Ana M. Fernández).

“Para que alguna cosa surja es necesario que alguna cosa desaparezca. La primera configuración de la esperanza es el miedo. La primera manifestación de lo nuevo es el horror.” (Heiner Müller).

La palabra (el teatro también es poesía en acción) tomará de nuevo su lugar, el lugar de nombrar al horror. La peste de Artaud es hoy la soledad urbana, el calentamiento del planeta, la violencia doméstica o la pobreza en los barrios de todas las urbes...

¿Qué cosa nombra la palabra que no produzca su propia condena? La palabra (el teatro, el arte, los “discursos”, al decir de Lacan) quiso nombrar “verdades”, “progreso” y “vanguardias”; productos de la Modernidad, palabras como la de Gabriel Celaya: “la poesía (el teatro, el arte) es un arma cargada de futuro”. Esta pos-posmodernidad fragmentada y desesperanzada, global y virtual, pareciera querer desdecirnos de que la palabra es un arma “cargada” de/y a causa de la expectativa de “futuro” sembrada.

Sin embargo, empezar a escribir (sentir/pensar) desde otro lugar puede ser una de las claves para crear (o recrear) “otros teatros”, otras artes, otras “narraciones”: apostando al “entre”, al espacio novedoso, oblicuo, desde donde actuar/pensar, ayudados por la genealogía y arqueología de los valores y la historia que nos presentan Nietzsche o Foucault, o el pensamiento fronterizo, nómada:

“Nosotros sólo pensamos en la punta extrema de nuestro saber, en aquel punto adonde nuestro saber es frontera con nuestra ignorancia.” (Gilles Deleuze)

Escenario

Según los requerimientos de la dirección y la puesta en escena (semicircular, circular, frontal, etc...).

Escenografía

Escenario desnudo con pantalla gigante hacia el foro. Proyección de foto "postal turística" Plaza Internacional en la noche / *Angelus Novus*, de Paul Klee / Textos / *Veinticinco Marylins coloreadas*, de Andy Warhol / Pinturas de Santiago Pérez (plástico riverense).

Ambientación sonora

Ruidos de ciudad. Bocinas, sirenas, viento sobre los grandes árboles del parque. (No hay lugar para la música o la melodía).

Textos / Imágenes proyectadas en el escenario

"Lo que une a las personas no es el amor, sino el espanto." (J. L. Borges)

"Medio alado y medio prisionero es el ser humano." (Comentario de Paul Klee de su pintura *Angelus Novus*)

"A él le gustaría permanecer allí un tiempo, despertar a los muertos y recomponer lo destruido." (El *Ángel de la Historia*, de Walter Benjamin)

"Su rostro ha girado hacia el pasado. Hacia allí donde aparece ante nosotros una cadena de acontecimientos, allí ve él una catástrofe concreta que amon-tona sin cesar despojo sobre despojo y que forma un torbellino a sus pies." (W. Benjamin)

ESCENA I

(Entra Puta, se pasea por el escenario. Busca. Sus OJOS buscan. No encuentra.)

PUTA. Cuando vos llegás no sé qué hacer... Algo me dice que no debo querer. Amarte me hace mal. Yo le doy a todos los hombres lo que me piden, les doy mi buseta, mi culo, los dejo que me chupen las tetas, yo les chupo la pija, y dejo que se duerman en mi barriga, pagan bien. Hoy no viniste. En el horizonte nacen tus ojos. La noche es mi horizonte. Las orillas desde donde empiezo a buscarte. Hoy no vas a venir, seguro estás encamado con otra. Hay muchos turistas, gente importante, vienen de Bagé, de Tacuarembó, de Tranqueras (los dueños de la mineradora de Minas de Corrales, o los gringos de las forestadoras). Cuando vos venís, te acercás, yo pierdo el rebolado, no sé quién soy, no sé dónde estoy. Empiezo a perder el control de mi soledad, tú sos mi miedo, la ventana abierta al abismo, a la noche cerrada y sin salida.

MANÉ. Yo fui al baile. Tocaba "Cumbia Bagacera". Yo me fijé. Me fijé en el culo. Tenía un trasero redondo, amplio, un fondo amplio, una bunda progresista, democrática. Había que socializar esa bunda y empecé a babar. No podía dejar de babar... me salía, no podía dejar de babar. Entonces me viste. Y entré. Cuando entré parecía que entraba en el mato, en el Lunarejo, un día de verano, cuarenta grados. Calentura. Fiebre. Entraba en la floresta caliente, húmeda. Yo pensé: ESA MUJER ME QUIERE DEVORAR. Quiere abusar de mí, tan chiquito. Igual que mi tía: "la Rosa, la que me enseñó tanta cosa". Esta mujer es un peligro. ¿Cuánto hace que no coge? "Tá necesitada la mina. ¿Será que es virgen? Yo nunca cogí así. Pensé: ella quiere competir. Entonces, ¡tá!. ¡Soy el acróbata del circo! ¡Soy el hombre de goma! ¡El forzudo del trapecio! Me cuelgo de su pescuezo, le quiebro la columna, la rompo en mil pedazos. Sobre la chapa del motel cae lluvia de verano. Cae su cuerpo. Su cuerpo blanco, inmaculado, virginal. Cae la lluvia sobre su cuerpo. Nos moja, nos ahoga, nos hunde. SOBRE NUESTROS CUERPOS CAE UNA LLUVIA DE AGUJAS. Qué llueva / qué llueva / la vieja está

en la cueva / los pajaritos cantan / la vieja se levanta / ¡que sí! / ¡que no! / ¡que caiga el chaparrón! ¡Gostooossa! ¡Gostooossa! ¡Santo, santo, santo! ¡Hosanna en las alturas! ¡Arriba, los diablos rojos de la Cuaró! ¡Cachoooooooo! ¡Gooooool, goooooool, goooooool del Frontera!

PUTA. Ellos pasan por mí. No les queda otra que pasar por el parque. Soy invisible. Yo soy NADA. Las mujeres viejas con sus viejos peinados. Y sus polleras hasta el tobillo. Los sábados hay "sesión de descarga". Entonces elijo la minifalda, la roja, la que me regaló Mané. Los hombres miran. Miran con o rabo do olho. Desean. ME DESEAN Y LUEGO SE ESCONDEN DETRÁS DE SUS BIBLIAS DE TAPAS NEGRAS. Las mujeres, gordas y feas me putean por dentro. Yo puteo por fuera, soy más verdadera, me cojo a sus maridos, y ellas ni se enteran. Yo vi una película en el cine de Ejido. Decían que era porno, mi novio me llevó para calentarme, pero a mí me gustó, él se aburrió. Se llamaba *Vicios privados, públicas virtudes*.

MANÉ. Antes de verte..., no puedo verte. ¡Estás gostosa, caralho! Me encanta mirarte toda azanhada para esos bundinhas que se hacen los graciosos contigo. Yo fumo mi bagulho, chero la blanca, te controlo para que me traigas la platita cuando muere la noche, soy tu empresario, tu protector. Protector de las Putas del Parque. Peleo con los tarados que no te quieren pagar..., les meto miedo. Soy grande. Sé pelear. Cuando chico quería ser milico. Pero tenía un problema en los ojos. Siempre me gustó leer, creo que sería escritor, si no fuera... Me gustaría tener un hijo contigo. Pero en otra vida. Yo tuve una vida. Fui padre, hijo, marido y rotario. Ella me guampeó y la dejé. Me largué a beber, pasaba hasta la madrugada en *Gente da Noite*. Era una mierda. ¡Una mierrrrrrda! (*Golpea la pared, sangra la mano.*) ¡ME SENTÍA COMO EL CULO! Una vez..., al salir de la *boite*, la levanté en la calle, allí en la plaza al lado de la estatua de la madre. "Taba buena, rubia, linda, tetuda como Marilyn Monroe..., la llevé al motel..., llegue allí..., y vi que era un traveco..., hermosa, divina..., y entonces... dejé que me comiera... YO FUI COMIDO POR MARILYN MONROE... Yo la miraba por los espejos y veía a Marilyn besándome la espalda, el cuello, la oreja..., yo..., todavía un hombre respetable..., un borracho respe-

table..., un cornudo respetable, hombre de misa y eucaristía..., un hombre bueno..., gracias a Dios... le di el culo a Marilyn Monroe..., y un hombre malo se me iba muriendo dentro de mis tripas...; yo veía su peluca dorada en el espejo..., las uñas rojas...; y un hombre malo iba muriendo..., y yo, campeón de ajedrez, atleta de Cristo..., me iba muriendo, muriendo..., fuerte, macho, viril; dolía, pero el dolor purifica..., y moría..., y era libre, empalado como en la inquisición, crucificado por el culo; y era libre..., yo era una mulata, una mulata vadía crucificada.

MARY. (*Vestida como Drag Queen.*) Hoje fui ao super, tava aquele bofe maravilhoso dos outros dias. Me pintei pra ele, me produzi. Ele nem me olhou. Escondi a minha marca, a cicatriz da outra semana. Botei um monte de maquiagem. Acho que ele não percebeu. Será que ele percebeu?

PUTA. ¿Cómo vine a dar acá? Yo soy del Sur, vine con mis hijos. Tengo dos. Me enamoré de este tipo, un vagabundo, un gigoló, un hijo de puta. Me convenció para hacer la calle. Andaba mal. Apenas me daba para comer con el Plan de Emergencia. Él es mi dueño. Yo hago todo lo que él quiere. Llegué acá por mi tía. Ella me dijo: ¿Por qué no te venís?, Montevideo 'ta tan violento... Entonces yo me vine. Mi tía se murió al segundo mes. Lo conocí a Mané en el baile del Chacarita. Pero no me quejo, aquí la vida es tranquila y los hombres siempre quieren COMPAÑÍA. Tengo buenos clientes y buenos amigos como el traveco de la esquina.

ÁNGEL. (*Desciende de una escalera, de mameluco y linterna en la mano.*) No hay luz. Está oscuro. No debo interferir. Me pagan para que los ilumine (*Le grita al operador de luz.*) Poné el foco uno acá, el dos sobre el proscenio, etc.... (*Da órdenes, los demás personajes se molestan un poco.*) Así 'tá bien. (*Deja las luces y se va.*)

MARY. Muuita luz, dese jeito ninguém vai me levá, queridinho. Ninguém vai me queré cumé. ¡Oh, psiuu, psiuuu, psiuuuu, bofe, faz o favor! ¡Me apague alguma luz! ¿Não é? (*Apagan, dejan las luces como estaban.*) Isso melhoró, melhoró..., bem melhor, querido. Chega, chega, chega mais papito... (*Intenta tocar su sexo.*)

MANÉ. ¿Que tu ta querendo ein, viado? Me respeita que eu soy espada, ¿entendeu? ¿Que ta me olhando torto? ¿Tu pensa que eu não sei? ¿Tu pensa que eu não vi, que tu ta dando em cima da minha mina, cara? ¿Ooolha que eu vo e te da uma camasada de pau, pra que tu aprenda a não cantá mulher que tem dono. Seu viado, filho da puta!

(Lucha / Coreografía / Sonoridades.) (Sin contacto físico. Es una lucha a la distancia.)

ESCENA II

ÁNGEL. Nunca me convenció este trabajo de iluminar a la gente. Siempre les parece que está mal. Que aquel foco no debería estar ahí, que aquel otro da mejor luz, etc., etc. NUNCA ESTÁN CONFORMES. Que la sombra, que el público, que no destaca la belleza de los actores. Lo peor de todo es el director, ese siempre ve el defecto, el defecto en el ojo ajeno, no se mira a los ojos. Yo traigo Coca-Cola para poder pasar el tiempo. Me quedo atrás, o allá arriba, en la escalera. Así puedo verlos mejor. Además, veo al público. Observo las reacciones: aquel que se aburre, aquel que disimula que 'tá interesante y elige una mirada intelectual. Aquella de la segunda fila que a todo rato se mueve, parece que tuviera hormigas en el culo. ¡Hay cada uno!, ¡cada una! Además, no aplauden. Es importante para el ego de los actores el aplauso. A mí me parece que les gustan otras cosas: mujeres pechugonas y galanes fornidos. Historias de amor como dulces caramelos. Este escenario es demasiado pobre para ellos. Yo sé que la gente quiere luz, no quiere oscuridad. DESEAN LA LUZ. "La noche está muy oscura, si me voy me perderé." *(Canta.)* Pero al fin del día, todos se retiran a sus casas. Y la Plaza se ilumina... Todos los días pasa lo mismo. Viene el día y se va el día. Y LA UNICA CERTEZA QUE TENEMOS ES QUE SE NOS VIENE LA NOCHE.

(Se apagan las luces.) (Escenario vacío.)

ESCENA III

(Proyección en Pantalla de encuentro entre Puta y Mané. Sin voz.) (Como en espejo se imitan las acciones) (Durante la obra nunca hay contacto físico entre los personajes.)

PUTA. Yo no quiero. Quiero ser cometa o pandorga para volar por el cielo de Semana Santa, quiero ser "marcela" y recogerme por los caminitos de tierras coloradas. Quiero que alguien me corte la piola, con la gillette. Navaja en la carne. Quiero terminar con esto. Morirme de muerte *morida* o de muerte matada, no importa. ¿Si hablamos? Nunca hablamos. ES IMPOSIBLE HABLAR. Nuestros cuerpos hablan por nosotros. Cuando él me agarra por detrás y me penetra con su puño, y me golpea y me coge hasta sangrar. Entonces grito y soy feliz. Las palabras arruinan el sentimiento. Lo que fue dicho, fue muerto. Nuestras palabras, que nunca crecieron, se marchitan en los labios, se caen de sus ramas, de sus camas, SE PUDREN EN EL INTERIOR DE NUESTROS HUESOS.

MANÉ. Nuestras palabras se marchitan en los labios, se caen de sus ramas, de sus camas, SE PUDREN EN EL INTERIOR DE NUESTROS HUESOS.

(Viento sobre los grandes árboles de la Plaza. Se sacuden las cabezas de mentalidad bovina de la frontera fenicia.)

(Recita.)

Viento en la plaza
pasa por mis huesos
viento que vienes
viento que vas
¡vai embora!
que no
que no puedo
náo da de de/dos

berro grito
cuica tambor viração

Viento mochilero arranha
rojo y negro
viento solo viento
leva da aquí
suas pernas
seu cabelo
seu sexo
quema mis ojos
mis manos buscando
donde acabar
en la noche
en la noite
en la nigh

Llevate la arena
de este amor desierto
de plaza y fronteira
de paz sin pan

Y viento
si poder pudieras
llévate la saudade y el recuerdo.

ESCENA IV

ÁNGEL. Yo nací un día que Dios estuvo enfermo. Me gusta Vallejo..., Vallejo y Dionisio..., una hermosa parejita. Dionisio y Artaud. Artaud y Vallejo. Oliveira de Rayuela y Kafka y Baudelaire... Menage a tríos. "Ninguém me ama / ninguém me quer / ninguém me chama de Baudelaire." Y bla y bla y bla bla. ¡JA, JA , JA! (*Convulsiona.*)

(Los demás actores salen de sus personajes y van a socorrerlo / cuando Ángel se recupera, los demás vuelven a sus lugares en el escenario.)

ÁNGEL. (*"Baixando" o Santo, exhaltado.*) ¡Ei-los! ¡Como são belos! ¡Ei-los os atores! ¡Aqueles que esperavamos, aqueles que amamos, os que só aparecem para nos divertir!.. ¡Aqueles que cantam alto! Sim! ¡Eis os poetas, os prestidigitadores, eis as fadas, as deusas y deuses!

(Los actores como estatuas. Ángel provoca al público para que se acerque y los toque.)

¡Eis o reencontro! ¡É aquí que o mundo se junta! ¡Venha senhores! ¡Venham vé-los, venham admirá-los!

¡É para os olhos de todos, sim para os olhos de todos que eles representam!

É o momento de abri-los: é agora que tudo vai acontecer.

EIS A FESTA DOS DEUSES, DOS HEROIS E HEROINAS. ¡A Praça está de festa! ¡O Cenario está de festa!

¡É a grande festa da luz! ¡Não fiquem constrangidos, venham se encher de luz, de amor, de liberdade!

¡Não tenham medo! ¡Pela primeira vez o animal brechtiano, teatral e moderno, não morde!

¡Ele foi aprisionado para os senhores! ¡Vejam como são importantes os atores!

¡Coloquem-se nas pontas dos pés: tudo vai se passar no palco á vista e com o conhecimento de todos!

¡Pela primeira vez a grande revelação do misterio do que antes estava oculto! ¡Inacreditável!

Cada qual poderá tocar, verificar com seus olhos, suas mãos, o fenómeno que aquí se apresenta.

¡Há lugar para todos, há lugar para todos, há lugar para todos!

(Vuelve a un estado de semiconciencia: se manifiesta en el lenguaje y en el cuerpo.)

¡Pela primeira vez en el interior uruguayo, por primeira vez en la frontera Riveramento, abrimos el palco do mundo! ¡No há mais bastidores! ¡No há mas recanto obscuro! Ni rivalidades, ni traiciones, ni cenários. AQUÍ NADIE PRECISA MÁS HACER CHANTAJE.

(Cae exhausto.) (Oscuridad.)

ESCENA V

MARY. To triste. Hoje morreu Ángel. Era uma boa pessoa. Nunca quis me come. Tampoco andava me batendo como o Mané o a policia. Eu acho que gostava de mim. Agora eu não sei como e que vai ficar a coisa aquí na praça. Não tem ninguém que nos dirija a luz. A Puta também tá triste. Eu acho que a gente so da valor aquilo que se vai, ¿não é? *(Suspira.)* Ele tinha jeito todo especial pra colocá os foco, pra nos alumia.

(Mary no quiere que termine el "teatro", "la ilusión". Interpela a los personajes / actores.)

PUTA/ACTRIZ. *(Pasa por el escenario.) (Se cambia de ropa, sale con ropa común y bolso.)* ¡Chau, gente, fue un gusto! *(Intenta irse por la platea.)*

MARY. Por que tu vai embora, a gente pode encontra outro alumizador, vai não...

PUTA/ACTRIZ. Yo así no sigo..., hay poca luz. Tengo un dolor aquí *(Señala el pecho.)*

MARY. ¿A gente não sabia que o Ángel tinha ese pobleminha, ese pobleminha no coração. O coração e uma caixinha de surpresa, ¿não é? ¿Como a de "Pandora" não é, não?

PUTA/ACTRIZ. *(Intenta salir, pero Mary se interpone. Lucha a distancia.)* ¡Dejame en paz! *(Put a tira al piso.)*

MANÉ. *(Repite lo de Puta y sale como Actor, en el escenario.)* ¡Esto es un verdadero fiasco! ¡Cómo van a dejar que NOS GANE LA OSCURIDAD!

MARY. (*Desde el suelo.*) ¡Ah, sí! ¿Y por que tu não faz nada, ein queridinho?

MANÉ/ACTOR. (*Pasa por el escenario, sale por la platea.*) ¡Dejame en paz! Justo cuando empezaba a construir el personaje, a “encarnar” la idea del autor, darle densidad... ¡Qué mierda!

MARY. (*Se mantiene en el “teatro” hasta el fin, aunque muta el personaje.*) (*Se levanta.*) ¡Tá bem, tá bem!. ¡Ê isso ahí! ¡A gente NÃO PODE SE DEIXA CAÍ! ¡Não pode, não! (*Se saca botas de taco / se quita peluca.*)

(*Ahora sí hay música.*) (*Proyección de “Angel Novus” de Paul Klee.*) (*Mary toma el lugar de Ángel.*) (*Se sube a la escalera.*)

MARY. ¡Bueno, bofe! (*Al operador.*) Vamo trabalhá, meu bem. Me alumia aquí... Não, não; u otro, meu bem... Rapidinho, rapidinho, queridinho, que os atores tão chegando...

(*Todas las luces también de sala.*)

Fin

Michel Croz

Dramaturgo, Director, Actor y Docente de Arte Escénico e Investigador.

Responsable por el Departamento del Interior del Foro Juvenil.

Investigador en Educación Popular. Montevideo, 1982 a 1987.

Se ha desempeñado en el campo de la dramaturgia, adaptación, transcreación, dirección general y puesta en escena de: *Bodas /Versión/de Sangre*, *Edipo Machine*, *Tartufo Postragicomedia*, *Paz NO War*, *La Palabra Incendiada* (a partir de textos lorquianos), *Con-cierto Carlos* (a partir de poemas de Carlos Drummond de Andrade), *Navegar é preciso* (a partir de poemas de Fernando Pessoa) y *¡Desaforo! Comedia popular fronteriza*, entre otras.

Gestor del proyecto “Arteatro” en el ciclo de talleres de Arte Escénico, con Ana Corti (Alambique), Juan David Castaño (Universidad Nacional de Colombia), Juan Carlos Noriega (Tacuarembó) y María Cristina Albornoz (Academia Danza Rivera). Teatro Municipal de Rivera, 1999.

Docente de talleres de Arte Escénico en el Teatro Municipal de Rivera, 2000 al 2003.

Gestión y dirección escénica del ciclo “Noche de Giralunas”. Boliche Girasoles, Rivera, 2003.

Docente de talleres de Expresión Teatral en el proyecto “Teatro para la Paz”, en: Cárcel Departamental de Rivera, Hogares INAU, SOCAT-Kolping, CECAP, Taller Rehabilitación Psicosocial, Organizaciones sociales, Movimiento de Mujeres, Movimiento Nacional de Meninos e Meninas de Rua (Brasil), Movimiento Sin Tierra (Cerro dos Munhoz, Livramento), Protagonistas de Rutas de Salida/MIDES, adolescentes de liceos, escuelas, etc. Desde 2004.

Tallerista del “Encuentro de Teatro Comunitario”. Oberá, Misiones. Argentina, 2005.

Cogestor del “Encuentro-Taller Tambores 2007 y 2008”. Tambores. Tacuarembó, 2007-2008.

Docente de “Taller de Iniciación al Teatro” en *Arrimate*, Espacio Joven ACJ-INJU. Rivera, 2008.

Gestión y dirección de performances teatrales de espectáculos multilingüísticos: “El Tiempo es Arte” con bandas *Candéa* e *Hipotálamo* (Tacuarembó), proyección de videos y Taller Teatro Independiente de Riveramento. Teatro Municipal de Rivera, 24 de julio de 2009.

Delegado fiscal y ex directivo de A.T.I. Asociado a S.U.A. y S.A.T.E.D. (Brasil).

Conferencista en “Dramaturgia Interior: Cartografías teatrales”, en el Curso de verano “Literatura Dramática y Escena”. Departamento de Literatura CERP del Norte. Rivera, febrero de 2009.

Conferencista en “La Fuerza del Rayo. Poéticas teatrales del siglo xx”.

“¡El Teatro es una Fiesta! Teatro Comunitario” en diversas instituciones y organizaciones (Centro Universitario de Rivera, Centro Regional de Profesores del Norte, CECAP, Instituto de Formación Docente) Rivera, 2003 a 2008.

Dramaturgia en libros publicados: *Remington under* (poemario) y *Las voces habitadas. Ensayos polifónicos*.

Publicados en sitios web: *Antropófago* y *Desforo (Comedia Popular Fronteriza)*.

Responsable de los proyectos: “Ñatas Alegres. Teatro con usuarios del Taller de Rehabilitación Psicosocial” y “Teatro en la Cárcel”, con reclusos/as de la Cárcel Departamental de Rivera. Rivera, 2008-2009.

Responsable, docente e investigador del proyecto “Arte y Memoria en Escena”, con mujeres del asentamiento “La Humedad”. Barrio Lavalleja, Rivera. Taller Teatro Independiente. ONG Grupo Descubrir. Financia programa ART-PNUD. Rivera, 2009 (en ejecución).

Seleccionado para el programa Docencia con Poblaciones Vulnerables MEC-MIDES: Talleres de Expresión Teatral en Establecimiento Carcelario “La Tablada” y Casa de Medio Camino de Chimborazo (en curso). Montevideo, 2009.

Participa del proyecto “Dramaturgia Interior”, Programa Laboratorio, coordinado por Mariana Percovich y Estela Golovchenko. Rivera, Montevideo y Paysandú, 2008-2009.

Notas sobre *Katastrophê*, de Michel Croz

Por Estela Golovchenko

Michel Croz utiliza dos páginas en un texto de siete para brindarle al lector/director/actor una serie de definiciones, etimologías de palabras, citas de autores, ubicación espacio-temporal de la obra y hasta “ideas sueltas” que él mismo se procuró, seguramente, en el proceso constructivo. Suponemos que su intención no es otra que empaparnos de todo ese caudal de elementos variados al cual recurrió para sostener el mundo imaginario que fue desarrollando. No todos los autores exhiben esa fase, más bien que la ocultan secretamente como un tesoro íntimo; sin embargo, Croz se regodea con la fundamentación del mundo interior que sacude a sus personajes. Todas esas acotaciones redundan en el texto.

Es sabido que “los autores hacen una primera versión de la obra, el director hará la propia sobre la del autor, los actores sobre la del director, y el espectador sobre el espectáculo. Esa es la creación teatral, un proceso donde un material sirve de disparador a otros, por lo que el autor no percibe solo el valor de lo que hace”¹.

El texto de Croz no necesita señales, se impone airoso en un estilo único y trascendental.

Sin embargo, y tal vez contradiciendo su intención, todo el material que nos ofrece previamente no nos condiciona en absoluto, ni nos impide sumergirnos de forma descarnada en la riqueza de los monólogos, la vulnerabilidad de los personajes y, sobre todo, el riesgo que asume en la propuesta. “Los artistas somos perseguidores de riesgos, rompedores de límites”², y en ese aspecto, Croz asume el desafío.

Rescatamos como propuesta escenográfica la imagen proyectada de postales turísticas, esas caras visibles que la sociedad pretende incrustarnos en los ojos, en contraposición con la crueldad de las caras invisibles de ese mundillo clandestino de la nocturnidad que aparece en el texto.

1. Halac, Ricardo: *Escribir teatro. Dramaturgia en los tiempos actuales*.

2. Kartún, Mauricio: *Dramaturgia de emergencia*.

En principio, la obra parece desarrollarse en un lugar específico, real y reconocible: una plaza de Rivera —ciudad fronteriza con Brasil enclavada entre dos cerros y separada de la ciudad de Santana do Livramento tan sólo por una calle—, hecho que determina el sistema lingüístico utilizado, derivado de la mezcla del español con el portugués (portuñol) o, mejor dicho, del uruguayo con el brasileiro; que no se limita a esa zona geográfica.

“Lo que los lingüistas denominan portugués del Uruguay, una variante, entre muchas, del portugués de Brasil, es hablado hoy en todo el departamento de Rivera, casi todo Artigas y zonas de Salto, Tacuarembó y Cerro Largo. En algunas comunidades rurales de Rivera es la única lengua.”³

Los personajes que por allí desfilan no sólo nos dan a través de su expresión verbal las características personales, sino que además, y precisamente por su dialecto, nos trasladan inmediatamente a ese mundo particular de la frontera, que forma parte de la diversidad sociocultural del interior de nuestro país.

La obra comienza con el monólogo de PUTA, (obsérvese que el nombre no está precedido por el artículo “la”, lo cual le da una calidad de nombre propio que singulariza al personaje, descartando lo estereotípico), y le sigue el de MANÉ; y así se van intercalando ambos monólogos, cada uno en su propio espacio, compartiendo, además de sus propias vidas, la humillación del cuerpo como una forma de exorcizar el amor. La forma abierta de exposición (“encadenamiento de una serie de monólogos, que en este caso podríamos denominar diálogos interiorizados, ya que evidencian el conflicto interno de cada uno”)⁴ que utiliza el autor, se adapta adecuadamente como recurso estilístico para ilustrar la soledad luctuosa de los personajes; soledad insoportable, pero a la cual se ven impedidos de renunciar. El miedo atrofia cualquier intento de cambio, ni siquiera el amor es capaz de redimir la tristeza, no hay esperanza, el ser amado se convierte en “la ventana abierta al abismo, a la noche cerrada y sin salida”. El patetismo de la imagen (las imágenes son abundantes y precisas) habla por sí misma.

3. Contreras, Mariana: *¡Fala libremente, fronterizo!* Brecha.edu (20 de junio de 2008).

4. Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro*.

En el primer monólogo de MANÉ hallamos dos momentos: uno, cuando descubre la posibilidad del goce, y el otro, cuando goza. ¡Qué sugerente para una propuesta escénica! También aquí las imágenes logran lo suyo y son precisamente las escritas en mayúscula: “esa mujer me quiere devorar”; antropofagia desde el punto de vista de la víctima, aludiendo al miedo en contraposición al deseo que ya mencionáramos, y “sobre nuestros cuerpos cae una lluvia de agujas”, mezcla de dolor y placer, sadomasoquismo. Hay olor a sexo y sudor de los cuerpos.

En el segundo monólogo, PUTA pone al descubierto la hipocresía de la gente en una actitud moralizante: “Me desean y luego se esconden detrás de sus Biblias de tapas negras”. Quizás no sea necesario que ella diga que es “verdadera”. El subtexto habla por sí mismo.

En cambio, a MANÉ le queda bien decir quién es. Ese alarde es coherente con su personaje, lo cual, además, le da un toque de humor y cierta picardía.

Cuando entra MARY, el travesti, a escena, sucede algo así como cuando decimos “se completó la tabla”. El personaje completa el terceto con un desparpajo elocuente. El círculo se cierra y los vínculos del desamor también.

Hay contenida ternura en medio de la osadía de los personajes que no temen mostrarse tal cual son. El desamparo de sus almas puede verse claramente a través de la intimidad expuesta. ¿Intimidad para quién? El sexo es un oficio, desplegado con humillación y desasosiego, en un intento de convertirse en el mísero amor, recóndito y esperado.

Luego aparece ÁNGEL (mensajero, espíritu celestial considerado como mensajero o intermediario entre Dios o los dioses y la humanidad), personaje que deja en evidencia inmediatamente su propia ambigüedad, ya que no es más que un técnico de la sala de teatro en donde se desarrolla la “obra”. El espacio escénico de la plaza desaparece como por arte de magia para convertirse en el espacio teatral propiamente dicho.

Aquí asoma la formulación de la obra: teatro dentro del teatro. “Esta estética está ligada a una visión barroca del mundo según la cual “todo el mundo es un escenario, y todos los hombres y las mujeres no son más que actores” (Shakespeare) y “la vida no es más que un sueño” (Calderón). ¡Dios es el dramaturgo, el director de escena y el actor principal! Desde la

metáfora teológica, el teatro en el teatro pasa a la forma lúdica por excelencia, donde la representación es consciente de sí misma y se autorrepresenta por gusto de la ironía o de búsqueda de una ilusión acrecentada.

“El uso de esta forma responde a las más diversas necesidades, pero siempre implica una reflexión y una manipulación de la ilusión. Al mostrar en el escenario a unos actores que interpretan una comedia, el dramaturgo implica al espectador ‘externo’ en un papel de espectador de la obra interna, y restablece así su verdadera situación: la de estar en el teatro y asistir únicamente a una ficción. Gracias a esta reduplicación de la teatralidad, el nivel externo adquiere un estatuto de realidad acrecentada: la ilusión de la ilusión se hace realidad.”⁵

Las citas hacen referencia, por propia definición, a lo que nos atreveríamos a definir como el tema de la obra, por eso nuestra necesidad de transcribirlas. La obra habla de la ilusión y de la manipulación de esa ilusión por un sistema perverso, de la necesidad de creer sin tener las mínimas posibilidades de concretar los sueños. Entonces la realidad se viste de ilusión para transformarse o ayudar a transformarse a sí misma. Asistimos permanentemente a escenas desgarradoras e injustas socialmente; sin embargo, la cotidianeidad le impone el velo de la costumbre y ya no nos conmueven. El teatro las pone bajo la lupa, luego, y en este caso, nos dice: “No se preocupen, era todo de mentira”. Para que nosotros espectadores, al salir del teatro y cruzar por la Plaza-Parque Internacional —construida durante la Segunda Guerra Mundial como símbolo de la Paz entre Brasil y Uruguay—, la llamada “Frontera de la Paz”, reconozcamos los personajes en carne y hueso y arrojemos una mirada más crítica y contundente, como aspiraba Brecht.

ÁNGEL viene a poner luz a la situación, la que los personajes rechazan porque no quieren verse a sí mismos con esa intensidad. Qué desagradable puede ser mostrar el maquillaje corrido después de una noche agitada, exponer a la claridad la sangre viscosa de una agresiva sumisión sexual. Eso es algo que se disimula en la penumbra, como si jamás hubiera existido.

5. Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro*.

Entonces se establece el primer diálogo entre los personajes, diálogo que termina con una pelea a distancia y cierra la primera escena. Los cuerpos no se tocan entre sí, esos cuerpos malogrados no resisten el contacto.

Sin embargo, dice ÁNGEL en la segunda escena, la luz es la que buscan los espectadores; y hace una crítica de la conducta de los mismos como un observador eficiente. “La única certeza que tenemos es que se nos viene la noche”, dice ÁNGEL, poniéndose automáticamente del lado de sus iguales cuando parecía que estaba en la vereda de enfrente.

Luego, el autor sugiere la utilización del audiovisual para componer la escena del encuentro entre PUTA y MANÉ. Otra vez alude al efecto teatral de la doble ficción acentuando el carácter artificial de la representación y, en este sentido, acentuando también el carácter artificial del encuentro entre ambos personajes: algo que nunca sucederá, algo que no podrá ser: “Nuestras palabras se pudren en el interior de nuestros huesos”.

El decir de PUTA tiene un envoltorio de poesía que la descubre humilde en su sencilla aspiración: “quiero ser ‘marcela’, y recogerme por los caminos de tierras coloradas”, y enseguida, advirtiendo la imposibilidad de concretar el deseo, todo se trastoca en muerte.

MANÉ confirma las palabras de PUTA y se deshace en una poesía que bien podría convertirse en una canción. Es estremecedor este momento. Desarma los cuerpos de las víctimas y los coloca en un plano de humanidad. Se desdoblan sus almas para ser víctimas y victimarios, verdugos y condenados a muerte.

Aquí es donde ÁNGEL muere, pero no sin antes convertirse en el dueño del circo, el que presenta ante el público la feria de la carne. Poseído por el espíritu del mercader, convence a la platea de que la línea divisoria ha desaparecido, la cuarta pared se hace añicos contra el piso, ya que el mundo es uno solo y como tal nos involucra a todos: “aquí nadie precisa más hacer chantaje”.

En la última escena, MARY mantiene el personaje durante más tiempo y se lamenta por la muerte de ÁNGEL. Todos se desarman como una máquina que acaba de romperse, incluso la máquina del tiempo. Sospechamos un vestigio de paralelismo entre los actores y los espectadores. Imaginamos un suspiro de alivio cuando el público despierta de la ficción y reconoce

a los artistas, pero también visualizamos la reflexión y la objetivación que provoca —o debería provocar— la obra.

Los personajes se convierten rápidamente en actores y se despiden con sus propias voces, lamentándose por una desaparición que no sabemos si fue tal, pero que a nadie le importa: una catástrofe, “momento en que la acción llega a su fin, el héroe perece y paga su error trágicamente”⁶.

Aquí encontramos una vuelta que no termina de cerrar: si el héroe es ÁNGEL, ¿por qué no tiene mayor dimensión en la obra? Creemos que se merece un lugar más destacado. Tal vez el desarrollo escueto de su perfil no nos permite ubicarlo como lo que, según nuestra interpretación, pretende ser.

Hay tres personajes en bloque, un colectivo variado de procederes similares, que comparten sueños y frustraciones, miedos y esperanzas. El cuarto se nos antoja con mayor incidencia que la que tiene, no como antagonista, pero sí como opuesto en ese juego maravilloso que pretende crear el mundo de la ilusión. La muerte de ÁNGEL debería justificarse con una acción concreta, con algo que haya hecho o haya dejado de hacer. La omisión también es una forma de accionar.

Nos permitimos renegar de las frases hechas y dichas, las frases dogmáticas, al servicio de lo que debe o no hacerse. El arte no da respuestas, sino que formula preguntas. Hay tantas explicitudes como sugerencias, pero las que promueven el cambio son las que se visten de poesía, y qué es poesía sino la metáfora por excelencia. Allí es donde radica el valor de la obra: en los logros metafóricos. Luego, cuando se pone discursiva, aplanan la intuición y el autor se sumerge en reflexiones intelectuales. El texto tiene los elementos necesarios, en la vida de los personajes; en sus monólogos interiores se halla la universalidad del sentido. Sin embargo, hay momentos en que se empeñan en la trascendencia como si las imágenes no fueran suficientes.

Hay en nosotros, los autores, quizás, un temor a la incompreensión; y subestimamos al espectador en su capacidad de receptor de imágenes. Cada uno sabrá plasmarla en lo que más le duele como, finalmente, acabo de hacerlo yo.

6. Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro*.

LA MURGUITA

Estela Golovchenko

Personajes

Ernesto.

El Pato.

Florencia, novia del Pato.

Cecilia, esposa de Ernesto.

ESCENA I

Marcha Presentación

(Cantado.)

“La murga canta y canta / como ninguna
y en cada esquina deja / una canción.
Reparte serpentinas / bajo la luna
y guarda una sonrisa / en su corazón.
Todo lo que es del pueblo / la murga nombra
y recorre con su verso / cada rincón...”

FLORENCIA. *(Interrumpiendo.)* ¡Shhhhh... !

(Ernesto y el Pato hacen silencio. Luego se separan en espacios diferentes, sin embargo mantienen contacto entre sí.)

FLORENCIA. *(Al Pato, con tono de reproche.)* ¿Qué hora es?

PATO. No sé.

FLORENCIA. Es tardísimo.

PATO. No. Es tempranísimo. Mirá... está por salir el sol.

FLORENCIA. Y vos, mirá en qué estado estás.

PATO. *(Haciendo una pirueta.)* En el estado de la felicidad. *(Trata de besarla.)*

FLORENCIA. Dejame, y no hagas ruido que mamá está durmiendo.

PATO. *(Gritando.)* ¡Suegra! ¡Somos los mejores! ¡Les rompimos el culo a todos!

FLORENCIA. Callate. ¿Te volviste loco?

CECILIA. *(A Ernesto, cariñosa.)* ¿Y? ¿Cómo estuvieron los festejos? ¿Cantaron en la plaza?

ERNESTO. Bastante desafinados.

PATO. *(A Ernesto, sin abandonar su espacio.)* Pensar que estuviste a punto de largar todo. Mirá lo que te hubieras perdido por calentón.

ERNESTO. ¿Vos pensaste que me lo iba a perder?

PATO. No.

ERNESTO. ¿Entonces? Yo cuando doy mi palabra...

PATO. La cumplís.

ERNESTO. Estoy cansado, Pato. El año que viene te las vas a tener que arreglar solo.

FLORENCIA. (*Al Pato.*) El año que viene ni sueñes que vas a salir.

CECILIA. (*A Ernesto.*) ¿Por qué no querés salir el año que viene?

PATO. Mirá que si vos no estás...

ERNESTO. Nadie es imprescindible. A la corta o a la larga, siempre hay alguien que ocupa tu lugar.

CECILIA. (*A Ernesto.*) No sé si hay alguien que pueda sustituirte.

FLORENCIA. (*Al Pato.*) ¿No hay otro que pueda hacer lo que hacés vos? ¿Quién sos? ¿El zurdo Bessio?

PATO. ¿Viste lo que fue la retirada?

ERNESTO. Sí, toda la platea cantando con nosotros...

PATO. ¿Desde hace cuánto que salimos juntos? (*Se miran.*) En la murga, quiero decir.

FLORENCIA. (*Al Pato.*) Hace seis años que te vengo bancando la misma historia. Ya me estoy por recibir y vos seguís en la misma "murguita".

ERNESTO. ¿Cómo pasa el tiempo...!

PATO. Eso es lo que me tiene mal. El tiempo pasa y nosotros aquí.

ERNESTO. Aquí, ¿dónde?

FLORENCIA. (*Al Pato.*) No veo la hora de que nos vayamos de este pueblo rata.

ERNESTO. En este pueblo rata hace cinco años que estamos entre los mejores, ¿te parece poco?

PATO. Me parece que hay un techo para todo.

ERNESTO. Y... más que el primer premio no nos podemos ganar. ¿Qué otra cosa pretendés?

FLORENCIA. (*Al Pato.*) Vos te conformás con tan poco...

PATO. Yo quiero mejorar, yo qué sé, el tiempo se pasa volando. Ni bien se reciba Florencia nos casamos, y después...

FLORENCIA. (*Al Pato.*) Olvidate de la murga.

PATO. Decime la verdad, ¿vos creés que yo soy bueno?

ERNESTO. Sos bueno, sí.

PATO. Cantando, ¿pensás que soy bueno?

CECILIA. (*A Ernesto.*) El Pato y vos hacen buen equipo, ¿no?

ERNESTO. Sos el mejor, Pato, vos lo sabés.

PATO. ¿Sabés en qué estaba pensando cuando entraste?

ERNESTO. No.

PATO. Nosotros tendríamos que salir el año que viene en Montevideo,
Ernesto. Acá ya no da para más.

CECILIA. ¿Sabés en qué estaba pensando cuando entraste?

ERNESTO. No.

CECILIA. En Emilio... Yo creo que va a ser murguista, como vos.

FLORENCIA. ¿Sabés en qué estaba pensando cuando entraste?

PATO. No.

FLORENCIA. Ni sueñes que el año que viene voy a vender un número de rifa
para esa manga de borrachos.

ESCENA II

Cuplé

(*Cantado.*)

“Había una vez una murga chiquita
que en su pueblo chiquito creció
y tan grande creció la murguita
que en el pueblo chiquito no entró.”

CECILIA. ¿Qué te dijeron?

ERNESTO. (*Cantado.*) El Gordo dijo que sí,
que le entusiasma la idea,
total está en el seguro
y la mujer no pateo.

CECILIA. ¿Y Horacio?

ERNESTO. (*Cantado.*) Horacio es el más dudoso

y no sabe lo que quiere,
pa' mí que el tema es la plata
y la murga no le conviene.

CECILIA. ¿Le nombraste el plantel?

ERNESTO. (*Cantado.*) Le dije que va el Cabeza,
el Gato Negro, el Tordillo,
que en la primera va el Robert
y en los bajos el de Amarillo.

CECILIA. ¿Y qué dijo?

ERNESTO. (*Cantado.*) Dijo que lo va a pensar,
que no nos contesta ahora,
pero que si el Pato va
la oferta está tentadora.

(*Cantado.*)

“La murga se va,
busca otro destino
quiere improvisar
un nuevo camino.”

FLORENCIA. ¿De dónde van a sacar la plata?

PATO. (*Cantado.*) Vamos a vender ravioles
o pollos o tortas fritas
y si la plata no alcanza
sortearemos una rifita.

FLORENCIA. Eso para los pasajes, ¿y dónde se van a quedar a dormir? ¿Y
qué van a comer?

PATO. (*Cantado.*) Y siempre hay algún pariente
que nos tire algún colchón
pa' comer no precisamos
más que un platito de arroz.

(*Cantado.*)

“La murga se va,
busca otro destino
quiere improvisar
un nuevo camino.”

FLORENCIA. Ni se te ocurra que te vas a quedar en la casa de la tía. Que se ocupen ellos de conseguir dónde quedarte. No sé cuándo te vas a hacer valer, vos.

PATO. No soy yo solo, Flo, eso lo vamos a arreglar entre todos.

FLORENCIA. ¿Y la rifa quién la va a vender?

ERNESTO. Se precisa más gente, Pato. No alcanza con los mismos de siempre. Ya sabemos cómo son estas cosas. Al principio todo el mundo te pasa la mano, pero cuando los precisás, desaparecen. ¿O te olvidás de lo que pasó el año pasado?

PATO. Sí, pero ahora es distinto, hay otra motivación.

ERNESTO. Para mí el público es el mismo en cualquier lugar. Yo salgo por otra cosa.

PATO. Vos salí por lo que quieras, salí por los caramelos si querés, pero yo no, yo no me conformo con esto. Mirá, si nos organizamos bien, vas a ver que podemos. Tenemos tremendo equipo. ¿O no?

ERNESTO. Y... en teoría parece que sí. Después se verá.

PATO. Siempre el mismo pesimista, vos.

ERNESTO. Realista, querrás decir. Todavía no hay nada concreto y mirá la fecha en que estamos.

PATO. Tenemos tiempo de sobra.

ERNESTO. Para vos sí, que siempre hacés las cosas a último momento.

PATO. ¿Y acaso no nos ha ido bien?

ERNESTO. Sí, pero...

PATO. Bueno, dale, dejate de hablar tanto y vamos a seguir con lo nuestro. A ver... Faltaría Horacio, nomás. Pero vos sabés cómo es esto, al final se prenden todos.

ERNESTO. Eso es lo que más me revienta, que al final se suben todos al carro y los que trabajamos somos dos o tres.

PATO. Es ahora o nunca, Ernesto. ¿Vos te imaginás lo que debe ser cantar en el Ramón Collazo, frente a ese mundo de gente? (*Silencio.*)

ESCENA III

Marcha de Retirada

(*Cantado.*)

“El murguista se mira en el espejo,
en su mejilla reluce un lagrimón.
Lentejuela de sueños postergados,
amargura de un sueño que voló.”

PATO. Me voy, Ernesto. Me llamaron de *La Poderosa*.

ERNESTO. ¿Que qué?

FLORENCIA. Aníbal le dijo...

PATO. “¿Y vos qué hacés allá, con esa voz que tenés, pudiendo cantar en una murga de aquí?” Y yo le dije...

FLORENCIA. “Mirá, nosotros pensamos ir este año con *La Murguista*, estamos haciendo una rifa para ver si hacemos unos pesos...” Y él le dijo...

PATO. “Vos no precisás venir con una murga, yo hablo con el dueño de *La Poderosa*, que es amigo mío y estás colocado”.

CECILIA. ¿Hace cuánto que le ofrecieron cantar allá?

FLORENCIA. Hace como un mes, más menos.

PATO. Me lo dijo ahora, hará una semana.

CECILIA. Y aceptó.

FLORENCIA. Claro, no se iba a perder esa oportunidad.

ERNESTO. Y aceptaste.

PATO. No. Le dije que lo iba a pensar.

ERNESTO. Pero no nos podés dejar plantados así nomás.

PATO. No voy dejarlos plantados.

ERNESTO. Que yo sepa, en dos murgas no podés salir. Pero mirá el viaje que me agarré... la puta madre. ¿A mí quién me manda a seguirte la

corriente? Cuando se enteren los otros, me van a querer linchar.

PATO. Me lincharán a mí en todo caso, si vos no hiciste nada.

ERNESTO. Hice, sí, ¿sabés qué hice? ¡Di mi palabra! Eso que a vos te importa un carajo.

PATO. No sabía qué hacer, Florencia me embolsó.

ERNESTO. ¿Florencia? ¿Y no es que Florencia detesta las murgas?

PATO. Bueno, ché, pará. Pensé que te ibas a poner contento.

ERNESTO. ¿Que me iba a poner contento? ¿Para qué mentís? Si hubieras pensado eso me lo hubieras dicho desde el principio, como tiene que ser. Sabías que me iba a calentar, por eso te callaste la boca.

PATO. ¿Sabés qué te pasa a vos? Estás celoso.

ERNESTO. ¿Celoso, yo?

PATO. ¿Y si te hubieran hablado a vos, qué hubieras hecho? ¿Eh?

ERNESTO. Sabés bien que a mí nunca me interesó ir. Te lo dije desde el primer día, ¿te acordás? Si me metí en esto fue por vos, nada más. Porque vos me lo pediste. ¿Y me querés decir qué hacemos ahora?

PATO. Que se vaya un integrante no cambia nada. Hablá con Gabriel.

ERNESTO. Es que no se va cualquier integrante, Pato. Se va el mejor, ese es el que se va.

PATO. Nadie es imprescindible, Ernesto.

ESCENA IV

Pasillo

(Otro Carnaval. "La Murguita" está festejando su primer premio.)

PATO. *(Asomándose)* ¡Campeón!

ERNESTO. ¡Pato! *(Se abrazan.)* ¿Cuándo llegaste?

PATO. Hoy de mañana.

ERNESTO. ¿Viste la actuación?

PATO. Claro, si vine a eso.

ERNESTO. ¿Qué te pareció?

PATO. Impecable. Sos el mejor.

ERNESTO. Dale, no me cargués. A ustedes les fue bastante bien.
PATO. Sí, no nos podemos quejar.
CECILIA. (*Entrando.*) ¡Pato!
PATO. ¡Hola, Ceci! (*Se saludan cariñosamente.*)
CECILIA. Te vimos en la tele. Emilio decía: ¡Mirá el Pato, mamá!
PATO. Sí, recién estuve con él. Está grande, ché.
CECILIA. Pegó un estirón... ¿Y Florencia?
FLORENCIA. Bien. Estamos... un poco distanciados.
CECILIA. Ah.
PATO. Sí, pero todo bien.
ERNESTO. ¿Te viniste del todo?
PATO. No, tenemos un par de actuaciones más y lo más seguro es que me quede allá.
CECILIA. ¿Y? ¿Extrañás?
PATO. Un poco.
ERNESTO. Nosotros sí que te extrañamos. No hay nadie que nos tire las cosas por la cabeza.
PATO. Andá... Gabriel anduvo bien, ¿eh?
ERNESTO. Sí, todavía le falta tablado, es muy gurí.
PATO. Pero va a andar bien.
ERNESTO. Pienso que sí, tiene futuro.
PATO. ¿Y vos?
ERNESTO. ¿Yo? Me despido del carnaval.
PATO. Qué te vas a despedir.
CECILIA. Siempre dice lo mismo.
ERNESTO. Esta vez va en serio. (*A Cecilia.*) Te lo prometí, ¿no?
CECILIA. Yo nunca te pedí que dejaras.
ERNESTO. Bueno, pero éste es el último. (*Al Pato.*) Y ahora que no estás vos, está complicado.
PATO. Pero eso no impidió que ganaran el primer premio.
ERNESTO. Y... fue más la puesta en escena que otra cosa.
PATO. Se nota la mano tuya. Es inconfundible.
CECILIA. Y vos, ¿cómo anduviste con *La Poderosa*?

PATO. Bien. Hay problemas también como en todos lados y el tema plata, ya saben cómo es. Allá tenés más gastos y la competencia es dura.

CECILIA. ¿Y pudiste hacer algún peso?

PATO. Nada del otro mundo. Con el octavo puesto no hacés muchos tablados.

CECILIA. Pero valió la pena, ¿no?

ERNESTO. ¿Y el Collazo?

PATO. Y... en el Collazo faltabas vos, Ernesto.

(Cantado.)

“La murga canta y canta / como ninguna
y en cada esquina deja / una canción.
En el pecho del murguista / sólo retumba
a bombo y redoblante, / su corazón.
No importa dónde estés, / ella te alumbra;
el aplauso es el mismo / en cada rincón.
Y vayas donde vayas, / se va tu murga,
prendida en la solapa / como una flor.”

Fin

Estela Golovchenko

Dramaturga, Actriz, Directora y Docente en Artes Escénicas.

Nace en San Javier, departamento de Río Negro, en 1963.

Está vinculada al *Teatro Sin Fogón*, de Fray Bentos, desde su fundación en 1986.

Desde 1997 ejerce la docencia en el área teatral, habiendo realizado talleres de actuación con niños, adolescentes y adultos, así como con niños con capacidades diferentes y adultos mayores.

Actualmente se desempeña como docente en el Bachillerato Artístico de Educación Secundaria desde su implantación, en el año 2007.

Como actriz y directora ha recibido varias distinciones otorgadas por la Asociación de Críticos del Uruguay (ACTU): el Premio Florencio a Mejor Actriz por la obra *Pa' lo grande que es Fray Bentos*, en 1991; a Mejor Dirección por *Inodoro Pereira, el renegau*, en 1993; y a Mejor Actriz por *Desfile de extrañas figuras*, de Carlos Pais, en 1995.

Su actividad como dramaturga ha sido destacada por la Comisión Nacional de Fondos para Teatro (CO.FON.TE.) con el Primer Premio de Dramaturgia por su obra *Vacas gordas*, en el 2002; y al año siguiente con la Primera Mención por su obra *Punto y coma*. En el concurso Teatro Inédito organizado por el Ministerio de Educación y Cultura (MEC), obtiene una Primera Mención por su obra *Alcanza con que estés*.

En el 2004 es distinguida con el premio Florencio Autor Nacional por *Vacas gordas*, estrenada por el elenco de *Teatro Sin Fogón*, de Fray Bentos, bajo la dirección de Roberto Buschiazzi, y por Teatro el Galpón de Montevideo, bajo la dirección de César Campodónico.

En el 2005 obtiene el primer premio del concurso de la Intendencia Municipal de Montevideo, con *El disparo*, obra que también llevó a escena el elenco de Teatro el Galpón de Montevideo, bajo la dirección de Jaime Yavitz.

En el 2007 recibe una Mención en el Concurso de Dramaturgia de CO.FON.TE., por su obra *El pan nuestro de cada día*, y en la ciudad de Minas es distinguida por la fundación Lolita Rubial, con el Premio Morosoli, por su aporte a las letras uruguayas.

Algunas de sus obras han sido estrenadas en el exterior. *Vacas gordas* se realizó en Sevilla (España) y obtuvo el Primer Premio en el Certamen de Teatro Joven de Palma del Río (España); también fue estrenada en Córdoba (Argentina), en México, y en el Festival Internacional de la Nueva Dramaturgia (TRAMEDAUTORE) de Milán (Italia), siendo traducida al italiano por Cristina Ferrajoli y Pier Paolo Olcese.

El disparo ha sido traducida al francés por Susana Lastreto, en ocasión de presentarse al Ciclo de lecturas Tribune du théâtre Maison de l'Amérique Latine, en París (Francia); y *Punto y coma* ha sido traducida a la lengua portuguesa para ser leída en el Ciclo de Leituras de Peças Teatrais da América Latina, Juiz de Fora, en Minas Gerais (Brasil).

Notas sobre *La Murguita*, de Estela Golovchenko

Por Teresa Deubaldo

No creo poder hacer un análisis siguiendo las pautas que nos mandaste¹.

Me inclino a hacerlo como “espectadora”, donde prima la subjetividad.

El tema del carnaval es ajeno para mí. No me atrae y hasta lo rechazo.

Eso no implica que rechace la obra. La veo muy bien dialogada, con un lenguaje adecuado a los personajes y que llega sin dificultades al público.

En la primera lectura sentí que la temática estaba enquistada en esos dos personajes, y que empezaba y terminaba en ellos. Y pensé ¿qué quiere decir Estela con esto? Volví a leerla más de una vez, y apareció más claramente el tema de la traición, los sueños, el deslumbramiento, la ilusión y la realidad golpeando a esos dos personajes. Temática universal, con la que nos podemos identificar fácilmente. Esto en lo general.

En cuanto a lo particular, me pareció que estaba, sobre todo en *Marcha* *Presentación*, un poco informativa.

Los climas aparecen y se sostienen. Se logra una progresión en los personajes.

El conflicto interno que sufre “Pato” es claro y nada forzado.

El conflicto externo de los dos personajes se desarrolla sin tropiezos.

Toda la obra fluye naturalmente, sin dificultades, hacia un final, tal vez un poco desvaído, sin mucha contundencia dramática, que quizás el director le pueda dar.

El objetivo de mostrar nuestra realidad —la de los uruguayos— creo que se ha logrado muy bien.

Los sueños, las ambiciones, los deseos, no tienen territorio.

No sé si esto puede servirte para algo, es sólo una lectura totalmente subjetiva.

1. Golovchenko envió por mail una serie de pautas a los dramaturgos para que redactaran sus notas sobre las obras. Estas pautas tampoco se respetaron, y cada uno llegó a un tipo de devolución de acuerdo con su lectura y mirada. Estas notas fueron leídas en voz alta en el encuentro de Montevideo, y discutidas calurosamente entre todos.

EN LA NOCHE Y POR LAS SIERRAS

Teresa Deubaldo

En Minas en 1903.

Personajes

Mister Jones.

Cata.

Juanita.

María.

Clelio.

(Cualquier divergencia con la historia, no es fruto de la casualidad.)

ESCENA I

(Dos sillones de mimbre, pedestal con una planta. Luz azulada tenue, casi penumbra. En la escena vacía se oye el repiqueteo de un telégrafo. Después de que el sonido está instalado, una voz transmite:

“Marzo 1903. El imperio de la Constitución está roto, stop. Hay en la República Oriental dos gobiernos, más que dos gobiernos, dos países, stop. Continuaré informando. Roberto Payró, corresponsal de La Nación de Buenos Aires.”

El repiqueteo irá desapareciendo paulatinamente a medida que la luz sube y cambia para dar claridad de mediodía.)

MISTER JONES. *(Entrando con Cata.)* ¡No hay puchero como el suyo, doña Cata!

CATA. Siempre dice lo mismo Mister Jones.

MISTER JONES. Pero es verdad. Usted sabe que yo recorro todo el país y en ningún lado lo hacen como usted. La semana pasada cuando anuncié que venía, no me animé a pedir que me esperara con puchero, no sabía cómo la iba a encontrar. Pero veo que está un poco más recuperada.

CATA. Y sí..., hay que seguir adelante... Pero avisando que viene alcanza, ya sabemos la comida que le gusta. Cuando Francisco me decía “mañana puchero,” ya sabíamos que venía mister Jones... ¡Qué cosa!, ¿no?, parece mentira..., ya va casi un año, y yo todavía no puedo..., no entiendo cómo pudo haber pasado esa desgracia...

MISTER JONES. Fue una fatalidad...

CATA. No sé..., a veces pienso si no fue un descuido de él...

MISTER JONES. No doña Cata..., fue el destino..., el informe dice...

CATA. Yo no quise leerlo, ¿para qué? Hay que seguir adelante, sobre todo por las hijas. Los muchachos, es distinto, ya andan por las suyas..., pero mis hijas...

MISTER JONES. Y sí..., es difícil. Y los de Ticino, ¿ya lo saben?

CATA. Sí. Escribimos enseguida. Ahora quieren que volvamos.

MISTER JONES. ¿Ah..., sí?

CATA. Pero no, ninguno quiere irse a Suiza, ni los nacidos allá. Los otros, menos..., dicen que son bien orientales. Yo los entiendo, no tienen ni recuerdos de Bidogno.

MISTER JONES. ¡Qué se van a querer ir! Ya son como los criollos de acá, está probado. ¿No se les fue uno con el revoltoso de Saravia?

CATA. Clelio. ¡Ni me haga acordar! No pudimos convencerlo. Meses de angustia esperando que lo trajeran muerto. Pero gracias a Dios volvió sin un rasguño y molesto porque habían tenido que pactar.

(Juanita y María entran con una bandejita cada una con té, se detienen esperando que se las pidan.)

MISTER JONES. ¡Y qué sería de este país sin el pacto de La Cruz! Con tanto desorden y revueltas la producción..., pero fíjese doña Cata, y esto se lo cuento en confianza, que no sólo los ingleses de la telegráfica, sino también otros extranjeros andaban con ganas de liquidar todo y dejar el país. Por suerte Cuestas logró conciliar con ese gaucha alzado de Aparicio, y mientras estuvo de presidente les respetó el acuerdo. Pero, como el que manda ahora es Batlle y Ordóñez y no hay nada escrito, el pacto no tiene valor. ¡Y está bien!, para eso es el presidente.

JUANITA. *(Se le derrama un poco de té y cae la cucharita. María se apresura a levantarla.)* ¡Es presidente con los votos de unos “blanquillos” que se dieron vuelta! ¡Y bien que echó para atrás cuando el General se le enfrentó!

CATA. *(Incorporándose.)* ¡Juanita!

MARÍA. *(Toma a Juanita del brazo y le dice por lo bajo.)* ¡No hables! Acá, no.

JUANITA. *(La vehemencia le hace tintinear la taza.)* Perdóneme madre, pero estoy diciendo la verdad. ¡Veinte mil hombres juntó en una semana!, Clelio entre ellos..., todo para hacer respetar el acuerdo que este gobierno violó. Hay cosas más importantes que la economía...

CATA. ¡Por favor Juanita...!

MISTER JONES. Bueno, bueno... Me parece doña Cata que me andan por atacar los lanceros..., ja, ja, ja. Más de uno le salió blanco...

CATA. (*Con severidad.*) ¡Pida disculpas!

JUANITA. Yo no quise ofenderlo Mister Jones..., lo que pasa es que éste no es su país.

MISTER JONES. En eso tiene razón Juanita, sólo hace treinta años que vivo acá..., ja, ja, ja.

MARÍA. (*Con un tono más contenido que la hermana.*) Entonces se acordará que hace más de 30 años que los blancos luchan para que las leyes los respeten.

MISTER JONES. (*Riendo para aflojar la tensión.*) ¡A la pucha..., se me vienen en malón! ¡Tan rico que estaba su puchero, doña Cata!

CATA. (*Con tono grave y mirada áspera.*) Parece que ustedes se han olvidado de la hospitalidad. Vayan a hacer otro té.

MARÍA. Sí mamá..., perdonen..., vamos Juanita. (*Juanita duda, pero sale con María, que la lleva.*)

CATA. (*Amilanada.*) ¿Se da cuenta? ¿Se me han contagiado del hermano! ¿Y quién puede con los jóvenes hoy en día? Ellos se creen que tienen la razón, se quieren llevar el mundo por delante. ¡Ah, la política, la política...! Si ahora hay un gobierno en "El Cordobés" y otro en la capital, que lo arreglen los doctores... ¡Pensar que nos vinimos buscando seguridad..., un porvenir para todos...! ¡Pero estos criollos también, tener que matarse entre ellos para poder votar, es una barbaridad...!

MISTER JONES. Este país es muy joven, todavía están "corcoveando", como dicen. Para usted y para mí, venidos de la Europa, se nos hace difícil de entender.

CATA. No se crea, mire que...

MISTER JONES. Es cierto, no me acordaba de que allá en Suiza... Pero va a ver que acá, estoy seguro, algún día se van a tener que acomodar... El hombre va a terminar poniendo orden, ya dijo que no va a tolerar más las exigencias de ese Saravia. Esos gauchos rebeldes se van a tener que someter...

CATA. ¡Dios lo oiga...! ¡A ver si por fin tenemos paz! Y no les tome asunto a las muchachas, no quisieron ofenderlo.

MISTER JONES. No se preocupe, estos son otros tiempos, tenemos que acostumbrarnos a la juventud de ahora. Pero es nuestra obligación

hacerles entender que con el orden es que se progresa. Este país tiene que dejarse de barbaries y abrirse al mundo moderno, estamos en 1903. ¡Y si este hombre está haciendo un gobierno de partido, está muy bien que lo haga, está en su derecho!, las minorías son minorías, ¡qué caramba! No tiene por qué seguir contemplándolas, y eso, él, lo ha dejado bien clarito...

MARÍA. Permiso..., la carqueja. *(A la Madre)* *(Juanita un poco avergonzada, le ofrece el té)*

MISTER JONES. ¡A ver Juanita mi manzanilla *(Tomando.)* ¡Está buena! Bien cargadita, como hecha por tus manos..., ja, ja, ja...

CATA. ¿Terminaron de planchar las costuras?

MARÍA. Sí mamá, Chiquín fue a entregarlas a la tienda.

MISTER JONES. ¿Y cómo marcha ese negocio, doña Cata?

CATA. Y trabajo no nos falta, siempre hay pedidos. Pero somos muchos...

MISTER JONES. ¡Pablo ya les dijo a lo que vine esta vez?

CATA. No.

MISTER JONES. Habrá querido que la sorpresa se las diera yo. ¿Así que no saben?

MARÍA. ¿Qué?

MISTER JONES. ¡Lo mandan de jefe al telégrafo de Los Tapes! Más cargo, más sueldo. Hace tiempo que se merecía un ascenso.

CATA. ¡Por fin una buena noticia, gracias a Dios!

MARÍA. Con razón estaba tan animado. ¿Y se va ir de encargado, entonces?

MISTER JONES. Sí María, ¿qué te parece?

JUANITA. ¡Es muy lejos, son como catorce leguas...! ¿Quién le va a cocinar?

MARÍA. Es cierto. Va a extrañar los dulces de Juanita.

JUANITA. Pero podemos mandarle en la diligencia, ¿verdad? Total, no se echan a perder...

MARÍA. Seguro. Yo te ayudo, Juanita, tenemos que conseguir más frascos...

MISTER JONES. Claro. Y ustedes pueden ir cuando quieran. ¿Y qué me dice, doña Cata, está contenta?

CATA. ¡No voy a estar...!, es un gran paso. Y él se va a desempeñar bien, es muy responsable.

MISTER JONES. Claro que sí. Los del telégrafo le deben mucho a esta fami-

lia..., y..., en fin... Bueno, ellos dicen que los hijos han de haber salido al padre. Por eso es que me mandan con un ofrecimiento.

CATA. ¿Un ofrecimiento? ¿A qué se refiere, Mister Jones?

MISTER JONES. La cosa es así. Al trasladar a Pablo, va a quedar un puesto libre acá en Minas. La compañía se lo ofrece para alguno de sus hijos.

CATA. No sé que decirle..., ¡esto sí que no me lo esperaba...!, ¡qué sorpresa...!, estoy tan agradecida..., nosotros...

MISTER JONES. Déjese de cosas, no tienen nada que agradecer, ustedes se lo merecen.

CATA. ¿Quién iba a decir...?, si habrá que tener fe...

MARÍA. ¿Y para quién va a ser el trabajo? (*Expectativa en las muchachas.*)

MISTER JONES. Eso lo deciden entre ustedes. El puesto ya es de la familia.

JUANITA. ¿Mamá...?

CATA. Vamos a ver, hay que pensarlo muy bien..., lo voy a hablar con los muchachos.

MARÍA. Ellos ya tienen trabajo...

MISTER JONES. Queda en sus manos. Cuanto antes lo decida, mejor. Pablo va a tener que enseñarles algunas cosas antes de irse.

MARÍA. ¡Yo ya sé todo!

CATA. ¡María!

MARÍA. Es cierto, yo ya sé todo. Pablo me enseñó el Morse.

MISTER JONES. ¡Miren la señorita! No estaría mal. Sería la primera mujer en el telégrafo.

JUANITA. A mí también me gustaría...

CATA. (*Con dureza.*) ¡Por favor! Por hoy es suficiente.

(*María y Juanita quedan calladas y cohibidas.*)

MARÍA. (*Tímidamente.*) Permiso. (*Sale.*)

MISTER JONES. Bueno, bueno, bueno... (*Ríe*) ¡Qué problemita, doña Cata...! El puesto es para cualquiera de sus hijos, así que... (*En un tono más firme.*) Eso sí, el trabajo es el trabajo y las ideas, las ideas.

CATA. Hay que pensarlo muy bien.

MISTER JONES. Usted decide, pero a principio de mes ya tiene que estar

trabajando... El nombramiento dice a partir del primero de junio, sólo hay que poner el nombre. Bueno, yo me voy a retirar. Mañana salgo temprano para Maldonado y todavía tengo que revisar unos papeles en la oficina.

CATA. ¿Y cuándo lo tendremos de vuelta?

MISTER JONES. No sé. Para el mes que viene me mandan a recorrer el Norte, pero no se preocupe que no me voy a olvidar de anunciarles visita.

JUANITA. Sí, por el puchero.

CATA. ¡Juanita!

MISTER JONES. Ja, ja, ja, muy cierto. *(Da la mano a las dos.)* Bueno..., déle mis saludos a todos, y será hasta la vuelta.

CATA. Hasta la vuelta y gracias. Y dígales a sus patrones lo agradecidos...

MISTER JONES. ¡Qué va! Ustedes lo merecen..., adiós. *(Sale.)*

(Comienza a oírse el repiqueteo del telégrafo y a cambiar la luz.)

JUANITA. Yo lo acompaño.

CATA. Adiós *(Reflexiona, se la nota inquieta y pensativa, hasta ir quedándose inmóvil.)*

(Sobre el sonido se oye la voz diciendo:

“Se rumorea que la policía de Montevideo será militarizada, stop, la del interior, instruida con máuser, stop. Mandarían armamento nuevo para regimiento en Tacuarembó, stop. Seguiremos alerta. Mamboretá.”

El repiqueteo se va perdiendo a la vez que cambia la luz sobre el diálogo que se inicia.)

ESCENA II

(Cata camina pensativa y preocupada. Con un gesto se desprende de sus pensamientos y llama a María.)

CATA. María, m'ija, venga...

MARÍA. Sí, mamá.

CATA. Ya debe estar por llegar Clelio, hay que prepararle algo para comer.

MARÍA. No se preocupe, que con Juanita le apartamos puchero. No lo servimos todo porque ese Jones no deja ni un poquito.

CATA. Y bueno m'ija, a él le gusta, acá se siente cómodo... ¿Tú sabes lo que es andar comiendo por las fondas? Hay que ser un poco más cristiana.

MARÍA. Está bien, yo no digo nada... ¡Pero se comió dos potes de ambrosía! *(Ríe.)* Chiquín lo miraba asombrado, como a él no le gusta lo dulce..., ponía unas caras..., con Juanita no aguantábamos la risa.

JUANITA. *(Entrando entusiasmada.)* Llegó Clelio. ¡Ya le conté!

MARÍA. ¡Ves cómo sos! ¿Por qué no me esperaste? Yo quería contarle también...

JUANITA. Pero fue por arriba nomás, rapidito. Los detalles se los contás vos. ¡Y lo de Chiquín... ¡Se va a reír con lo del gurisito!

CATA. Bueno, bueno; vayan a calentarle el puchero...

JUANITA. *(Saliendo con María.)* No te enojés..., mirá, esta tarde hago los tortells que te gustan tanto...

(Entra Clelio)

CATA. Ah, Clelio, no viniste a comer...

CLELIO. No, es que... había huéspedes.

CATA. Mister Jones es buena persona.

CLELIO. Yo no digo que no.

CATA. Nos trajo buenas noticias. Pablo de encargado en Los Tapes..., se lo merece... No nos dijo nada.

CLELIO. Usted sabe como es de callado. Pero debe estar contento.

CATA. Sí. Se le notaba más alegre, y no es para menos. Y lo demás, ¿te lo contó Juanita?

CLELIO. ¡Qué pregunta! ¡A las apuradas! Tiene un entusiasmo...

CATA. ¡Yo no esperaba una cosa así!

CLELIO. *(Con sequedad.)* Nos están pagando un muerto. *(Refiriéndose al accidente del padre.)*

CATA. *(Autoritaria.)* Clelio, por favor, ¡no quiero empezar a discutir contigo! Y te pido además que no hables así delante de tus hermanas. Guárdate tus opiniones. No quiero que esta casa se convierta en un refugio. Ayer estuvo Antonio y le dije lo mismo. ¡No quiero más enfrentamientos entre mis hijos! Cada uno con su manera de pensar. ¿Está entendido? Tienen que aprender a respetarse.

CLELIO. Está bien, está bien.

CATA. A él le quedó claro, espero que a ti también. *(Pausa.)*

CLELIO. ¿Y tiene pensado para quién va a ser el trabajo?

CATA. Para María, creo.

CLELIO. Ah..., pero..., ¡qué sorpresa! Yo pensé que iba a tener que convencerla...; bueno, mejor así.

CATA. Ustedes, más acá o más allá, están encontrando su camino. Ahora es momento de darles lugar a las hijas. Y bueno, si hay que empezar con una, que sea María.

CLELIO. Me parece muy bien. Ella es capaz y responsable.

CATA. No es ese el asunto.

CLELIO. ¿Entonces...? ¿Por qué se preocupa?

CATA. Por la admiración que sienten por ti..., las dos...

CLELIO. Pero es natural. Ando por las ferias con mis versos..., y...

CATA. ¿De dónde sacaron ellas esas ideas?

CLELIO. Ideas, ideas... no hacen daño..., son sólo ideas.

CATA. No Clelio, pensar distinto puede ser peligroso, tú lo sabes bien. Hay cosas que..., la gente está desconforme, y María en una oficina...

CLELIO. ¡Usted está viendo fantasmas por todos lados...!

CATA. Yo sé que no quieres hablar. Pero tú no piensas que eres un poco responsable de la idealización que ellas han hecho... ¡La libertad es muy linda, sí!, ¿pero los muertos y la paz...?

CLELIO. Mire madre, yo no quiero faltarle el respeto, pero usted no nació acá, ellas sí. Tienen derecho a pensar como quieran, es su patria. Ustedes vinieron buscando un bienestar económico, y está bien. Ellas, nosotros..., buscamos, además, otra cosa. Y si sienten que lo que estamos viviendo es injusto, tienen que luchar a su manera para cambiarlo. No corren peligro, a las mujeres todavía no las están llevando presas por no querer este gobierno. Yo no les digo lo que tienen que pensar. Piensan y sienten por sí solas. Lo que yo haga va por cuenta mía, y créame, no voy a arriesgar la seguridad de ninguno de ustedes.

CATA. ¡Claro, tengo que quedarme tranquila!, ¿no? ¡Yo no me doy cuenta de las cosas que están pasando...! ¡Qué casualidad que necesitaran un animador para las pencas un día antes de que viniera la leva a reclutarlos! Pero, dejan pasar uno o dos meses y vuelven... ¿Podrás irte a alguna feria la próxima vez?

CLELIO. Sé cuidarme solo. Además no sé de qué se anda preocupando... Déjeme con mis versos nomás, por ahora no me han puesto en ningún peligro, a la gente le gustan, y a veces hasta me pagan. (Ríe) Déjela ir a María. En una oficina se está un poco más a salvo de la prepotencia del gobierno.

CATA. Este es un pueblo chico, todo se sabe...

CLELIO. María es inteligente, no le va a pasar nada. Deje de darle vueltas al asunto. Yo creo que a usted lo que le asusta es que una hija suya sea la primera mujer del pueblo que trabaje en oficina. Estamos estrenando un siglo nuevo, y por lo que se ve la cosa viene de cambios, nada le va a pasar a la gurisa.

CATA. ¿Para qué están trayendo barcos cargados de armamentos? ¿Qué es lo que está pasando...?, ¿qué es lo que se prepara...?

CLELIO. ¿Y usted cómo sabe eso?

CATA. ¿Cuántos hombres juntó el General la última vez...? ¿Y esa gente no existe más? Si el Gobierno se desvía, ¿no se van a levantar otra vez a defender lo que tantos muertos les costaron? ¿Tú crees que esta paz...?

CLELIO. ¡No hemos de ser nosotros quienes la rompamos! No queremos la guerra. ¡Ahora queremos votar...! El General nos está pidiendo que

nos anotemos en el registro cívico, todos, hasta el gaucho más analfabeto; hay que enseñarles a firmar para que pongan el voto. ¡Elecciones limpias, sin fraudes, eso queremos, eso exigimos..., no la revolución! Pero si esas cosas no se dan...

CATA. ¿Qué? ¿Otra vez a las cuchillas?

CLELIO. Quédese tranquila, nada va a pasar..., no se van a atrever a romper un pacto otra vez. Pero a mí no me gusta hablar de estas cosas con usted, se anda preocupando sin razón. Ahora hay que estar contentos por lo de Pablo y lo de María, ¡imagínesel, ¡la gurisa de oficinista!

JUANITA. *(Desde afuera.)* Clelio, ya está la sopa servida.

CATA. Sí, sí..., claro. Anda hijo, anda a comer. *(Clelio sale.)*

(La madre lo acompaña unos pasos y comienza a oír el repiqueteo. La luz va cambiando mientras ella busca en su deambular el sonido que está en sus oídos. Sale tratando de dejar de oír. Sobre la escena vacía se oye:

“Noviembre. Pido directivas, stop. Tropas coloradas instaladas en Tacuarembó, amenazan invadir departamento blanco, stop. Si lo hacen y no se retiran pacíficamente, resistiré por la fuerza. Espero instrucciones, stop. Carmelo Cabrera, Jefe Político de Rivera.”

El repiqueteo continúa bajo como fondo, a la vez que cambia la luz sobre el diálogo que se inicia.)

ESCENA III

(Juanita, Clelio.

Diciembre, 27.

Se oscurece la casa. La escena se desarrolla afuera. Sólo una luz ilumina a los hermanos. Es casi de noche.)

JUANITA. ¡Clelio..., Clelio..., ah, por fin llegaste, gracias a Dios, tenés que irte enseguida...!

CLELIO. Pero, Juanita, ¿qué haces acá a esta hora? ¿Pasó algo? Me sorprendiste, muchacha.

JUANITA. ¡Volvieron! No dejaron pasar ni quince días y ya están acá otra vez..., estuvieron el ocho de diciembre, el día de la virgen..., y ahora otra vez.

CLELIO. Vamos para casa.

JUANITA. ¡No! Tenés que esconderte, a casa ¡no! Los de la leva te van a ir a buscar. Nunca habían vuelto tan pronto. ¡Están haciendo redadas por todos lados!

CLELIO. ¿Y vos cómo sabés?

JUANITA. Llegó el aviso a la casa de don Ramón, donde estamos enseñando a firmar.

CLELIO. ¿Ah, sí? ¿Y están contentos con la maestrita?

JUANITA. ¡Clelio! ¡No me hagas bromas! Esto es muy serio. Dice don Ramón que la cosa se está poniendo fea. El presidente no quiere sacar las tropas que mandó a Rivera, y no tiene derecho, ¡no tiene derecho..., allí mandan los blancos! Dice don Ramón que es peligroso, que el General no lo va a permitir... ¿Es cierto que el Gobierno trajo fusiles y ametralladoras?

CLELIO. No sé... habrá que preguntarle a don Ramón...

JUANITA. Por favor, no sigas tomándome el pelo, ya cumplí los diecisiete.

CLELIO. Bueno, bueno..., no te me cabréis... No hay que tomarse la política con tanto fervor.

JUANITA. ¡Vos me estás diciendo eso!

CLELIO. (*Precipitado.*) Me tengo que ir, Juanita, a la vuelta seguimos hablando. Ya está por salir la diligencia.

JUANITA. Entonces, ¿ya sabías? Pero esta vez no te podés ir. Tenés que esconderte. En lo de Antonio; ahí no te van a ir a buscar. Si te vas, te pueden matar.

CLELIO. ¿Y se van a perder un poeta como yo?

JUANITA. Esto no es broma. No te podés ir. ¿Nos vamos a quedar solas con Chiquín? Hay otra forma de luchar, ya lo dijo el General. La otra vez estaba papá y Pablo y... No nos podés dejar, tenés que esconderte.

CLELIO. No tengas miedo, no va a pasar nada, esto lo arreglan los de arriba, vas a ver. Don Ramón se asusta con poca cosa, ¿le vas hacer caso?, son

chocheras. Además, ¿vos te crees que me voy a perder las pencas en Polanco para recibir el 1904?

JUANITA. Sí, claro, las pencas... Lo que pasa es que vos no crees en mí, sólo en María.

CLELIO. Pero déjese de cosas, si usted es mi hermanita preferida...

JUANITA. Eso no es cierto...

CLELIO. ¡Cómo que no, si es la que me hace las torrejas más ricas!

JUANITA. ¡No te vayas, no te vayas!

CLELIO. (*Ríe y se va.*) Adiós, Juanita, hasta la vuelta, me voy con mis versos a otra parte...

JUANITA. ¡Clelio..., por favor! (*Intenta seguirlo.*) ¿Por qué no me escuchás...? (*Sale casi corriendo por el lado contrario del de su hermano.*)

(*La luz azulada y el repiqueteo se repiten. En la escena vacía se oye:*

"Diciembre. Compadre: no te muevas de tu casa, stop, son cosas de Batlle que se ha tirado una plancha, stop, no sé cómo se va a justificar ante el país. Cicerón Marín, coronel nacionalista".)

ESCENA IV

(*María, Juanita.*
Diciembre, 30.)

MARÍA. (*Entra, recorre la escena inquieta.*) Mamá..., mamá... (*Mira a su alrededor, saca de su ropa unos papeles.*)

JUANITA. (*Entrando agitada.*) ¡Qué suerte que viniste temprano! ¿Te pasó algo?

MARÍA. No, no..., es que...

JUANITA. ¡No sabés, no te imaginás! Vengo de lo de don Ramón y las noticias son horribles.

MARÍA. ¿Por qué?, ¿qué pasó?

JUANITA. Se lo llevaron detenido. Y en Tacuarembó no sólo se llevaron presos a los blancos sino que la policía ya se puso la divisa colorada. ¿Te das cuenta, María? ¡Es un atropello! Esto no lo va a permitir el General, estoy segura. Él no quiere la guerra; “no más muertos”, dijo, “ahora hay que votar”. Vas a ver que va a hacer todo lo posible por evitar un enfrentamiento. Mandará gente a hablar con los de Montevideo, no sé..., algo va a hacer..., y el directorio tendrá que moverse.

MARÍA. ¡Es la guerra otra vez! ¡Ellos quieren la guerra! Tomá, leé.

JUANITA. ¿Qué es? No entiendo estos signos...

MARÍA. Ese no, el otro papel..., yo lo descifré..., es la orden para que las tropas coloradas invadan Maldonado. ¡El Gobierno declaró la guerra!

JUANITA. ¡María! ¡Entonces..., otra vez! ¡Más muertos...! Y... ¿y qué vamos a hacer? Algo tenemos que hacer.... hay que avisar... ¡Si estuviera Clelio!

MARÍA. Pero no está. Ahora somos nosotras las que tenemos que actuar. Hay que dar aviso, no podemos dejar que los tome desprevenidos.

JUANITA. ¿Y un telegrama?

MARÍA. No, Juanita, tienen censurado el telégrafo, y entre ellos se comunican en clave...

JUANITA. Hay un muchacho que don Ramón lo ha mandado de chasque otras veces, trabaja en la panadería de aquí al lado, yo se lo llevo a él, a mí me conoce bien.

MARÍA. También debe estar vigilado.

JUANITA. Sí, claro..., pero si se va en la noche y por las sierras, mañana a primera hora está con los blancos de Maldonado..., es buen jinete y estuvo con el General en el levantamiento de marzo... Dame ese papel, ya mismo se lo llevo.

MARÍA. Juanita..., no necesito decirte que tengas cuidado, ¿verdad?

JUANITA. No me va a pasar nada..., es aquí pegado.

MARÍA. Por el mensaje, te digo..., que no te lo saquen, tiene que llegar a tiempo.

JUANITA. No tengas miedo..., nadie me va a ver, salgo por el fondo...

(María guarda otros papeles rápidamente; un poco nerviosa va y viene por la habitación.)

CATA. *(Entrando nerviosa.)* ¡Gracias a Dios que estás en casa! ¡Y Juanita?

MARÍA. Salió hace un momento. Fue... hasta la panadería..., no demora...
¿Qué pasa?

CATA. No quiero que anden en la calle, hay un movimiento extraño, he visto caras que no son de Minas... Y mañana..., mañana no vamos a festejar el fin de año, no. Quiero que todos estén temprano en casa; vamos a ir a la misa que se va a hacer en lo de doña Tomasa. Hay que rezar mucho, mucho... ¡Y tu hermano que no vuelve...!

MARÍA. No se preocupe por él.

CATA. ¿Por qué? ¿Qué sabes tú? ¿Dónde está? Ustedes siempre están hablando..., tienes que saber...

MARÍA. Quédese tranquila, lo único que le puedo decir es que no corre peligro..., por ahora.

CATA. Así que con esta explicación no me tengo que preocupar más. ¡Pero muy bien, muy bien! ¡Yo no tengo que enterarme de nada...!, ¿verdad? ¡Las cosas que pasan en mi casa, las cosas que les pasan a mis hijos, no me tienen que importar! María, por favor, ¿dónde está Clelio?

MARÍA. Yo... no puedo..., no sé... *(Autoconvenciéndose.)* No le va a pasar nada, va a ver, no le va a pasar nada... No tenga miedo, él se sabe cuidar..., y está haciendo lo que quiere hacer, lo que debe hacer...

CATA. ¿Cuándo llegará la paz!

MARÍA. ¿Cuando nos respeten!

CATA. María, ¡por favor!, ¿otra vez con lo mismo...? Pero... ¿por qué viniste tan temprano?

MARÍA. Es que me dolía un poco la cabeza..., y... Yo también vi las tropas que llegaban. Pero quédese tranquila... *(Se oyen voces y golpes.)* ¿Y esos golpes...? ¿Qué pasa, mamá?

CATA. Voy yo, no te muevas. Y ¿Chiquín?

MARÍA. Fue hasta la tienda. ¡Van a tirar la puerta abajo! ¡No vaya, no abra...!

CATA. Cuando vuelva, se quedan acá, no salgan. No tengas miedo, no van a entrar, ésta es mi casa. *(Sale.)*

(María se asoma por donde salió Juanita, camina muy nerviosa, se oyen voces y a la madre que dice: "No está, retírense de mi casa, no pueden entrar", etc.)

JUANITA. *(Entra por donde salió.)* María, escuché los golpes, ¿por qué no estás con mamá? No hay que dejarla sola ¡Vamos, vamos, que no entren...!

CATA. *(Entrando.)* Vinieron a buscar a Clelio.

JUANITA. ¿Y el fusil?

MARÍA. Se lo llevó.

(Comienza el repiqueteo, y sobre él "Milonga triste", versión instrumental de Atahualpa Yupanqui.)

JUANITA. ¿Entonces...?

CATA. ¡Otra vez..., otra vez! *(Se derrumba.)*

(La escena se va oscureciendo lentamente. Sobre la música, diferentes voces se van superponiendo, las últimas frases se dirán en el oscuro:

"Allá van." "Te estaré esperando. Vuelve." "No te vayas." "Llévate el fusil." "Carretas con heridos, tumbas abiertas." "Lléveme con usted, padre." "¿Dónde está mi lanza?" "Me lo traen muerto." "¡Mi lanza, mi lanza!")

Fin

Notas independientes para ubicarse en el contexto histórico (De la autora)

Transcribo parte de un prólogo del historiador José de Torres Wilson para el libro de Roberto J. Payró, *Crónica de la Revolución Oriental*.

“[...] La lucha entre Batlle y Saravia será, más que nada, una lucha política en la que, paradójicamente, el supuesto bando del atraso y la barbarie exigirá las garantías democráticas del sufragio [...]” “El nacionalismo había obtenido, en el Pacto de la Cruz que puso fin a la revolución de 1897, seis jefaturas políticas departamentales y la promesa de una reforma electoral que estableciese la representación de las minorías.”

El pacto se respetó en el gobierno del presidente Cuestas. Se había establecido que en los departamentos blancos, los jefes políticos, si bien eran nombrados por el presidente, debían contar con la anuencia del directorio nacionalista. La primera violación del pacto la origina Batlle cuando nombra a dos jefes políticos blancos pertenecientes al grupo de Acevedo Díaz que había sido expulsado del partido. Esto provoca el levantamiento de marzo de 1903, donde Saravia en una semana convoca veinte mil hombres. Batlle, frente a ese despliegue que nunca imaginó, se rectifica, y se acuerda la paz en el Pacto de Nico Pérez. De ahí en adelante, Batlle se prepara para la guerra. Trae armamento desde Estados Unidos, al cual pide apoyo. Militariza la policía. Ordena que los fondos del Banco de la República en los departamentos blancos sean remitidos a Montevideo para privar de recursos financieros otro posible levantamiento. Ordena elaborar planes de operaciones militares que revisa personalmente. Reorganiza los mandos con jefes de su confianza y deja en forma permanente el 5º Batallón de Infantería y la Comandancia del Sur del Río Negro.

La segunda violación que provoca la revolución de 1904 es la permanencia de regimientos en territorio blanco (Tranqueras, Rivera), que había mandado Batlle por un incidente fronterizo. Después de solucionado el problema, no retiró las tropas. Los nacionalistas sospechaban que si se quedaban hasta las elecciones generales de 1904, podían influir en los resulta-

dos por la presencia armada y por el voto de oficiales, suboficiales y hasta soldados, como sucedió en comicios anteriores.

En caso de guerra civil, esos regimientos podían ocupar inmediatamente el departamento.

El desenlace se da cuando Batlle no sólo se niega a retirar las tropas, sino que manda ocupar Maldonado, Flores y Rivera, departamentos blancos. La guerra estaba declarada.

Bibliografía

BARRIOS PINTOS, ANÍBAL: *Revista Minas, dos siglos de su historia*.

CASTELLANOS, ALFREDO: *Saravia*.

COLIGAN, MARÍA LUISA, Y ARTEAGA, JUAN JOSÉ: *Breve Historia del Uruguay*.

CUADERNOS DE MARCHA: "Montevideo entre dos siglos". Número 22, febrero de 1969.

DE TORRES WILSON, JOSÉ: *Prólogo de Crónica de la revolución Oriental*, de. DIARIO EL PAÍS: "Historia del Uruguay en Imágenes".

MENA SEGARRA, C. ENRIQUE: *Aparicio Saravia*.

PAYRÓ, ROBERTO J.: *Crónica de la Revolución Oriental de 1903*.

PONCE DE LEÓN, LUIS: *La revolución del 97*.

SCHURMANN PACHECO, M. Y COOLIGHAN SANGUINETTI, M. L.: *Historia Universal*.

Teresa Deubaldo

Dramaturga, Maestra y Actriz. Docente en Artes Escénicas. Aspirante a una Maestría en Ciencias Humanas en UDELAR. Egresada de la EMAD y de los Talleres de Teatro del Galpón y de la Escuela Municipal de Lavalleja.

Se ha desempeñado como actriz en el Teatro Circular, Teatro del Anglo y Teatro Stella.

Asistente de Dirección en el Teatro Circular de Montevideo y en la Comedia Municipal de Lavalleja. Organiza y dirige el Taller de Teatro de Solís de Mataojo en Lavalleja.

En el 2004 accede por concurso de méritos a los cursos de Formación Docente impartidos por el Ministerio de Educación y Cultura, en el área de Artes Escénicas, perteneciente al programa Taller para las Artes.

En el 2005 inicia y dirige el Taller de Teatro de la Asociación de Afiliados de la Caja de Jubilaciones y Pensiones de Profesionales Universitarios y el Taller de Teatro del Club de Residentes de Río Negro.

En el 2006 dirige *Petróleo* en el Teatro Victoria, obra de su autoría.

En el 2007 dirige el grupo “Dale y vamos”, integrado por profesionales universitarios, representando escenas de Federico García Lorca.

Dirige el grupo “Los trashumantes” en el club Residentes de Durazno, representando una versión propia de *La zapatera prodigiosa*, de Federico García Lorca.

En el 2009 cursa el segundo semestre de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UDELAR). Dirige el taller de Teatro en el Ateneo de Montevideo.

Integra dos proyectos de la Dirección Nacional de Cultura, Área Artes Escénicas, Programa Laboratorio: Dramaturgia Interior y Portal Web de Dramaturgia Uruguay, organizados por el Ministerio de Educación y Cultura.

En ensayo, su obra *Las proezas de Ulises*, con la dirección de Dino Armas, para estrenarse el 16 de agosto en la sala de AGADU.

Para estrenar próximamente, dirige *Luz, sombras y reflejos*, de Jorge Rein, en la sala “El Bardo”, de “Espacio Teatro”.

Notas sobre *En la noche y por las sierras*, de Teresa Deubaldo

Por Estela Golovchenko

De Teresa Deubaldo a Minas-1903, más precisamente al hogar de una familia de inmigrantes suizos que llegó al Uruguay, como tantos otros inmigrantes, en busca de la paz de estas latitudes.

Sin embargo, la autora nos muestra que la paz entre los hombres está en crisis en cualquier parte del mundo. Cata —de cincuenta y dos años— viuda, madre de Juanita —de diecisiete—, María —de dieciocho— y Clelio —de veinticuatro—; es el personaje que parece sufrir el problema antedicho. Lo notamos en su intranquilidad ante las palabras y acciones políticas de sus tres hijos. En este sentido, Clelio es el más comprometido y la autora nos lo muestra en el lenguaje de sus parlamentos (en términos como “bienestar económico”, “la prepotencia del Gobierno”).

La obra terminará con el reconocimiento por parte de Cata, María y Juanita de que Clelio: “Se fue con Aparicio”.

Desde el análisis, el salto del planteo al desenlace tiene como objetivo emular lo que sucede con el trabajo del tiempo en la pieza de Deubaldo. Las dos primeras escenas suceden en mayo, es entonces que se nos plantea de forma abundante la información para conocer a los personajes y su situación. En esta primera mitad, tal vez haya un exceso de narrativa en las alusiones a la situación familiar y al país, que no permiten al lector, y luego al espectador, participar en la construcción de sentido de la historia. Se puede decir que la pieza es didáctica, y siguiendo a Javier Daulte (Juego y compromiso) “por qué no, dictatorial”.

Retomando el asunto del tiempo, vemos que la tercera y cuarta escena suceden en diciembre; dando un salto temporal de siete meses se nos muestra la inminente partida de Clelio a la revolución, con las fuerzas de Aparicio Saravia.

La obra tiene, por decirlo de algún modo, dos “hemisferios”: uno narrativo, donde sobra la información y redonda la opinión, y otro con predominio dramático, en el que aparece la acción previsible pero en la obra misma. Estos “hemisferios”, siguiendo con la comparación, dan la sensación de no tener “región cálida”, como si viajásemos del “norte templado al sur templado”.

Es de destacar que Teresa pinta muy bien los personajes y el hecho histórico, aunque nos deja con las ganas de saber más de los vínculos y de las almas de estos humanos afectados por una situación límite, como es el estallido de una guerra civil.

Con respecto a la significación del interior, podemos conectar la historia con la actualidad. Por ejemplo: Los inversores y generadores de puestos de trabajo en el interior del país son predominantemente extranjeros, “Mister Jones”. Aún hoy hay “dos gobiernos”, dos sensibilidades interior-capital que se aproximan y se alejan en distintas áreas de la vida del país.

22:35:59 LA HORA DE LA CAMPAÑA

Leonardo Martínez

Arenga a los compañeros teatreros

Compañeros actores, compañeras actrices, compañeros y compañeras técnicos y técnicas, queridísimo y nunca bien ponderado director, o queridísima y nunca bien ponderada directora; es un honor ser parte de este equipo.

Quiero que sepan que las páginas siguientes sólo son bases programáticas y que serán vuestras voluntades artísticas las encargadas de decidir qué se puede y qué se quiere poner en práctica.

Nuestra causa va mucho más allá de un montón de palabras digitadas desde un escritorio, siendo la luz de la acción la principal guía en nuestra empresa.

Como compañero autor pido que, haciendo uso de vuestro criterio soberano, se me investigue, se me cuestione, se me contradiga y hasta se me traicione.

Un caluroso abrazo. Gracias. El triunfo será vuestro.

Personajes

Vidal: candidato a senador.

Sra. Vidal: esposa de Vidal.

Laffossi: candidato a diputado.

Sra. Laffossi: esposa de Laffossi.

(La obra transcurre durante una campaña electoral en el interior de un país.)

ESCENA I

En el auto. 22:35 hs.

(Maneja Laffossi, el acompañante es Vidal y en el asiento trasero van sus esposas.)

LAFFOSSİ. ¡Cuidado!

VIDAL. ¡Anormal!

(Chocan. Mueren todos. La fuerza del impacto hace que “extrañamente” haya un intercambio de cabeza y sus respectivas mentes.)

ESCENA II

En el auto. 14 hs.

(Maneja Laffossi, el acompañante es Vidal y en el asiento trasero van sus esposas.)

LAFFOSSİ. ¡Cuidado!

VIDAL. ¡Anormal!

SRA. VIDAL. Anotale la matrícula.

LAFFOSSİ. Conozco al dueño de la empresa. Si quiero lo hago echar.

SRA. LAFFOSSİ. No es para tanto

VIDAL. ¡Casi nos mata!

SRA. VIDAL. Morir aplastados por un camión de eucalipto. Qué incomodidad.

LAFFOSSİ. Sería el colmo. Lo voy a hacer echar.

ESCENA III

En el auto. 14:45 hs.

(Cambio de conductor, Vidal pasa al volante.)

SRA. VIDAL. ¿Una galletita?

SRA. LAFFOSSİ. Sí, gracias.

SRA. VIDAL. A esta hora necesito comer algo dulce.

SRA. LAFFOSSI. Es verdad. A mí me pasa lo mismo.

SRA. VIDAL. Un té. Me encantaría un té de naranja.

SRA. LAFFOSSI. Tengo en el termo.

SRA. VIDAL. Sos un ángel, querida.

SRA. LAFFOSSI. No exageres.

SRA. VIDAL. ¿Te parezco exagerada?

SRA. LAFFOSSI. No, sólo...

SRA. VIDAL. No, no, decime la verdad. Te parezco exagerada.

SRA. LAFFOSSI. Disculpame, era una forma de decir.

SRA. VIDAL. No sos un ángel, y yo soy una reverenda exagerada. Ya entendí.

SRA. LAFFOSSI. Bueno, es verdad. Decirle a alguien que es un ángel porque tiene té de naranja en su termo, es una exageración. Es espantoso cuando la gente exagera, porque lo hace por aparentar o por quedar bien. Sos una exagerada. ¿Estás contenta?

SRA. VIDAL. Mucho. Contentísima. Gracias.

SRA. LAFFOSSI. Me alegro.

SRA. VIDAL. ¿Sabés que pasa, querida?

SRA. LAFFOSSI. No me digas "querida", por favor.

SRA. VIDAL. Que entre tanta diplomacia, necesito un poco de sinceridad, y más de una igual, de una mujer, ¿entendés?

SRA. LAFFOSSI. Entiendo, servite.

SRA. VIDAL. Gracias, querida. Perdón, se me escapó. ¿Otra galletita?

SRA. LAFFOSSI. No me gustan. Preferiría un buen Martín Fierro.

SRA. VIDAL. Ay, yo también. Pero Juan Jorge me dice que no quedo femenina comiendo Martín Fierro.

SRA. LAFFOSSI. ¿Por?

SRA. VIDAL. No sé, nunca le pregunté. Supongo que porque hay que abrir mucho la boca. Así.

SRA. LAFFOSSI. Hombres. A mí Raúl me pide que no use pantalones cuando salimos a la campaña, y si uso pollera, que no sea muy corta.

VIDAL. Mi amigo (*A Laffossi.*), debo discrepar con usted en este asunto. Un buen par de piernas pueden ser un cebadero para los electores.

LAFFOSSÍ. ¿Le parece?

VIDAL. Sí, señor. Tengo toda una teoría, ¿la quiere escuchar?

LAFFOSSÍ. Por favor.

VIDAL. Se trata de mostrar seguridad. Un hombre seguro deja a su mujer mostrarse, y si es atractiva, si está buena, mejor. Un buen líder, un buen candidato, es un macho dominante en la manada. Marca territorio, lucha contra los rivales, copula la mejor hembra.

SRA. VIDAL. Amor, no seas tan gráfico. (*A Sra. Laffossi*) Es tan masculino ¿no?

VIDAL. Perdón, señora, mi pasión me lleva a excederme.

SRA. LAFFOSSÍ. No se preocupe. No tiene que ser diplomático conmigo.

VIDAL. No es diplomacia, es caballerosidad. Hoy en día faltan hombres que cumplan bien su rol. ¿No le parece, mi amigo?

LAFFOSSÍ. Estoy de acuerdo.

SRA. LAFFOSSÍ. ¿Y qué significa cumplir bien su rol?

LAFFOSSÍ. Ya es suficiente, mi vida.

VIDAL. Está bien que pregunte. Cumplir, como dice el himno, sabremos cumplir. Cumplir, traer el pan a la casa, que no le falte nada a su mujer y a sus hijos. Llevar los pantalones, las riendas. Cumplir en todas las canchas y sobre todo en la cama. Atender bien a su primera dama. Porque una primera dama mal atendida significa un mal gobierno. Una primera dama debe estar bien atendida, bien cogida, canejo.

SRA. VIDAL. Creo que ya entendió, amor.

SRA. LAFFOSSÍ. Y usted está haciendo un buen gobierno. Está cumpliendo.

LAFFOSSÍ. Mi vida, por favor, no seas impertinente.

SRA. LAFFOSSÍ. Callate.

VIDAL. Calma, que haya paz. No nos olvidemos que estamos entre correccionistas.

SRA. LAFFOSSÍ. ¿Usted qué sabe lo que voto?

(*Pausa.*)

SRA. VIDAL. Necesito otro té.

ESCENA IV

Entre los restos del auto. 22:35 hs.

(La cabeza de la señora Vidal ocupa el cuerpo del Sr. Laffossi.)

SRA. VIDAL CON CUERPO DE SR. LAFFOSSI. Siempre quise conocer el interior de los hombres. No sólo el interior de su ropa interior, claro, aunque dicho sea de paso Laffossi está muy bien dotado —quién lo iba a decir con esa carucha de buenas noches—; también en su interior interior. Ahora me doy cuenta de que el alma no existe, o por lo menos Laffossi no tiene, ¿a ver en los bolsillos? La billetera. El alma. Ese es el problema. Cuando era chica se perdió mi abuelo. Yo me imaginaba que en el interior teníamos millones de hombrecitos y mujercitas que hacían todo para que nuestro cuerpo anduviera, como en una fábrica, pero sin sindicatos. Mi abuelo trabajó en una fábrica. Después aprendí lo de los órganos, tengo los órganos de Laffossi, ¿es raro, no? Mi abuelo se perdió como ahora que ya no sé dónde estoy. Después me explicaron lo del alma, pero cuando encontramos a mi abuelo después de varios días tirado en el campo, entendí que adentro estamos llenos de gusanos. Ayúdenme, ayúdenme, no encuentro mi cuerpo.

ESCENA V

En el baño de damas. 20hs.

SRA. VIDAL. Ayúdame. No hay papel. ¿Tenés?

SRA. LAFFOSSI. Ya te alcanzo.

SRA. VIDAL. Qué desastre que no haya papel. Habría que privatizar los baños.

SRA. LAFFOSSI. Este es privado. Estamos en el baño del club del partido.

SRA. VIDAL. Entonces, habría que terciarizarlo, ¿está de moda, no?

SRA. LAFFOSSI. Sí, es buena idea. Aunque no sé si será buen negocio para alguien. Salvo que cobren la entrada al baño. No creo que los correligionarios estén de acuerdo con pagar por ir al baño en su propio club.

SRA. VIDAL. ¿Serán tan miserables? Por unas moneditas.

SRA. LAFFOSSI. ¿Te creés que pagan algo por venir acá? Ni el whisky barato que toman.

SRA. VIDAL. ¿Toman whisky barato?

SRA. LAFFOSSI. Se toman tu pichí si se los embotellás y les pagás la vuelta.

SRA. VIDAL. No te puedo creer.

SRA. LAFFOSSI. ¿Que los votantes toman de arriba?

SRA. VIDAL. No, que me vino la menstruación. No lo puedo creer.

SRA. LAFFOSSI. ¿Qué querés tampón o toallas?

SRA. VIDAL. ¿Usás tampón?

SRA. LAFFOSSI. Sí, las dos cosas, depende. ¿Vos no?

SRA. VIDAL. No, lo único que me penetra es Vidal.

SRA. LAFFOSSI. A mí lo único que me penetra es CARE-FREE. Toma una toalla.

SRA. VIDAL. Decime exagerada si querés, pero sos mi ángel guardián.

SRA. LAFFOSSI. De veras no quise decirte exagerada.

SRA. VIDAL. ¡Sos divina! Qué suerte tiene Laffossi. Tiene que ganar, si tiene una mujer como vos, tiene que ser un tipo capaz.

SRA. LAFFOSSI. No todo lo que brilla es oro.

SRA. VIDAL. No puedo creer que me haya venido. Me quiero morir.

SRA. LAFFOSSI. ¿Pero estás en fecha?

SRA. VIDAL. Sí, siempre he sido regular.

SRA. LAFFOSSI. ¿Entonces?

SRA. VIDAL. Con Juan Jorge estamos buscando el varón. Viste que con la anterior, la difunta, tuvo dos nenas.

SRA. LAFFOSSI. ¿Murió?

SRA. VIDAL. No, pero así le decimos con Juan Jorge. Te decía que él ya tiene dos nenas, y él que es tan masculino quiere tener un varón. Un varón que herede el gobierno.

SRA. LAFFOSSI. Eso no se usa más.

SRA. VIDAL. Ya sé, quise decir su forma de gobernar, su convicción, su masculinidad, su... bueno su plata, sus propiedades. Todo tiene que ver con todo.

SRA. LAFFOSSI. ¿Y si es nena?

SRA. VIDAL. Va a ser varón.

SRA. LAFFOSSI. ¿Cómo estás tan segura? Ni siquiera estás esperando.

SRA. VIDAL. Me tiré los buzios. Va a ser varón. ¿Vos tenés varones?

SRA. LAFFOSSI. Dos.

SRA. VIDAL. Qué divino, qué suerte. Dos herederos. Me imagino que van a colaborar en el gobierno de su padre.

SRA. LAFFOSSI. No creo. Uno es arquitecto y está en Europa, y el otro es músico.

SRA. VIDAL. Qué lindo. ¿Qué música hace?

SRA. LAFFOSSI. Rock.

SRA. VIDAL. A mí me encanta el rock. Conozco una cantidad de roqueros. A Vidal también le gusta el rock, nos conocimos en un recital, haciendo pogo, re adolescentes, ¿podés creer? Yo me tropecé por que me empujaron y por que estaba un poco..., bueno, vos entendés. Creí que me moría aplastada cuando de repente una mano firme me agarró del brazo y me levantó. Yo pensé que la había quedado y que mi padre, Dios lo tenga en la gloria, me venía a recibir en el cielo. Después, una voz varonil me dijo: Tranquila, estás conmigo. Ahí reaccioné y lo vi, no era mi padre, no era Dios, obvio; pero era un señor. Mi salvador. Imaginate, de morir aplastada en un recital, a primera dama.

SRA. LAFFOSSI. Vidal no se tira a presidente.

SRA. VIDAL. Ya va a llegar.

SRA. LAFFOSSI. Qué fe le tenés.

SRA. VIDAL. ¿Vos no le tenés fe a tu Raúl?

SRA. LAFFOSSI. Sí, pero sé que él no quiere ganar.

SRA. VIDAL. ¿No quiere ganar las elecciones?

SRA. LAFFOSSI. Vamos que empieza el acto.

ESCENA VI

Durante el discurso. 20:15 hs.

(El discurso.)

LAFFOSSI. La campaña alimenta al país. Lo engorda y engorda a los gordos. Al campo hay que respetarlo, el campo tiene sus propias leyes, de sol a sol se desloman los flacos por vintenes. Nosotros respetaremos esas

leyes porque conocemos el campo como la palma de nuestras manos. Estoy cansado de esta campaña, no quiero que me voten, no quiero gobernarlos ni representarlos. Estoy acá porque debo favores. La campaña necesita créditos más flexibles. Nosotros proponemos tratar mejor a las productoras rurales y a todos aquellos que quieran invertir en nuestra campaña, sobretodo en la electoral claro...

(Durante.)

VIDAL. Así que no tengo que ser diplomático con vos.

SRA. LAFFOSSI. Eso dije.

VIDAL. Tu marido no tiene huevos.

SRA. LAFFOSSI. ¿Por qué no se lo dice a él?

VIDAL. Porque la que me calienta sos vos. Y sé que yo te gusto. Se te nota en la mirada, en las mejillas y ahora en los pezones.

SRA. LAFFOSSI. Está equivocado.

VIDAL. Durante el brindis, te espero en el patio, atrás del jacarandá.

(El discurso.)

LAFFOSSI. Gente de nuestra campiña, campaña, perdón, los exhorto a seguirnos en esta patriada y que nadie diga que esta 'fuirza' no tiene 'juerza' y que todito el mundo sepa que los criollos y las criollas de Paso'e la Laguna saben lo que es jugarse la vida / y el sueldo a la taba / por un 'idial', por un país más grande y más rico / qué rico un asadito con cuero, qué lindo pescar en la laguna sin anzuelo y bajarse una botella de grapa / y más grande y mucho más rico. Gracias. El triunfo es nuestro.

ESCENA VII

Entre los restos del auto. 22:35 hs.

(La cabeza del Sr. Vidal ocupa el cuerpo de la Sra. Laffossi.)

SR. VIDAL CON CUERPO DE SRA. LAFFOSSI. “Qué rico, qué rico”, gemía. No paré hasta que gritó “Vidal Presidente, se siente, se siente, Vidal presidente”. Eso es hacer campaña. Ahora sé que me va a votar, tengo su corazón, ¿es raro, no? Me siento raro, como violado, debe ser un sueño, violado por mí mismo. Autopenetrado. Debe ser una pesadilla, como cuando soñé que entraba al parlamento con ropa interior femenina, con portaligas, con encajes, todo rosado, detesto ese color. Tengo puesta ropa interior femenina, así que debe ser sólo un mal sueño. Alguien que pellizque, alguien que me pellizque, es una orden.

ESCENA VIII

En el brindis. 20:30 hs.

SRA. VIDAL. Lo felicito. Muy bien, qué discurso, y esos silencios fueron conmovedores, y qué bien domina el dialecto de la zona.

LAFFOSSI. Es la jerga.

SRA. VIDAL. Bueno, pero igual la domina. Qué claros los conceptos, cada cosa decía lo que decía. Me encanta entender a los candidatos. Qué emotivo el final. Qué bien informado, quién iba a decir que estamos en Paso de la Laguna, yo creí que estábamos en Young.

LAFFOSSI. Hay una gran diferencia.

SRA. VIDAL. Para mí todos los pueblos son parecidos.

LAFFOSSI. Young es una ciudad.

SRA. VIDAL. Si no tienen Shopping, son pueblos. Tengo una teoría, ¿la quiere escuchar?

LAFFOSSI. Voy al patio a tomar aire.

SRA. VIDAL. No, al patio no.

LAFFOSSI. ¿Qué tiene?

SRA. VIDAL. Está Juan Jorge.

LAFFOSSI. ¿Y?

SRA. VIDAL. Y está fumando.

LAFFOSSI. Está afuera, no importa.

SRA. VIDAL. Pero a él sí le importa. No le gusta que lo vean fumar sus correligionarios más cercanos. Como él hace campaña contra el cigarrillo...

LAFFOSSI. ¿Vidal? ¿Campaña contra el cigarrillo?

SRA. VIDAL. Sí, tampoco tiene que estar en contra de todo, ¿no? Además, el cigarro es malo, vio lo que dice el paquete, que disminuye la..., bueno, usted me entiende. Vamos a la vereda.

LAFFOSSI. Si me promete no desarrollar su teoría pueblo-ciudad.

SRA. VIDAL. Ok.

ESCENA IX

Entre los restos del auto. 22:35 hs.

(La cabeza de la Sra. Laffossi ocupa el cuerpo de la Sra. Vidal.)

SRA. LAFFOSSI CON CUERPO DE SRA. VIDAL. Sos un ángel, soy un ángel. Soy exagerada, sos exagerada. ¿Qué raro? ¿Qué me pasó? Me siento vacía, sin nada en mi interior. Perdí mi cuerpo, perdí mi alma. Gané un cuerpo más joven, estoy buena, quién iba a decir después de tanta cirugía. Soy un ángel y estoy buena.

ESCENA X

En el auto. 22:20 hs.

SRA. VIDAL. ¿Adónde nos toca ir ahora?

LAFFOSSI. A Mellizos.

SRA. VIDAL. Qué nombre simpático. Espero no aburrirme.

LAFFOSSI. No venimos a entretenernos. Estamos haciendo campaña.

SRA. VIDAL. Amor, vas a tener que contarle a Raúl cómo se mezcla el placer con el trabajo.

VIDAL. Él debe saber. Lo que pasa es que estamos un poco cansados. No lo molestes.

SRA. VIDAL. ¿Vos qué opinás, querida? ¿Te pareció aburrido el pueblito anterior?

SRA. LAFFOSSI. No tanto.

VIDAL. Paramos. Tengo que ir al baño.

LAFFOSSI. Yo también.

ESCENA XI

En la ruta, contra un alambrado. 22:25 hs.

VIDAL. Qué exquisito el olor a eucalipto.

LAFFOSSI. Hay bastante para oler.

VIDAL. ¿Probó los caramelos de eucalipto? Mi abuelo me regalaba. Soy adicto al eucalipto y por supuesto que a mi nieto no le faltan los caramelos de eucalipto.

LAFFOSSI. Yo vendí los campos de mi abuelo a la forestal, se puede decir que me hice adicto al eucalipto. Vendí lo suficiente como para retirarme.

VIDAL. No se olvide quienes arreglaron esos negocios. El pH de la tierra.

LAFFOSSI. No me olvido, quédese tranquilo.

VIDAL. Me gustó su discurso. Inspirador. Sobre todo al final, cuando se puso a la altura de la gente. Así hay que hablar, de igual a igual.

LAFFOSSI. ¿Por qué no habla en la próxima?

VIDAL. He comprobado que en los pueblitos es mejor el mano a mano. El cuerpo a cuerpo. Un indeciso se doblega cuerpo a cuerpo.

ESCENA XII

En el auto. 22:25 hs.

SRA. VIDAL. ¿Así que te divertiste?

SRA. LAFFOSSI. Sí. Tampoco nada del otro mundo.

SRA. VIDAL. Sí, ya sé. Yo me aburrí. En el próximo pueblo me toca a mí.

SRA. LAFFOSSI. ¿Cómo? No entiendo.

SRA. VIDAL. Claro. Con Juan Jorge nos divertimos pueblo por medio.

SRA. LAFFOSSI. ¿Qué querés decir?

SRA. VIDAL. La primera dama tiene que saber todo. Si no, no puede ocultar.

SRA. LAFFOSSI. No puedo creerlo. Son unos enfermos.

SRA. VIDAL. Ese es un comentario aburrido. Además vos no hiciste nada "sano", o sea, te divertiste.

SRA. LAFFOSSI. Prácticamente me obligó.

SRA. VIDAL. No malinterpretes, es su forma de seducir. Es como dice él, un macho dominante. Se te impone entre las piernas. Decime que no te gustó.

SRA. LAFFOSSI. No.

SRA. VIDAL. ¿No, qué?

SRA. LAFFOSSI. Me gustó.

SRA. VIDAL. Vamos progresando. Ya casi somos amigos.

SRA. LAFFOSSI. Es que Raúl es tan...

SRA. VIDAL. Tierno. Tu marido es tierno. A veces eso no alcanza.

SRA. LAFFOSSI. Me siento mal.

SRA. VIDAL. Vas a tener que disimular. Ahí vienen.

ESCENA XIII

En el auto. 22:30 hs.

VIDAL. Además si se retira ¿Qué va a hacer? Yo no sé hacer otra cosa. Bueno, soy abogado. Pero la adrenalina de la campaña es incomparable. Le digo más, una primicia, las próximas me tiro a presidente. No sé si voy a ganar, pero me va a quedar chiquita, porque como dijo el caudillo: "voto clavado, voto asegurado". Señoras, ¿nos sacamos una foto en la campaña?

SRA. LAFFOSSI. De noche no se aprecia el paisaje.

SRA. VIDAL. A mí no me gustan las fotos, mi abuelo decía que las fotos te roban el alma.

VIDAL. No seas supersticiosa.

LAFFOSSI. Una buena foto es vital para la campaña.

SRA. LAFFOSSI. Entonces, una mala foto es mortal.

LAFFOSSI. ¡Cuidado!

VIDAL. ¡Anormal!

(Chocan. Agonizan todos. La fuerza del impacto hace que “extrañamente” haya un intercambio de cabeza y sus respectivas mentes.)

ESCENA XIV

Entre los restos del auto. 22:35 hs.

(La cabeza del Sr. Laffossi ocupa el cuerpo del Sr. Vidal.)

SR. LAFFOSSI CON CUERPO DE SR. VIDAL. Esto es el colmo. Aplastado por un camión de eucalipto. El colmo de los colmos, un candidato a diputado con el cuerpo de candidato a senador. El colmo de los colmos de los colmos, perder el cuerpo, el alma y la cabeza; todo a la misma hora, en la misma campaña.

ESCENA XV

Entre los restos del auto. 22:35 hs. y 59 segundos, mueren todos a la vez.

Fin

Leonardo Martínez

Dramaturgo, Director, Actor y Docente en Artes escénicas.

Nace el 12 de marzo de 1980 en la ciudad de Fray Bentos (Río Negro).

Egresada de los Talleres de Arte Escénico a cargo de la actriz, dramaturga y docente Estela Golovchenko. Posteriormente, realiza diversos talleres de perfeccionamiento con distintos creadores escénicos, como Alberto Rivero, César Brie (Bolivia), Etelvino Vázquez (España), Fernando Toja, María Dodera y Andrea Garrote (Argentina).

Desde 1998 integra el grupo *Teatro Sin Fogón*, de Fray Bentos, donde se desempeña como actor. A partir de 2003 comienza a dirigir, realizando adaptaciones de textos clásicos, para luego dedicarse a la dramaturgia de sus montajes: *De zapatos y caramelos* (2005) y *El circo de los huérfanos* (2006).

Desde el año 2006 dirige el grupo *Teatro De Cartón*, de la ciudad de Carmelo (Colonia): *Deseo; El sueño de Eco y Narciso* (2007); *El bicho; Dos actores con hambre y ocio* (2008).

En el año 2008 participa como actor y asistente de dirección de Alberto Rivero en *Arturo Ui*, de la Comedia Nacional. Además, forma parte del proyecto Dramaturgia Interior, coordinado por la dramaturga Mariana Percovich y de la Clínica de Dramaturgia "Carnicerías y hospitales", coordinado por el dramaturgo Sergio Blanco, en el marco de Laboratorio (MEC).

Participa del proyecto Dramaturgia Interior-Programa Laboratorio, coordinado por Mariana Percovich y Estela Golovchenko. (Rivera, Montevideo y Paysandú, 2008-2009).

**Notas sobre 22: 35:59 *La hora de la campaña*,
de Leonardo Martínez
Por Omar Ostuni**

La obra se centra en los entretelones de una campaña electoral en el interior de nuestro país. Pese a que se indica como espacio dramático “en un país”, da la impresión de que el autor pretendió vincular —a partir del lenguaje— dicha campaña con el sentido que se le da al interior en Uruguay (interior del interior, o en otras instancias, a todo el interior). Sin embargo, salvo algunas referencias —por ejemplo, en el lenguaje, en la escena vi del discurso; o en la mención a Paso de la Laguna, Young o Mellizos, y alguna otra; y en la acción en la escena xi: “En la ruta”—, en ningún momento dicho interior está presente en los hechos. No existe.

Por lo tanto, si esa fue la intención, no cristaliza. De ahí que la obra opte por adentrarse en las relaciones del cuarteto de personajes encarnados por los dos candidatos y sus respectivas esposas. Entretelones banales que sólo muestran la frivolidad imperante en ese mundillo burgués, y que bien podrían ocurrir en cualquier ciudad o sitio del país, y no sólo en una actividad de proselitismo político. El tema se diluye en la superficialidad, en las conversaciones, infidelidades y comentarios políticos triviales. Una demostración palpable es que el centro temático cae en las dos esposas, en dialogados insustanciales para el crecimiento dramático. (Un dato empírico es que prácticamente el 50% de los parlamentos interpersonales lo ocupan ellas, 73 en 149). De lo que se extrae que la obra no es interesante, ni avanza. El tiempo dramático no transcurre, pese a que se pretendió hacerlo marcando en el libreto las horas de cada escena. Por momentos, hay inexplicables cambios de espacios (de la escena vi a la vii, y de ésta a la viii) que no aportan más que sorpresa, pero a los efectos dramáticos, nada agregan.

Digamos que el tema no provoca ni conmueve, y en nada es transgresor, pese a que, en un esfuerzo para que ello ocurra, pretenda serlo colocando escenas absurdas dentro de un texto de neto corte psicologista. Esto no quita que puedan existir escenas de esa naturaleza, pero si las analizamos sacaremos una conclusión. Veamos dichas situaciones: en la escena iv, el

personaje se centra en el tema del alma; en la VII, el personaje (masculino) es él y es la mujer, y se roza la homosexualidad del primero; en la IV, el personaje femenino tiene las vivencias de la otra y a la vez se siente ella cambiada. En conclusión, estas situaciones absurdas no aportan nada a “la campaña”, en ningún sentido. Son absolutamente arbitrarias, no porque sean absurdas dentro de un contexto que no lo es, sino porque no agregan contenido al tema, como se dijo.

Finalmente, el texto no aporta nada nuevo. Habría sido enriquecedora la presencia de los dos mundos. Conocemos bien a nuestros candidatos y sus hipocresías amistosas con los habitantes de los pueblos de nuestro interior profundo. Es el sistema político entendido como profesión, con cierta subestima a los “otros” de “afuera”. El autor quizá hubiera hecho funcionar mejor su idea si profundizaba más. Se quedó afuera. Resta la impresión de que encontró un buen tema y no se planteó detenidamente qué era lo que quería decir con él, cuál visión del mundo intuyó que era la mejor.

En cuanto al aspecto formal: digamos que la obra tiene una estructura convencional. Pese a las escenas absurdas colocadas, es cerrada y la división en escenas muy poco o nada aporta al planteo, incluso la sorpresiva aparición de los restos del automóvil y lo absurdo de la escena. No existe intriga, es ambigua y no hay una línea clara de acción; el argumento no es original, ni atrapa. La obra parece funcionar en un eterno presente, porque no existen cambios dramáticos fuertes que lo hagan avanzar. No hay un objetivo claro y tampoco un conflicto. Dentro del estilo elegido, él debió existir.

Respecto a la escritura: si bien el dialogado es ágil y bien manejada la temática de los mismos; primordialmente, es insustancial y reiterativo. Como los personajes no están psicológicamente diferenciados con claridad, en el caso de las mujeres, los dialogados son intercambiables, y ello se percibe en la lectura. Da casi lo mismo que hable una u otra. En los masculinos, igual.

No existe la diversidad sintáctica propia de la oralidad —no se interrumpen, no dejan frases a medio decir, insinuando datos, etc.—, y, salvo en algunas ocasiones, no existe diversidad temática (escena III: los cuatro en el auto; escena V: las mujeres en el baño). No hay rupturas emotivas en los parlamentos, ni acciones físicas suplantando los mismos y/o acen-

tuando u oponiéndolos. Por lo tanto, el texto no da pie a una teatralidad rica. Hay exceso de parlamentos estáticos. No existen silencios, gestos que suplanten palabras. Resulta imposible, por lo menos a quien esto escribe, ver los personajes en el escenario.

Respecto a los personajes: tanto los masculinos como los femeninos son perfectamente intercambiables; no están delineados psicológicamente en sus comportamientos. No se comprende por qué imprevisiblemente la Sra. de Vidal trata de persuadir a Laffossi para que no salga al patio, porque está el marido con su mujer. Los personajes son confusos, y por ende, no reconocibles. Los vínculos entre sí son imprecisos, lo mismo que los objetivos. Todos tienen el mismo objetivo dentro de la obra —masculinos por un lado, femeninos por otro—, salvo algún matiz, poco nítido.

Aquí pretendemos hacer un enfoque que nos parece oportuno, relacionando los personajes con el tema. Pensamos que al no existir esa diferenciación entre ellos, podría haber mejorado el planteo resumiendo en un candidato y su esposa las cualidades respectivas, profundizando objetivos finales y en la obra, y, a la vez, oponiéndolos a una pareja (o a un único personaje) del pueblo visitado. Las dos “campañas” enfrentadas, en todos sus aspectos. Se hubiese ganado, pensamos, respetando la idea original en todas las áreas.

En cuanto al trabajo del autor, algo ya hemos dicho. Las intenciones de Leonardo Martínez no se lograron. El tema amerita un nuevo y mayor esfuerzo. Hay un manejo intuitivo y cierto espontaneísmo, tanto en lo arquetípico de los personajes como en las situaciones. Da la impresión de no manejar aún totalmente bien la capacidad de síntesis lingüística y no diferenciar por medio de ella a los personajes. Alguna distracción existe: ubica en “un país” y luego habla de pueblos y ciudades del nuestro, y no cumple. Lo más grave para los objetivos de la propuesta del Programa, con la resignificación de nuestro interior.

Estos descuidos también se dan en el lenguaje, por ejemplo del personaje Vidal, quien habla de que una primera dama debe ser “bien cogida” y al final de la obra —en medio del camino— dice que va a bajar del auto para “ir al baño”, cuando eligió ir junto a un alambrado. Correspondía: “orinar” o “mear”. O cuando, termina aquella frase de la primera dama con

un “canejo” totalmente fuera de lugar; o la mención de la Sra. Laffossi en el baño al “Care-Free”, con mayúscula. Las explicaciones y los detallismos superfluos en el género no hacen otra cosa que distraer el contenido.

Pero más importante para destacar es la desatención a las escenas absurdas, ya que son extrapoladas y muestran simplemente un intento de redimensionar la obra por otro camino, sin percibir que era totalmente equivocado si se le daba ese contenido...

Indudablemente, hablar de intuición de la idea primigenia, es valorizarla si ella tiene originalidad y riqueza, pero luego viene un trabajo de investigación, profundización y desarrollo riguroso, que da la impresión de que aquí no existió.

ENSAYO EN LA PLAZA

Omar Ostuni

“Sabemos hacer numerosas y verosímiles ficciones, pero también, cuando nos place, sabemos ensalzar la verdad.”

Hesíodo: Teogonía

Espacio Dramático

Plaza Constitución, de Paysandú —epicentro del Sitio—, donde existe un Mausoleo al Gral. Leandro Gómez, que presenta un gran monumento en bronce, al centro, con su figura de pie. La acción: hoy.

Espacio Escénico

Escenario descubierto totalmente. Un practicable a la izquierda. Otro, a la derecha. Al foro, dispersos, algunos esqueletos de practicables.

Personajes

Ambrosio.

Eustaquio.

Melchora.

ACTO ÚNICO

(Entra Ambrosio. Un cuaderno viejo en un bolsillo. Trae un bolso mediano. Se dirige a un practicable. Se sienta. A los minutos comienza a ponerse nervioso. Se levanta. Mira al fondo. Vuelve a sentarse. Doblan las campanas de la iglesia. Saca un libro. Lo ojea cuando aparece Eustaquio, por otro lado. Trae puesto un sombrero negro, un medio poncho de nailon de igual color, el que deja ver un cuaderno parecido al de Ambrosio. Viene en una bicicleta vieja, y sujeto a ella, un paraguas de colores. Atrás, un bulto rectangular cubierto por un trapo gris. Da una vuelta por el espacio.)

AMBROSIO. *(Va hacia él.)* ¿Qué hacés así disfrazado...? ¿Y esa bicicleta?

EUSTAQUIO. Me voy.

AMBROSIO. ¿Cómo que te vas?

EUSTAQUIO. Sí. Me voy... ¡a recorrer el mundo!

AMBROSIO. ¿Qué vas a hacer qué? ¡No podés! Hace días quedamos en...

EUSTAQUIO. Pero ayer resolví que me iba y...

AMBROSIO. ¡No te vas! No hemos ensayado nada, ¡y vos querés irte! ¡Te quedás acá!, ¿oíste?

EUSTAQUIO. *(Se detiene. Se baja.)* ¿Y vo', oíste? ¡Me... voy a recorrer el mundo! *(Ambrosio le agarra la bicicleta.)* ¡Soltá! Respetá mi fuente de trabajo, ¿queré?

AMBROSIO. ¿Tú qué?

EUSTAQUIO. ¡Nunca fui linyera! No me voy de turista. Te presento ¡el Circo má' Chico del Mundo! *(Saca el trapo de atrás del asiento. Aparece una jaula.)* ¡Y a Lotario, una mulita macho cazada acá cerca! ¡Por el San Francisco!

AMBROSIO. *(Con ira.)* ¡Dejate de joder, Eustaquio!

EUSTAQUIO. ¡Un momento! ¡El... Mago Mandrake, un servidor!

AMBROSIO. ¿Man... qué?

EUSTAQUIO. ¡Man-dra-ke! ¿Nunca leíste "El Tony"? ¡So' un analfabeto 'intelectual', so'!

AMBROSIO. *(Enérgico.)* ¡Vos sabías...! ¡Sabías muy bien a qué veníamos a la plaza Constitución! ¡No me vengas ahora...!

EUSTAQUIO. Mandrake no está pa' esa paparrucha que escribiste. (*Pretende reanudar la marcha.*)

AMBROSIO. (*Se le interpone.*) ¡De acá no te vas! ¿Entendiste? ¡Vos y ese... otario!

EUSTAQUIO. ¡Ahora me voy a la Meseta! ¡Y cuando digo me voy, me voy...! ¡Y se llama, Lo-ta-rio!

AMBROSIO. ¿Te vas a la Meseta? ¡Mirá vos!

EUSTAQUIO. ¡Sí, a la Meseta! De gurí quiero verla. ¡Mirar pa'l'Argentina! Igualito que Artiga'. ¿Te acordá' la foto...? El caballo con la cabeza p'abajo...

AMBROSIO. ¡Qué caballo ni caballo! (*Transición.*) ¡Así que...! ¿Cómo es...? (*Lo imita.*) "Me voy a recorrer el mundo" (*Transición.*) ¿Quién te creés que sos? ¿Julio Verne? ¿Ese te creés? ¿Y en cuánto lo vas a recorrer? ¿En ochenta días...?

EUSTAQUIO. ¡No sé quién e' ese tipo ni cuanto día' voy a poner! Pero cuando viví allá por Guayabo, y subía al cerro San Antonio, ¡me daban una' gana' de conocer lo que había a lo lejo'!

AMBROSIO. ¡Dejá de decir disparates!

EUSTAQUIO. Una ve' bajé y toqué el pasto. ¿A qué no sabé' lo que pensé?

AMBROSIO. ¡Qué lindo si fuera caballo!

EUSTAQUIO. Pensé que a lo mejor por ahí había pasado la Melchora con su' hijo' pa'la tapera del Queguay y que venía de la Meseta...

AMBROSIO. ¡Y vos le llevabas los hijos...! ¡Andá!

EUSTAQUIO. O que lo' indio' habían pasado al galope rajándole a la milicada de Montevideo, de allá, de Salsipuede'.

AMBROSIO. ¡Dejá el "Circo", la Meseta y todos esos versos y vamos a ensayar! ¡Traé el cuaderno! El domingo hay un homenaje y tenemos que estar...

EUSTAQUIO. ¡Ya sé, ya sé! Ahora, decime una cosa ¿Vo', quién te creé que so'? ¿Florencio Sánche'? ¿Ese, te creé'? ¡Desde ayer que está...! (*Va a un practicable. De pie, lo imita.*) "Mañana vamo' a ensayar, la Caída de Paysandú! ¡Mañana...!" (*Se baja violentamente.*) ¡Me llenaste, Ambrosio! ¿Escuchaste? ¡Me lle-nas-te! Que el Sitio, que la Caída... ¿No tenía' otra cosa pa' escribir? ¡Ya está todo dicho, como en el truco!

¡Avivate! (*Imita tocar la guitarra. Canta.*) “Heroica Paysandú yo te saludo...” ¡Andá a cantarle a Gardel!

AMBROSIO. ¡Basta! ¡Respetá a un genio! ¡Con esta obra voy a ser la Revelación del teatro del interior y también nacional! (*Va en dirección a la bicicleta.*)

EUSTAQUIO. (*Rápido, se le adelanta.*) ¡Ni se te ocurra! (*Sube para irse.*) ¡Qué va’ a ser genio, que va’ ser! ¡Revolución, de dónde? ¡Sabé’ lo que so’? ¡Un bichicome! ¡Ahí está! ¡Eso so’ vo’! Y te digo má’ ¡So’... un...un... paybichicome! Y... y... y... ¡Chau!

AMBROSIO. ¿A la Meseta...? ¡Estás rayado!

EUSTAQUIO. (*Muy enojado.*) ¡Vo’ ’tá ’rayau’! (*Baja.*) ¡Cómo e’ que pusiste aquí? (*Levanta una espada imaginaria. Lo vuelve a imitar.*) “¡Hasta que sucumba, venceremo’!”

AMBROSIO. ¡Yo no puse eso!

EUSTAQUIO. (*Tira el cuaderno al suelo.*) ¡Tomá tu caída! ¡Levantala! (*Se dirige a su bicicleta.*)

AMBROSIO. ¡Pará Eustaquio, pará te dije! ¡Pará! (*De improviso, señala.*) ¡Te está mirando!

EUSTAQUIO. (*Forcejea.*) ¡Mandrake! ¡Mandrake!

AMBROSIO. ¡Está bien! ¡Mandrake! ¡Pero mirá allá, Mandrake! ¡Mirá! ¡Allá, abombado!

(*Eustaquio mira. Se suelta. Se acerca asombrado, al proscenio. Levanta la vista. Camina.*)

AMBROSIO. ¿No te das cuenta de quien es? ¿En serio? ¡Fijate bien! ¡Es... Leandroooo...! El...

EUSTAQUIO. ¡No me digá’! ¡Ya sé! (*Se acerca.*) ¡Leandro! ¡Si me habrá hablado mi viejo de él...! ¡Un fenómeno!

AMBROSIO. ¡Viste!

EUSTAQUIO. ¡El negro! ¡Claro...!

AMBROSIO. ¿Qué decís?

EUSTAQUIO. (*Evocando.*) ¡Leandro Andrade! El Negro. Allá, en la ‘Anterdan’ y la Colombe’. (*Tararea “Uruguayos campeones”.*) ¡Cuándo fue?

Por 1900, ¿no...? (*Vuelve a mirar.*) ¡Al fin te la ganaste! (*A Ambrosio.*) ¡Mató en la Uropa! Y la mujere'..., ¿eh, Negro? 'Brocatto' del cardenal, ¿no? (*Ambrosio tira el cuaderno y se va furioso.*) ¡Pará, pará! ¿Por qué rajá' así?

AMBROSIO. ¡Leandro Gómez! ¡Leandro... Góoommez!

EUSTAQUIO. (*Mira asombrado la imaginaria estatua.*) Ahora que deci'... ¡Tené' razón...! ¡Cómo está todo negro!

AMBROSIO. ¡Encima miope! ¡No está todo negro! ¡Está verde oscuro! ¡Es de bronce! Y tiene una espada.

EUSTAQUIO. (*Impactado.*) ¡Perdone, Don Leandro! Como todo lo generale' andan de a caballo ahí arriba y usted está parado, yo creí que...

AMBROSIO. ¿No te dije? ¿Por qué creés que venimos a ensayar justo acá, en esta plaza? (*Señala a un lateral, fondo.*) Allá... tenía la Comandancia General. (*Eustaquio va a salir.*) ¿Adónde vas?

EUSTAQUIO. ¿No te dije que me voy a...?

(*Entra Melchora, mujer mayor. De mediana estatura, cierto agobio no disimula su vida interior. Pómulos aceitunados, tez aindiada, vestido negro, cabello canoso. Se apoya en un rústico bastón. Eustaquio se sorprende.*)

AMBROSIO. ¡Melchora...! Acercate.

MELCHORA. (*Gesto negativo.*) Sigan, nomás. Yo miro...

AMBROSIO. Pero vos también tenés que ensayar...

MELCHORA. Después, después. Andá.

EUSTAQUIO. (*A Ambrosio.*) ¿Melchora?

AMBROSIO. Sí. Se llama así. Anoche la trajeron. Andaba perdida por los campos del Queguay.

EUSTAQUIO. ¿Por el Queguay...? ¿Entonces...!

AMBROSIO. No sé. Lo cierto es que le conté en qué andamos. Y quiso estar ella también. (*Pausa.*) ¡Bueno, a ensayar! Ya saben como es esto. Es como un juego.

EUSTAQUIO. No te entendí. ¿Qué cosa es cómo un juego?

AMBROSIO. Que vamos a hacer como si estuvimos en el Sitio, pero no estuvimos.

MELCHORA. (*Airada.*) ¿Qué vamos hacer como qué...?

AMBROSIO. Como si estuvimos.

MELCHORA. ¡Ah no, Ambrosio! ¡Yo no vine a jugar a nada! O vivimos lo que pasó acá, o cada uno se va a sus piezas.

AMBROSIO. Bueno, eso quise decir.

EUSTAQUIO. (*Se acerca.*) ¡Un gustazo, Doña Melchora, que venga a ayudar al General Leandro!

MELCHORA. Y... 'peliar' siempre me gustó.

EUSTAQUIO. ¡Un alegrón, verla! (*Pausa. Mira a Ambrosio.*) 'Tá bien. Me quedo. (*Vuelve a mirar el "monumento".*) Che, Ambrosio, decime una cosa, ¿Y por qué lo pusieron ahí arriba?

AMBROSIO. ¿Cómo por qué...? Porqué es un héroe. ¿Por qué va a ser?

EUSTAQUIO. ¡Pero él solo no defendió todo esto!

AMBROSIO. ¡Seguro! ¡Eran como mil! Y Flores, con los brasileros, ¡como diez mil...!

(*Melchora se acerca al "monumento". Vuelve.*)

EUSTAQUIO. ¡No joda! ¿Y por qué no están ahí? Los mil nuestro', digo. (*Pausita.*) ¡Ya sé, no entraban!

AMBROSIO. ¡Noooo!

EUSTAQUIO. Entonce' no fueron héroe'... ¡Pobre' tipo'! ¡'Peliaron' como héroe' al cuete!

AMBROSIO. ¿Cómo, al cuete? ¡Estuvieron un mes, contra diez mil!

EUSTAQUIO. Mirá un poco. Vos dijiste que fueron como mil. ¿Y cuánto' son mil? Uno má' uno, má' uno. Como yo y como vo'. ¿"Tá claro, no? (*Ambrosio extrañado.*) ¿No te dije que quiero ver la Meseta y recorrer el mundo? ¿Vo' sabe' lo que querían ello' ante' que viniera el Flore' ese?

AMBROSIO. ¡No sé lo que querían ni me importa! ¡Mirá si voy a escribir lo que pensaba cada uno!

EUSTAQUIO. ¡'Clavau'! Por eso decí' mil así, como si fueran hormiga'.

AMBROSIO. ¡Yo no puse que fueran como hormigas! ¡Pará!

EUSTAQUIO. ¿Sabé' por qué 'peliaban'?

AMBROSIO. ¿Cómo no voy a saber...? ¡Todos luchaban por la Patria, nacida en los albores de nuestros enfrenta...!

EUSTAQUIO. ¿Qué dijiste? ¡Mirá! ¡Te voy a decir una cosa! ¡A esa patria nunca la vi!

AMBROSIO. ¡No se ve, burro!

EUSTAQUIO. (*Lo agarra.*) ¿Burro? ¿Yo, burro?

(*Melchora se levanta.*)

MELCHORA. ¡Basta! (*Pausa.*) ¡Basta... dije! ¡Parece mentira! (*Vuelve a su lugar.*)

EUSTAQUIO. (*A Ambrosio.*) Mirá, a esa patria que vo' decí, te lo repito, ni por asomo la vi. Yo vi a mi rancho, a mi' bicho', cuando lo' tuve. ¡Y ahora, al circo...!

AMBROSIO. ¡Qué tienen que ver tu rancho... los bichos... y el circo con...!

EUSTAQUIO. ¡Que si me quieren sacar el circo, peleo hasta que me maten!

AMBROSIO. No veo que relación tiene con el Sitio...

EUSTAQUIO. ¡Si no entendiste nada, no sabé' ni pa'qué escribí! ¡Eso te digo!

AMBROSIO. ¿Cómo no voy a saber!

EUSTAQUIO. No 'peliaban' porque él los mandaba a 'peliar' sólo por esa... (*Lo imita.*) ¡Patria, nacida allá en los... en los...!

AMBROSIO. ¿Ah, no?

EUSTAQUIO. ¡No...! (*Al monumento.*) ¿No tengo razón, Don Leandro? No eran ¿cómo se dice...? Soldadito'... 'e plomo. ¿Verdad? (*A Ambrosio.*) ¡Él sabía! La Patria era también lo que ello' tenían en la' casa', en la' chacra', en esa iglesia. ¡Eso te quiero meter en el mate! ¡Florencio Sánchez' de cartón!

AMBROSIO. ¿Y ahora vos sos el escritor?

EUSTAQUIO. ¿Porque soy un pajuerano creé' que no me funciona ésta? (*Se toca la cabeza.*) ¡No pusiste nada de eso! ¡Nada! ¡Todo'..., entendolo, todo' eran de carne y 'güeso', y muchos de pata en el suelo!

AMBROSIO. ¿Y de ahí?

EUSTAQUIO. ¡Lo que yo te digo, que acá en esta plaza el héroe no fue uno solo! ¿Lo tené claro? (*Le muestra el cuaderno.*) ¡Esa cosa tenía que ponerla, y no pusiste un carajo! ¿Así creé que va a hacer la revolución? ¡Pobre de vo'!

MELCHORA. Es la gente que viene 'dispués'...

EUSTAQUIO. Perdona, Doña, ¿qué dijo?

MELCHORA. Que la gente que viene 'dispués', los llama así...

EUSTAQUIO. ¡Pero no a todo lo ponen como a él! (*Señala.*)

MELCHORA. Mire lo que pasó con mi General. Un buen día, no sé ni cómo, se acordaron de que existió. Después, trajeron lo que quedaba de él. Y ahora, tiene monumentos por todos lados.

AMBROSIO. (*A Eustaquio.*) ¡Terminala!

EUSTAQUIO. (*A Melchora.*) ¿Así que Artiga y él (*Por Leandro Gómez.*) y los otro' no sabían que eran héroe'?

AMBROSIO. ¿Cómo van a saber? ¡Hacés cada pregunta!

MELCHORA. (*A Eustaquio.*) A ver si me entiende. Siempre hay uno que vaya saber por qué..., sin querer queriendo, está como viendo más lejos. Allá en Purificación le pasó a él... Y también antes. Y acá, a Leandro Gómez.

AMBROSIO. (*A Eustaquio.*) ¿Terminaste? ¡Vamos!

EUSTAQUIO. ¡Que te callé, dije! (*A Melchora.*) Mire, Doña. Muy lindo, todo lo que dijo. ¡Pero sigo en mis trece! ¿Vio...? Acá tenemo' a Don Leandro... Macanudo. ¿Y a los demás, qué? ¡Nada...! ¡Sólo aquello! (*Hacia fuera.*) ¡Un murito de morondanga con un montón de hormigón! ¡Pa' qué? Ni un solo nombre. Y en una de esa, alguno tiene una calle perdida por ahí... El resto, si te he visto no me acuerdo.

AMBROSIO. (*Empieza a irse.*) ¡Me pasaste!

MELCHORA. ¡Ambrosio! ¡No puede ser! ¡Parecen dos gurises 'peliando'! (*A Eustaquio.*) Y usted, no la siga. Vaya a ensayar. Ahora no va a arreglar nada. ¡Vaya! ¡Que vaya, le estoy pidiendo!

(*Aquel se acerca a Ambrosio. Pausa. Vuelven los dos.*)

AMBROSIO. (*A Eustaquio.*) ¿Estás más tranquilo...? (*Pausa.*) ¡La cosa va en serio! ¡Dale! (*Pausita.*) Arrancamos por el final. Cuando lo fusilan a él (*Señala.*)

EUSTAQUIO. ¿Por el final? ¿Vo' está mal de la azotea? ¡Mirá si vamo'a empezar como termina!

AMBROSIO. ¿Qué sabés vos? ¡Mejor, callate!

EUSTAQUIO. ¡Así no empiezo nada!

AMBROSIO. ¡Pero mi obra arranca cuando lo fusilan!

EUSTAQUIO. ¡Arreglala! ¡No podé' empezar con una muerte!

AMBROSIO. Y si la lucha fue a muerte, ¿vas a empezar con un baile? ¡Bruto!

EUSTAQUIO. ¡Guardá esa lengua de trapo, queré'!

MELCHORA. ¿De nuevo? ¡Dije que terminaran...! (*Pausa.*) Hagan una cosa. Para no 'pelarse' otra vez, empiezan cuando lo fusilan y después ven donde lo ponen.

EUSTAQUIO. (*Duda.*) ¡'Tá bien! Pero que no venga má' a meter pechera.

AMBROSIO. ¡Ah! Otra cosa. Yo no hago de Leandro Gómez.

EUSTAQUIO. ¡No te avivé'! ¡Yo, tampoco! No me gusta morirme.

AMBROSIO. (*A Eustaquio.*) Mirá. Ya te lo dije. Es como un juego. Y así, que uno muera o no, da lo mismo...

EUSTAQUIO. Ella dijo que no era un juego.

MELCHORA. Claro. Tiene que sentir que realmente lo van a matar.

EUSTAQUIO. ¡Justo! Y si yo tengo que sentir que me voy a morir, no quiero. Me voy a poner muy mal.

MELCHORA. ¿Por qué?

EUSTAQUIO. Porque pa'mí no hay nada 'dispué' que uno es fiambre. Y si siento que me van a matar ¿vivo...? Me viene como un...

MELCHORA. 'Pior' sería no saber si hay algo o no hay nada 'dispués' que uno se muere.

AMBROSIO. (*A Eustaquio.*) ¡Dale! Él era cristiano. ¡Pensá que te vas al cielo!

EUSTAQUIO. ¡Ajá...! ¡Mirá que lindo...! ¡Él era, yo no...!

MELCHORA. ¿Por qué no hacen como yo y muchos? No se mueran nunca. (*Breve silencio.*) Hay varias formas de morir y de vivir.

AMBROSIO. ¿Cómo es eso...?

MELCHORA. Sólo hay que tener coraje, la primera vez, de vivir bien. 'Dis-

pués', uno va seguir viviendo siempre. A su manera, claro.

EUSTAQUIO. Pero e' bravo. Yo a vece' creo que hago la' cosa' bien y le erro como a la' pera'.

AMBROSIO. ¡Vamos a dejar de darle vueltas asunto! (*A Eustaquio.*) ¡Yo soy el 'colorau' Belén, y vos, Leandro Gómez!

EUSTAQUIO. ¿Vo', quién so' vo' dijiste...? ¿El 'colorau' cuánto...?

AMBROSIO. Belén. ¡El que lo trajo a matar!

EUSTAQUIO. (*Resignado.*) "Tá bien. Así que la cosa va a ser... del 'colorau'.... ese. Contra yo, que soy el General (*Pausita.*) ¡Pa' que te dije que me quedaba...! (*Piensa.*) ¡Y bueno...! ¡Nunca me gustó ser asesino! Maté perdice', liebre'..., pero cristiano' ¡ni en de balde! (*Ojea el cuaderno.*) No me voy acordar de todo esto.

AMBROSIO. No importa. Decí lo que te acordés y el resto inventá.

(Luego se dirige al practicable. Abre el bolso. Extrae una escopeta de caño corto y se vuelve.)

EUSTAQUIO. ¿Y eso...? ¡Ah, no! ¡Así ni loco! (Empieza a irse.)

AMBROSIO. ¡Pará! ¡Te digo que parés!

EUSTAQUIO. ¡Con esa no quiero! No dijiste que...

AMBROSIO. ¿Y que querés? ¿Una de juguete?

EUSTAQUIO. ¡Sí! Cualquier cosa, meno'...

AMBROSIO. (*Molesto.*) ¡No sabés nada de teatro! ¡Toda la gente va a estar por acá! (*Traza un círculo imaginario.*) ¡Se dan cuenta de que es de juguete!

EUSTAQUIO. ¿Y esa tan chica...?

AMBROSIO. Es la única que conseguí y está descargada (*La abre y la cierra.*)

MELCHORA. (*A Eustaquio.*) ¡Hágale caso! Él, tiene razón. Por lo menos es de verdad.

EUSTAQUIO. (*Duda.*) "Tá bien. "Tá bien. Dale... (*Para sí.*) ¡Pa' qué me quedé...! (*Vuelve y se coloca como antes, frente a frente. Ambrosio se quita el ponchito. Tiene una camisa que en un tiempo fue blanca. Pausa.*) ¡Ah! ¿Y cuándo es que tengo que caer?

AMBROSIO. Después que yo grite ¡fuego!

EUSTAQUIO. 'Tá bien. (*Pausa.*) ¡Dale, empezá!

AMBROSIO. (*Con ira.*) ¡No me grités!

EUSTAQUIO. (*Rompe la posición.*) ¡Si te ponés así, me voy...!

(*Da un par de pasos, Ambrosio levanta rápidamente la escopeta. Le apunta.*)

AMBROSIO. ¡No te muevas...! ¡Dije que no te muevas, carajo!

EUSTAQUIO. (*Queda inmóvil.*) ¡Pará! No tené' por qué calentarte, loco!
¡Tranqui...!

(*Aún sin comprender, se coloca frente a aquel.*)

EUSTAQUIO. (*Mira el cuaderno y lo deja. Ahora, como Leandro Gómez.*) ¡Me matá' porque defendí la Patria! (*Como él.*) ¡Eso queré' que te diga? ¡Te lo digo! (*Más fuerte, como Leandro Gómez.*) ¡Me matá' porque defendí la Patria!

AMBROSIO. (*Le apunta.*) ¡Flores, también! ¿O no te acordás?

EUSTAQUIO. ¡Mentira! ¡La invadió!

MELCHORA. ¡En barcos de los porteños!

AMBROSIO. (*A Melchora.*) ¡Nadie te preguntó! (*A Eustaquio.*) ¡Vino a liberarla!

EUSTAQUIO. ¡Independencia o muerte, le' grité!

AMBROSIO. ¡Estuvimos un mes tragando polvo y balas!

MELCHORA. ¡Ustedes se lo buscaron!

AMBROSIO. ¡Que te callés, te dije!

EUSTAQUIO. ¡Y todo' rejuntao'! ¡El Flore' y ese montón de macaco'!

AMBROSIO. ¡Bajá el copete, viejo cabeza dura! ¡Treinta días te tuvimos meta tiros y bombas! ¡Y nada!

EUSTAQUIO. ¡Hasta sucumbir, dijimo'!

AMBROSIO. (*Rompe la posición, camina por el espacio.*) ¡Hasta sucumbir!
¡Mirá como quedó la ciudad por tu frasecita! ¡Casas por el suelo destartaladas, muebles tirados, cientos de muertos, y montones de ratas, comiendo como nunca!

EUSTAQUIO. ¡Quiniento' hombre', mataron! ¡La mitá' de mi gente!

AMBROSIO. ¿Te creíste lo que te mandaron decir Flores y el brasileiro?
(*Vuelve a la posición, grita a Eustaquio.*) ¿Pensaste qué iban a perdonarles la vida?

EUSTAQUIO. ¡No' traicionaron!

MELCHORA. ¡Mirá, lo que vas a hacer!

AMBROSIO. (*La empuja.*) ¡Darle su merecido!

EUSTAQUIO. (*Como Leandro Gómez, exclama.*) ¡Viva la Patria!

AMBROSIO. ¡Fuego...!

(*Suena un disparo. Cae Eustaquio.*)

AMBROSIO. (*Inmóvil, lo mira. Luego lentamente va hacia Eustaquio, la escopeta aún en sus manos. Lo gira. Una mancha de sangre en el pecho.*) ¿Por qué no dijiste lo que tenías que decir? ¡Vos tenés la culpa! ¡Vos...!
¡Mirá lo que te pasó!

MELCHORA. ¡Mentís!

AMBROSIO. (*A Melchora.*) ¡Callate! (*A Eustaquio.*) ¡Mejor no hubieras dicho nada!

MELCHORA. ¡Mentís de vuelta! ¡Siempre supiste que lo traías para matarlo!
¡Y lo volviste a hacer en un jardín, Belén!

AMBROSIO. ¡No soy Belén!

MELCHORA. ¡Claro que sos el Indio Belén! ¡El mandadero del Goyo Jeta, como siempre fuiste!

AMBROSIO. ¡Cerraré esa boca, paraguaya metida!

MELCHORA. ¡La voy a abrir más y me vas a escuchar! (*Transición.*) ¡Te lo canté muy bien!

AMBROSIO. ¡Que te callés, te dije!

MELCHORA. Hay muchas formas de morir y de vivir, te anuncié. ¿Te acordás?

AMBROSIO. ¡No sé de qué hablás!

MELCHORA. ¡Y para vivir después como se debe, había que tenerlas bien puestas! ¡Mirá lo que hiciste! ¡Asesinaste a un hombre desarmado!
¿Oíste? ¡Desarmado!

AMBROSIO. ¡Se lo buscó!

MELCHORA. ¡Morir así, no!

AMBROSIO. ¡Son las reglas de la guerra!

MELCHORA. ¡Y te voy a decir otra cosa!

AMBROSIO. ¡Andate!, ¿quierés?

MELCHORA. ¡Te equivocaste y fui bien clara! ¡No iba a ser un simple juego!
¡Estuviste de verdad, aunque creíste que no ibas a estar! ¡Pero volviste
a la plaza, Belén! Tarde o temprano tenías que volver.

AMBROSIO. ¡No sólo yo lo maté! ¡Me hicieron dar la cara!

MELCHORA. ¡Un día se va a saber la verdad!

AMBROSIO. ¡Era una guerra!

MELCHORA. ¡En ese momento no había! *(Gira para salir. Se vuelve. Lo mira.)*
¡Sabés por qué volviste? ¡Volviste porque hay asesinos y ‘asesinos’!

AMBROSIO. ¡No soy...!

MELCHORA. Y algunos de ellos como vos no mueren nunca, aunque se lo
crean. ¡Como les pasó a muchos! Y como sigue pasando.

AMBROSIO. ¡Cumplí órdenes!

MELCHORA. Lo de siempre... Y te voy a decir por qué ustedes no se van
a morir nunca. *(Pausa.)* Porque los asesinados no desaparecen jamás
¡Recordalo bien y decíselo! ¡No desaparecen jamás!

*(Retoma su camino. Bajan las luces e irrumpe el repicar de las campanas de
la iglesia. Lento apagón final.)*

Fin

Omar Ostuni

Dramaturgo, Actor, Director y Docente de las Artes Escénicas. Investigador.

Es egresado del Taller de Artes Escénicas del Ministerio de Educación y Cultura.

Se formó en: Taller de Dramaturgia a cargo de Mauricio Kartún; Taller de Dramaturgia a cargo de Luis Masci, en la Octava Bienal de Teatros del Interior; Taller de Dirección a cargo de Ruben Yáñez.

Ingresa por concurso al cargo de Profesor de Actuación del Ministerio de Educación y Cultura, en coordinación con la Dirección de Cultura de la Intendencia.

Obras de investigación teatral: *Por los Teatros del Interior* (1993) y *Paysandú, Capital del Teatro del Interior* (2009).

Obras de teatro: *El anunciador*, 2003, (Premio Mención en el Concurso "Teatro Circular COFONTE"); *Los orientales están en el paraíso*, 2002 (Premio Mención por unanimidad de la Comisión del Fondo Nacional de Teatro (COFONTE); *Había una vez un pueblo*, 2001 (Premio Mención de Honor —única— IMM); Adaptación de *El Principito* de Saint Exupéry, 1998; *Chau paisito*, 1993 (Premio Mención honorífica en el Concurso de la Asociación de Teatros del Interior); y *Volverán, los locos volverán*, 1993; entre otras.

Notas sobre *Ensayo en la Plaza*, de Omar Ostuni

Reflexión fronteriza de Michel Croz

“Nosotros solo pensamos en la punta (**frontera**) extrema de nuestro saber en aquel punto (**frontera**) donde nuestro saber es vecino con nuestra ignorancia.” Gilles Deleuze¹

Reflexión, al contrario de inflexión, “torcimiento”, abriga en su etimología un claro sentido: “reflexivo: volver a considerar una cosa detenidamente y en profundidad”.

En este ejercicio, más de lo primero que de lo segundo (por insuficiencias propias) y por ciertos prejuicios? en relación al análisis de la obra de otro.

Primero por “admiración” a la obra de Ostuni, donde lo reconozco como un referente del teatro nacional. En fin, no sé si podré estar a la “altura” de un análisis crítico y objetivo. Entre otras razones por aquello de que la “objetividad es propia de los objetos” y no de los sujetos.

Lo que sí haré es (desde mi subjetividad y la de otros) atreverme a reflexionar sobre la obra de Ostuni en algunos de sus supuestos epistemológicos, antropológicos, sociológicos o literarios. Pero me parece demasiado audaz de mi parte intentar realizar una “crítica teatral” a un texto y a un escritor que —como decía Margarita Duras en *Escribir*— siempre es “algo extraño”, y el libro (en este caso “Ensayo”) es “lo desconocido”, “y también la noche”².

1. Deleuze, G. Apuntes de clase del Prof. de Filosofía Aurelio Guerra (Universidad Federal de Río de Janeiro y traductor al portugués de Deleuze), en talleres dictados en el Palacio do Comercio, Sant’Ana do Livramento, durante el año 2005, sobre el pensamiento de Gilles Deleuze y F. Nietzsche. La inclusión de la palabra “frontera” entre paréntesis y en negrita es mía.

2. “Un escritor es algo extraño. Es una contradicción y también es un sinsentido. Escribir también es no hablar. Es callarse. Es aullar sin ruido [...] No habla mucho porque es imposible hablar a alguien de un libro que se ha escrito y sobre todo de un libro que se está escribiendo [...] Un libro es lo desconocido, es la noche, es cerrado, eso es. El libro avanza, crece, avanza en las direcciones que creíamos haber explorado, avanza hacia su propio destino y el de su autor, anonadado por su publicación: su superación, la separación del libro soñado, como el último hijo, siempre el más amado. Un libro abierto también es la noche.” Duras, Marguerite: *Escribir*. Tusquets Ed., España, 1994.

Aun sabiendo de esta imposibilidad existencial, por “imprudente”, como sugiere en algún libro J.L. Borges, me aventuraré a pensar sobre *Ensayo en la Plaza*.

Empezaré por una paradoja que compartimos con Claudia Pérez, que se pregunta con Pierre Bourdieu:

“¿Por qué se opone tanta resistencia al análisis, si no es porque asesta a los «creadores», y aquellos que pretenden identificarse con ellos mediante una lectura «creativa», la postrera y tal vez la peor de las heridas inflingidas, según Freud, al narcisismo?”³

Haciendo un ‘mea culpa’, y reconociendo cierta ‘debilidad’ de muchos de nuestros creadores que ‘regalan’ territorios de reflexión a intelectuales o académicos-anémicos, cuando deberíamos los artistas/creadores ocupar esos territorios de la ‘épistémé’ de la creación. En Ostuni y su obra percibo el encuentro de estos dos territorios: donde hacer arte y pensar en el arte no se contradicen (hacer arte: ‘hacerarte’, macerarte, hacerte).

Para ‘empezar empezando’ (como decía el Chavo), Ostuni nos entrega la primera señal desde donde pretende encaminar la acción dramática: en el verso de Hesíodo tomado de *Teogonía* —donde el poeta Boecio narra la genealogía de los dioses y la historia del universo—, y presenta la ficción —verosímiles ficciones— y la verdad como las dos caras en el rostro de Jano, pero advirtiéndole que el poeta debe jugarse por la verdad, ‘ensalzar la verdad’.

La Historia y las historias, ‘los trabajos y los días’, son ‘el lugar’ donde se encuentran tres personajes situados —sitiados— en la plaza principal de Paysandú, donde “existe un mausoleo al Gral. Leandro Gómez que presenta un gran monumento en bronce, al centro, con su figura de pie”. Ensayan una elegía al general, con la intención nada oculta del protago-

3. Pérez, Claudia: “Producción de discursos en la formación teatral: reflexión y ‘materialidad’ hacia ‘la inquietud de sí’” en “Teatro Rioplatense. Cuerpo, palabra, imagen.” Mirza, Roger (ed), UDELAR. Uruguay, 2007.

nista de “[...] ser la Revelación del teatro del interior y también nacional”; pretensión de Ambrosio que no se podrá concretar. Se desprende de la caracterización del autor que la *hibris* de Ambrosio generará su propio *pathos*: sufrimiento y desenlace trágico.

Pero me permito realizar una pausa y retomar lo escrito antes, profundizando en la confluencia de arte y pensamiento:

Arte Pensamiento: pide pasar de lo oscuro, —la noche, Dionisios / Nietzsche⁴, la ausencia—, a lo claro —el dios solar Apolo, el orden, la luz—; como señala en *El Origen de la Tragedia* el filósofo alemán. Pensar es pasar de lo conocido a lo desconocido —de Apolo a Dionisio—, transitar más allá de los signos, escribir un poema —un poema dramático— es buscar el otro lado de una presencia.

El otro lado del saco. (Los personajes del ensayo: ensayan los antihéroes de saco roto: “sacón gris usado”). Lo que está por dentro aparece en el afuera. La otra orilla (Me viene la canción de Drexler entrañable, entrañable el héroe de la América pobre: Che y Drexler y artempensamiento y el 68, quienes siguen “cantando las 40”, “imaginación al poder” y la desilusión de las utopías).

La metáfora de Diderot sobre el arte ilumina el descubrir: “levantar la punta de un velo, mostrar a los hombres un lado ignorado o antes olvidado del mundo en que habitan” es inicio del ver: “para Diderot —y para Ostuni—, el placer estético es una modalidad del saber”, dice Starobinski. Pero el saber pide una retomada, la cosa desvelada continúa incierta y exige de nosotros más trabajo, porque el pensamiento y la obra de arte —la dramaturgia de Omar— son constituidos de promesas permanentes y exigen

4. ¿Por qué será tan difícil acertar con la grafía del apellido de Friedrich? Sobre la oposición Dionisio-Apolo en *Las voces habitadas-Ensayos polifónicos* de M. Cruz, dice en la pag. 25: “[...] en su obra sobre la tragedia griega, F. Nietzsche trazó un importante distingo entre dos dioses: Apolo y Dionisio. Apolo era el símbolo del orden, la forma y la moderación. Dionisio era el símbolo de la pasión frenética y de las fuerzas vitales. Según este filósofo alemán, la tragedia griega se explicaba como la conquista de Dionisio por Apolo, y el arte era el producto de este conflicto dinámico. Sostenía que la cultura del siglo XIX había negado lo dionisiaco, reprimiéndolo con la piedad cristiana negadora de la vida, y fue incapaz de suministrar al hombre una auténtica base moral”.

de nosotros mucha atención. Las didascalias pretenden contener y darle dirección a la acción dramática y a los personajes, pero sin embargo no encauzan nada; proponen, no disponen.

He leído a autores que procuran colonizar a sus criaturas y le quitan ánima; en las antípodas se encuentra el *Ensayo*, de Ostuni. Arte y Pensamiento —obra y pensamiento sobre / en / con la obra— son indivisibles, así lo refería Paul Valéry:

“El deber, el trabajo, la función del poeta consisten en poner en evidencia y en acción las potencias del movimiento y del encantamiento, los excitantes de la vida afectiva y de la sensibilidad intelectual que se confunden, en el lenguaje corriente, con las señales y los medios de comunicación de la vida ordinaria y superficial. El poeta se dedica a definir y a construir un lenguaje en el lenguaje...”⁵

En el lenguaje de la obra de Ostuni (investigo: rastreo, husmeo, sigo la pista, en una dirección, en un tiempo):

“Las palabras son la materia misma de los síntomas, la trama que constituye la vida y el tormento de los seres humanos.”

“Una palabra no revela tan simplemente su sentido. Más bien conduce a otras palabras en una cadena lingüística, así como un sentido conduce a otros.”

“Hablar nos separa de lo que queremos.”⁶

Y también de lo que sufrimos. Sufrimos la Historia. Sufrimos la catástrofe de cargar con muertos y desaparecidos. Estas palabras, significantes y significadas de Lacan, también nos remiten al ‘ensayo’ de Omar, quien nos interpela por la palabra a ensayar la palabra, a representar el teatro, pero también a ensayar la(s) historia(s). El pretexto para reflexionar sobre

5. Citado por Aداuto Novaes: “Constelações” en *Artepensamento*, Ed. Cia. das Letras. Brasil, 1994.

6. Lacan, Jacques: *Escritos I y II*, Ed. Nueva Visión. Argentina, 1985.

la Historia lo da el hecho histórico nacional de la resistencia comandada por Leandro Gómez, en “la heroica” Paysandú. Pero el drama permite trascender lo local y hablar de otros temas: la vejez, la traición, la muerte, y la herencia negra de la dictadura militar en Uruguay, la condición humana y el teatro.

“En el trabajo del dramaturgo que habla de la historia intervienen dos subjetividades: la del historiador que juzga diversos discursos sobre los acontecimientos y toma partido acerca de su explicación; la del escritor que selecciona y ordena los materiales de su ‘fábula’. Con su texto, el dramaturgo restituye una coherencia a la historia.”⁷

Otro faro abierto nos presenta el dramaturgo argentino Mauricio Kartun cuando afirma que “el teatro es poesía en acción”. En una entrevista realizada hace poco, manifestó:

“En principio el poeta es una presencia inseparable de la realidad, en todas las civilizaciones el poeta es imprescindible, ¿por qué? El poeta lo que hace es observar la realidad y construir una mirada sobre procedimientos formales que permiten devolver esa realidad de tal manera, que al mirarla se alumbra de otra forma. Y habla del futuro: uno de los sinónimos de poeta, es vate, que viene de vaticinio. Yo creo —continuaba Kartun— en el concepto de poeta teatral, poetiza la realidad de tal manera como no se la ha visto nunca y eso le permite objetivarla y ser crítico.”

Claro que Kartun y Ostuni beben de la tradición aristotélica. Resulta imposible para el arte occidental no referirse —aunque más no sea oblicuamente— al viejo del ágora: “Y como la visión es el sentido por excelencia, la imaginación (fantasía) extrae su nombre de luz (*faos*) porque sin luz es imposible ver”. (*De anima*, Aristóteles). Ver, vaticinar, imaginar.

7. Pavis, Patrice: *Diccionario del Teatro*, Ed. Paidós. España, 1998

Pero la imaginación necesita de objetos: ellos tienen una presencia particular en la obra de Ostuni: es la bicicleta de payaso de Eustaquio, es el rústico bastón de Melchora; objetos que ayudan a desplazarse y se contraponen a la inmovilidad del héroe en su frío metal —un cierto dios omnipresente / omniausente en el imaginario de la región—, figura que provoca este notable diálogo entre Eustaquio y Ambrosio:

EUSTAQUIO: ¿Y por qué lo pusieron arriba?

AMBROSIO: ¿Cómo por qué...? Porque es un héroe. ¿Por qué va a ser?

EUSTAQUIO: ¡Pero él solo no defendió todo esto!

Las viejas cuestiones del “amo y esclavo” de Hegel: “relación de dos conciencias de las cuales una se afirma como existencia para sí absoluta contra y para el otro —el amo— mientras que la otra —el esclavo— abdica de su yo individual y prefiere la vida a la libertad”⁸.

También el marxismo se cuela entre el tejido de Omar, asocio el diálogo anterior entre Ambrosio y Eustaquio con las *Preguntas que se hace un obrero que lee*, de Brecht.

En la obra de Omar se respira la denuncia de un “estado de cosas” y de cómo entiende la Historia y las historias y sus relaciones, como el propio Brecht. Según Pavis: “lo esencial es poner de manifiesto las relaciones de causalidad social”⁹.

“Para se libertar do pesadelo da história, tem-se primeiro que aceitar a existência da história. É preciso conhecer a história. Senão ela poderia reaparecer na forma antiquada, como um pesadelo, o espírito de Hamlet. É preciso primeiro analisá-la, depois pode-se denunciá-la, livrar-se dela.”¹⁰

8. Cuvillier, A.: *Diccionario de Filosofia*, Ed. Lerú. Argentina, 1961.

9. Pavis: *Diccionario del Teatro*.

10. Müller, Heiner: *Guerra sem batalha, uma vida entre duas ditaduras*, teatrólogo alemán discípulo de Brecht. Ed. Estação Liberdade, San Pablo, 1997.

Los viejos que ensayan una obra que no va a ser representada, que es una especie de ajuste de cuentas con la Historia y con la historia. Belén y Leandro, Ambrosio y Eustaquio. Y la Muerte o la Conciencia de la Historia o el Destino —o todo eso o nada de eso—, por boca de Melchora hacia Ambrosio, Belén, el Goyo, los asesinos...

“Hay muchas formas de morir y de vivir, te anuncié. ¿Te acordás?”

“Nada nuevo bajo el sol”, dice el poeta bíblico en Eclesiastés. Todo pareciera repetirse “dando vueltas a la noria”, como canta León Felipe.

En *El 18 Brumario de Louis Bonaparte*, Marx añade: “Hegel señala en alguna parte que los grandes hechos y personajes de la historia mundial en cierto modo siempre se repiten dos veces. Se olvidó de añadir: la primera vez como tragedia, la segunda, como farsa”¹¹.

Ostuni crea un drama trágico donde se actualiza la rivalidad entre héroes y dioses. Los héroes —en realidad antihéroes— y también los dioses todopoderosos deben enfrentarse a la justicia —caracterizada por Melchora—; porque la historia se repite, y la traición también. Anteayer fue con Leandro, ayer con los desaparecidos de la dictadura militar, hoy... Así como la serpiente que se devora la cola, el círculo se cierra y la tragedia se consuma y se repite. Eterno retorno.

Sentencia Melchora:

“Lo de siempre... Y te voy a decir por qué ustedes no se van a morir nunca (*Pausa.*) ¡Porque los asesinados no desaparecen jamás! Recordalo bien y decíselo! ¡No desaparecen jamás! (*Retoma su camino, bajan las luces e irrumpe el repicar de las campanas de la iglesia. Lento apagón final.*)”

11. Pavis: *Diccionario del Teatro*.

Laboratorio es un Programa del área de Artes Escénicas de la Dirección Nacional de Cultura del MEC. Además de una web de dramaturgos uruguayos (www.dramaturgiauruguay.gub.uy) con más de cien autores, hemos publicado cuatro Cuadernos y dos Libretas teóricas sobre Artes Escénicas. Ahora publicamos dos libros. El libro que ustedes tienen entre sus manos reúne un proceso de cinco dramaturgos y dramaturgas uruguayos: ideas, cartas, mails, llamadas telefónicas, escritura en soledad de textos teatrales, análisis, escucha en voz alta, lectura de "otro", trabajo en red, corrección, edición, ensayos con actores y director, presentación ante público, lectura en formato de libro. Todo un viaje. Que intenta responder una pregunta de la uruguaya Estela Golovchenko: ¿el valor de lo que hacemos está determinado por el lugar de donde provenimos? De eso trata esta Dramaturgia Interior.