Tantakuy

Antología de dramaturgas del NOA

Valeria Mozzoni
(compiladora)



HUMANITAS

Tantakuy

Antología de dramaturgas del NOA



HUMANITAS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMÁN

RECTOR
Ing. José García

VICERRECTOR
Ing. Sergio Pagani

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DECANA
Dra. Mercedes Leal

VICEDECANO
Mg. Santiago Rex Bliss

SECRETARIO ACADÉMICO
Prof. Sergio Robin

DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES

DIRECTORA ACADÉMICA
Dra. Elena Acevedo

COORDINADOR
Daniel Ferullo

CONSEJO ASESOR
Lic. María Eugenia Bestani
Mg. Ana María Blunda Grubert
Mg. María del Huerto Ragonesi
Dra. Alejandra del Castillo
Dra. Sandra D. Faedda
Dra. Catalina Hynes
Dra. Valeria Mozzoni
Mg. María del Huerto Ragonesi
Dra. Ana Isabel Rivas
Prof. Fabián Silva Molina
Lic. Noemí Liliana Soraire

Tantakuy
Antología de dramaturgas del NOA

Valeria Mozzoni
(compiladora)

Campos, Ibáñez, Córdoba, Arzamendia, Delfín, Nadal,
Quintos, Guzmán, Lastero, Salman, Camuña, Nuñez,
Toloza, González, Valenzuela
(dramaturgas)

Paoletta, García, Mirande, Brizuela, Sormani, Sosa,
Nallim, Capetinich
(investigadoras)



Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de Tucumán

Tantakuy : antología de dramaturgas del NOA / Nadia Arzamendia ... [et al.] ; compilación de Valeria Mozzoni ; ilustrado por Ana Carolina Marder.- 1a ed.- San Miguel de Tucumán : Universidad Nacional de Tucumán. Facultad de Filosofía y Letras, 2021.

Libro digital, PDF - (Letra y voz / Eugenia Flores de Molinillo)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-754-276-9

1. Teatro Argentino. 2. Dramaturgia. 3. Antología de Obras de Teatro. I. Arzamendia, Nadia. II. Mozzoni, Valeria, comp. III. Marder, Ana Carolina, ilus.
CDD A862

Antología de dramaturgas del NOA
© 2021 Editorial Humanitas
Departamento Publicaciones
publicacionesfilosofiayletras@gmail.com

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de Tucumán
Av. Benjamín Aráoz 800
San Miguel de Tucumán

Diseño de portada: Ana Carolina Marder
Maquetación: Álvaro Astudillo

ISBN 978-987-754-213-4

Impreso en Argentina / Printed in Argentina

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

"Ni las hermanas de Shakespeare ni las hijas menores del puerto" 9
Valeria Mozzoni

JUJUY

"Mirarnos: apreciaciones sobre *Existencia es resistencia*" 17
Anabel Paoletta

Existencia es resistencia 22
de Andrea Campos

"Presentación de *HIJAS*" 40
Patricia García

HIJAS. Mujeres que vibran 47
de Nadia Ibáñez, Ana Cecilia Córdoba, Nadia Arzamendia, Daniela Delfín, Verónica Nadal y Fabiola Quintos

SALTA

"Presentación de *Lely o las máscaras*" 64
María Eduarda Mirande

Lely o las máscaras 75
de Raquel Guzmán

"*El árbol caído*, memoria y denuncia" **84**
Mabel Brizuela

El árbol caído **87**
de Lucila Lastero

SANTIAGO DEL ESTERO

"*Septiembre Coventry*, el monólogo como sistema" **91**
Mabel Brizuela

SeptiembreCoventry **94**
de Cecilia Salman

TUCUMÁN

"*Lala y los lobos*, dramaturgia para las infancias" **104**
Nora Lía Sormani

Lala y los lobos **106**
de Silvia Camuña

"De ovillos, estatuas de sal y caminatas marinas: *La sal* de María Laura Nuñez" **150**
Marcela Sosa

La sal **157**
de María Laura Nuñez

"Sobre *Las Antonias*" **164**
Alejandra Nallim

Las Antonias 171
de Karina Toloza y María Elena González

"*Estamos grabando*, una dramaturgia del yo desde el presente en cruce con el pasado" 184
Mirna Capetinich

Estamos grabando 194
de Guadalupe Valenzuela

SOBRE LAS AUTORAS 212

Ni las hermanas de Shakespeare, ni las hijas menores del puerto

Valeria Mozzoni

Esta antología nace de un deseo y una necesidad. Y también de la voluntad –las voluntades– de reunirse, tal como lo indica la voz quechua que le da título.

Tantakuy reúne las voluntades de muchas mujeres: las dramaturgas, las investigadoras, la ilustradora, que creemos que la producción dramatúrgica de autoras del NOA merece y necesita ser visibilizada y difundida. Ser puesta al alcance de lectoras y lectores y –por qué no- de otras voluntades que quieran llevarlas a escena. Como toda antología implica una selección, un recorte; a la vez que privilegia textos y autoras, asume también ausencias y renuncia a la exhaustividad y a la completitud. No siento esto como una falta sino más bien como un valioso y necesario primer paso.

No es novedad que el rol de las mujeres en el teatro ha sido históricamente restringido; son numerosos los estudios y reflexiones que dan cuenta de que, en un espacio creado y pensado por hombres, las mujeres hemos sido personajes hablados por esas plumas masculinas, hemos sido espectadoras, actrices como el lugar más ampliamente permitido, pero el acceso a la escritura dramática, la dirección escénica, las tareas técnicas, la gestión y los cargos directivos en el mundo del teatro fueron de más difícil acogida y –aún hoy- constituyen un espacio de disputas.

Coincido con Griselda Gambaro (2014)[1] cuando señala que sólo cuando las mujeres conquistamos derechos sociales y asumimos el problema de nuestra identidad - que entiendo como nuestro estar-siendo mujeres en un mundo heteronormado en el que la distribución sexual de los roles otorga privilegios y posiciones de poder a las masculinidades hegemónicas a partir de la opresión de las demás expresiones de género (femeninas, no binarias, trans, homosexuales, masculinidades disidentes, etc.)-, pudieron las autoras apropiarse de la escritura dramática como un cuarto propio y no sólo como gentiles invitadas.

Afortunadamente, en el siglo XXI, en especial los últimos años -seguramente en coincidencia con la emergencia de los movimientos feministas en distintos ámbitos de la vida social, cultural y política -, la dramaturgia escrita por mujeres ha ganado espacios: se han publicado antologías, escrito numerosos artículos en torno a las dramaturgas, han surgido espacios de lectura, estudio y formación específicos sobre la perspectiva de género en las artes escénicas, existen proyectos de investigación que abordan la temática y cada vez son más las charlas, mesas paneles y conversatorios sobre la escritura dramática de las mujeres en nuestro país[2]. Sin embargo, aún queda mucho camino

1 Gambaro, Griselda (2014): *El teatro vulnerable*. Buenos Aires, Alfaguara.

2 Algunos pocos ejemplos de lo que señalo (publicaciones, investigación, formación, etc.):

Escofet et al. (2001): *Dramaturgas 1*. Estudio preliminar: Julia Elena Sagaseta. Editorial Nueva Generación. Buenos Aires.

La colectiva de autoras (2021): *Antología I*. Dramaturgia Argentina. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. Buenos Aires.

Tahan, Halima (direc.) (1998): *Dramas de mujeres*. Ediciones Ciudad Argentina – Biblioteca Nacional. Buenos Aires.

por recorrer, sobre todo, para visibilizar la producción en ciertas regiones de la Argentina. El NOA, puntualmente, es una de ellas.

Enmarcado en el compromiso que asumimos desde el Proyecto PIUNT H685 "La literatura Argentina del Noroeste a partir de 1983. Poéticas fronterizas, tensiones, convergencias y divergencias" (Resol. N°: 0426/2020) radicado en el Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparadas (IILAC) FFyL-UNT, este libro busca contribuir al diseño y la divulgación de una cartografía literaria y cultural de nuestro NOA.

El presente volumen se organiza agrupando a las autoras por provincia – como localización de referencia – aunque entendemos a la región no como un supuesto geográfico esencialista sino como un *locus* de enunciación específico en tanto práctica social y cultural situada en un espacio-tiempo determinados[3].

Taller de dramaturgas (virtual) coordinado por Elena Bisso. Lectura y comentario de textos dramáticos escritos por autoras argentinas.

Área de Investigaciones sobre las mujeres en las Artes del Espectáculo, Dir.: Catalina Julia Artesi. Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl Castagnino" – Fac. de Filosofía y Letras UBA.

Curso"Perspectiva de género en las artes escénicas" a cargo de Claudia Quiroga. Aulas Celcit, Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. Buenos Aires.

3 Para ampliar esta perspectiva, remito a:

Dubatti, Jorge, (2020): "¿Una visión de conjunto de los teatros argentinos en la contemporaneidad?", *Acotaciones. Investigación y Creación Teatral*, Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD), II° Época, N° 44 (enero-junio 2020b), pp. 31-66. Monográfico "Teatro(s) argentino(s) contemporáneo(s)". Madrid.

Heredia, Pablo (2007). "Regionalizaciones y regionalismos en la literatura argentina. Aproximaciones a una teoría de la región a la luz de las

Así, abre el libro **Jujuy**. En primer lugar, la pieza *Existencia es resistencia* de Andrea Campos, escrita en 2020 y aún no estrenada. En las palabras introductorias, la investigadora Anabel Paoletta (UNICEN), considera a la obra como un acto de denuncia sobre la violencia social y la discriminación que se presenta en un formato de teatro épico a la manera de Brecht al buscar interpelar al público a través de distintas estrategias que – desde el distanciamiento- le permitan elaborar una lectura crítica de los acontecimientos. Un tipo de teatro que a partir de la mostración de temas actuales y reflexiones sobre el pasado reciente, contribuya a la transformación social.

En segundo lugar, la creación colectiva *Hijas. Mujeres que vibran* de la grupalidad La mar en Coche – integrada

ideas y las letras en el siglo XXI". En Castellino, María Elena (Coord.). *Literatura de las regiones argentinas II*. (pp. 155-182). Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza.

Massara, Liliana, Guzmán, Raquel y Nallim, Alejandra (2011): *La literatura del Noroeste Argentino, volumen 1.* Universidad Nacional de Jujuy. S. S de Jujuy.

Massara, Liliana, Guzmán, Raquel y Nallim, Alejandra (2012): *La literatura del Noroeste Argentino, volumen 2.* Universidad Nacional de Jujuy. S. S. de Jujuy.

Massara, Liliana, Guzmán, Raquel y Nallim, Alejandra (2013).: *La literatura del Noroeste Argentino, volumen 3.* Universidad Nacional de Jujuy. S. S. de Jujuy.

Molina, Hebe Beatriz y Varela, Fabiana Inés (Directoras) (2018): *Regionalismo literario: historia y crítica de un concepto problemático.* Universidad Nacional de Cuyo. Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado. Mendoza.

Palermo, Zulma (1998): *"Historiografía, literatura y región"*. En Revista Silabario, Rev. de Estudios y Ensayos Geoculturales, año 1, n° 1, pp. 61-74. Publicación del Área de Letras del Centro de Investigaciones "María Saleme Burnichón", de la Fac. de Filosofía y Humanidades de la UNC. Córdoba.

por Nadia Ibáñez, Ana Cecilia Córdoba, Nadia Arzamendia, Daniela Delfín, Verónica Nadal y con la dirección de Fabiola Quintos -, es presentada por Patricia García (UNT) quien reflexiona sobre este teatro con temática de género creado a través de los procedimientos de la dramaturgia del actor y la dramaturgia de dirección que implicó un proceso de búsqueda a través de la improvisación escénica durante el año 2017 cuando se produjo un estallido de femicidios en la provincia de Jujuy. Esto detonó la búsqueda artística de la grupa que finalmente estrenó la obra en 2018, continuando sus presentaciones hasta la actualidad. De esta manera, *Hijas* pone de manifiesto un posicionamiento ético-político en disidencia con estéticas y/o poéticas locales del noroeste argentino, que reafirman o invisibilizan las desigualdades estructurales y las violencias de género.

Luego, dos obras de **Salta**: *Lely o las máscaras* de Raquel Guzmán, escrita a fines de los años '80 y sin estrenar y *El árbol caído* de Lucila Lastero, producido originalmente como un relato que retomó al personaje principal del texto teatral *Hay cadáveres* (2015) de la misma autora, y que, en el año 2020, el grupo salteño La Patota Teatral adaptó a monólogo. En relación con la primera, María Eduarda Mirande (UNJu), reflexiona sobre cómo Guzmán lleva a cabo una minuciosa y precisa representación de la época de la dictadura militar argentina de los '70, en base a unas dosificadas referencias que le permiten reconstruir el denso tapiz social del momento. La investigadora no sólo se refiere a la pieza en tanto texto dramático/literario, sino que señala los elementos que hacen a las matrices de representatividad que el mismo contiene en tanto texto espectacular. Y, junto con Mirande, celebramos que *Lely o las máscaras*, archivado durante largo tiempo, inicie su camino hacia el público lector/espectador.

Mabel Brizuela (UNC) comenta *El árbol caído* de Latero en función de la raíz narrativa de este monólogo sin acotaciones que cobra su carnadura teatral en el cuerpo y la identidad de la figura monologante en un doble proceso de introspección y de retrospección, desencadenado ante la violencia de la discriminación a la que es sometida. A través del monólogo, enriquecido por referencias mitológicas, una única voz, entrecortada, desgajada, pone en palabras su situación existencial frente a ese "oyente ficticio" que es el público del que exige la cooperación interpretativa por medio de un final ambiguo y abierto.

De **Santiago del Estero**, se incluye la pieza *Septiembre Coventry* de Cecilia Salman, cuyas palabras introductorias están a cargo también de Brizuela quien reconoce esta "obra paisaje" como un monólogo en forma de poema dramático que, a través de la mixtura de relato, poesía y drama rapsódico, contribuye a la fragmentación rompiendo con las formas del drama tradicional. Advierte también, en el final incierto, un devenir impreciso que apela a la subjetividad de las y los receptores.

Cierra el volumen, el segmento de **Tucumán** integrado por cuatro obras: en primer lugar, *Lala y los lobos*, una dramaturgia para las infancias, de Silvia Camuña; en segundo lugar, *La sal* de María Laura Nuñez, ambos textos inéditos y sin estrenar; luego *Las Antonias* de Karina Tolosa y María Elena González, la pieza que tuvo su preestreno en el espacio cultural Fuera de Foco en 2018, nació como un homenaje al padre de Karina Toloza -José Francisco Toloza- y a las 30 mil personas desaparecidas durante la última dictadura militar; finalmente, *Estamos grabando* de Guadalupe Valenzuela, obra ganadora de la fiesta Provincial del Teatro en Tucumán en el año 2019.

Sobre *Lala y los lobos*, comenta Nora Lía Sormani (UBA) destacando la singularidad con que Camuña juega con la intertextualidad de los cuentos tradicionales sobre los que ofrece una vuelta de tuerca por medio de la creatividad de la niña protagonista, quien encuentra nuevas formas de relacionarse con los imaginarios o concepciones del mundo heredados. Camuña, prolífica autora tucumana, construye su texto desde la potencia de las metáforas, la metateatralidad y una batería de recursos y motivos literarios sutiles y originales.

Marcela Sosa (UNSa) se refiere a *La sal* de María Laura Nuñez estableciendo vinculaciones con la mujer de Lot y otras figuras bíblicas para considerar esta pieza como un teatro poético que se vale de una pluralidad de símbolos y de imágenes oníricas ancladas en los nombres de los personajes, los ambientes donde transcurren los sucesos y las microacciones. Señala que la autora aboga por una dramaturgia que inscribe las problemáticas específicas de su territorialidad, denunciando las prácticas de desigualdad de género por medio de la simbiosis de texto e imágenes poéticas que trasuntan una intensa polisemia.

Para presentar *Las Antonias*, Alejandra Nallim (UNJu) se hace algunas preguntas que le permiten reflexionar sobre cómo las autoras textualizan el horror de la última dictadura militar a partir de la creación de personajes que transitan las errancias, orfandades y violencias de las identidades en el ámbito de lo público y lo privado. Travestimiento y metateatralidad son algunos de los recursos que la investigadora identifica para enmarcar el texto de Toloza y González como una dramaturgia de memorias lugarizadas que evidencia las representaciones de la dictadura en regiones como las noroestinas, donde las identidades se enmascaran en los juegos ilusorios de

la referencialidad, los tiempos retornan a los ritos trágicos y los espacios heterotópicos se constituyen en actos estético-políticos.

El último texto de esta antología, *Estamos Grabando* de Guadalupe Valenzuela, es comentado por Mirna Capetinich (UNNE) quien reconoce en la obra una singularidad poética sostenida en una forma teatral autobiográfica que echa luz sobre acontecimientos del pasado y del presente. De este modo, señala, Valenzuela teje una y varias historias: la de su obra, la de su presente, la historia de su vida -su pasado-, pero también la memoria colectiva y su visión de futuro. Gesta así una dramaturgia del yo proveniente de un archivo familiar, personal, pero imbricado con lo social que busca la verdad en la ficción y la poesía en la vida.

Este breve resumen ilustra notoriamente la variedad y riqueza de los textos dramáticos que aquí se presentan, como valiosas metonimias de la variedad, riqueza y multiplicidad que recorren toda la actividad teatral en el NOA. Cada dramaturgia se potencia con la mirada lúcida de las investigadoras que – en un cruce entre provincias y regiones – aportan a la construcción de una cartografía federal de los teatros argentinos. Mi especial agradecimiento a todas ellas – dramaturgas y comentaristas – por sumarse generosamente a este proyecto. También a la ilustradora que, con su arte, gestó especialmente las imágenes para acompañar el espíritu de este volumen.

La voz quechua *Tantakuy* refiere a la acción de reunirse. Eso es lo que este libro significa, la reunión de todas las mujeres que lo integramos y el deseo de que estos textos dramáticos salgan a reunirse con lectoras y lectores y encuentren caminos para llegar a escena.

Tucumán, octubre de 2021

Mirarnos: apreciaciones sobre *Existencia es resistencia*

Anabel Paoletta

Andrea Campos nació en San Salvador de Jujuy en 1975. Es dramaturga, directora de teatro, poeta, artista plástica y profesora. Su obra inédita *Existencia es resistencia* puede enmarcarse dentro de la temática de la violencia social. En ella se materializa la problemática de la discriminación mediante diversos constructos poéticos y recursos escénicos que conforman el universo de una ciudad donde se agudiza la marginalidad, la pobreza, la exclusión y la vulnerabilidad social. La propuesta proyecta la crisis sufrida desde hace varias décadas en Argentina, iniciada e intensificada durante la implementación de los proyectos neoliberales que incrementan las desigualdades sociales. Si bien surge desde la dramaturgia del noroeste y se distinguen rasgos regionales en los modismos lingüísticos que le dan la impronta norteña, es una situación que, de forma generalizada, puede ubicarse en cualquier región del país.

Siguiendo en parte la corriente estética del realismo, la autora refleja de forma explícita un aspecto de la realidad que se experimenta en la actualidad. Para ello muestra la violencia como un modo instrumental empleado para mantener un orden social jerárquico, propio de una sociedad conservadora y patriarcal. En este sentido los protagonistas son encarnados por personajes que representan a los diferentes grupos marginales como el "negro", la "puta", la "gorda", el "idiota", el "bolita" y el "pobre". Este procedimiento de composición dramatúrgica establece una relación de semejanza con el recurso de *gestus* del teatro

bretchiano (Hormigón, 1975) el cual reúne un conjunto de rasgos que conforman la actitud del personaje y que contiene los conflictos de la sociedad de una época. De este modo, el sector de los raros o los anormales es sometido a prohibiciones y exclusiones a través de una violencia extrema que se propone disciplinar sus cuerpos y mentes. La premisa es modificar las conductas, los gestos, los deseos de un sector social, y con ello restablecer un orden desigual y autoritario llamado "la normalidad", para que todos los sujetos hagan lo aceptado y establecido por las normas, códigos y prácticas sociales impuestas.

Otro rasgo importante a destacar es el lugar que la autora le otorga a los personajes protagonistas que, lejos de ser considerados héroes, están en el ámbito de la marginalidad. Morales Chuco (2008) explica que la marginalidad *se puede apreciar en dos grandes ámbitos: uno relacionado con los problemas estructurales, económicos y tecnológicos por la explotación de la sociedad moderna e industrial, y otro vinculado a la problemática psicosocial o cultural, a la pobreza como problema ético, político e ideológico.*

La definición citada anteriormente permite comprender, al igual que la obra *EXISTIR ES RESISTIR*, que las personas que crecen bajo estas condiciones ven afectada la construcción de su identidad, lo cual propicia un bajo nivel de autoestima que desencadena en la falta de proyección y aspiraciones personales. Sumado a ello, las circunstancias mencionadas propician la perpetuación de grupos cerrados que fundamentan "verdades" basadas en prejuicios y estereotipos para ejercer la discriminación hacia los sectores menos favorecidos económicamente o los ámbitos culturalmente segregados.

De este modo, la pieza dramatúrgica plasma una malla de relaciones sociales sedimentada mediante

mecanismos represivos e ideológicos que impiden el desarrollo individual de las clases dominadas. Y promueve, de forma progresiva y latente, visibilizar el fenómeno como problema para alcanzar la movilización de los dominados.

En su totalidad, la obra es un acto de denuncia sobre la discriminación que se presenta en un formato de teatro épico, con personajes que ofician de voceros y que se dirigen al público exponiendo la significación de las palabras empleadas en los insultos. Otra característica se evidencia en la presencia del coro, identificado como ***Bloque Humano***, que personifica a la sociedad contemporánea distante e inquisidora, y también, los personajes que corren constantemente atrapados en la paradoja de perseguir un deseo o "llegar al mes" y escapar del señalamiento.

Al mismo tiempo, la propuesta cumple una función didáctica al exponer las definiciones sobre distintas terminologías empleadas para discriminar y, en este sentido, persigue el propósito de desnaturalizar el uso cotidiano de estos vocablos que resuenan de forma incisiva en las víctimas, expresado a través del parlamento de Gorda: "palabras que no se van de mi vida y nunca se irán".

La consigna se refuerza también con los recursos estéticos sugeridos desde la dramaturgia generados a través del distanciamiento, esto es, procurar que los lectores/espectadores no se sumerjan completamente en el universo ficcional identificándose con la acción de los personajes, para recordar que vivencian una escena teatral y elaboren una lectura/mirada crítica sobre lo que acontece. El distanciamiento es utilizado en las escenas donde se presenta la idea de proyectar sobre las chapas de la escenografía las palabras que identifican a los personajes, "negro", "puta", "gorda/o", "idiota", "bolita" y "pobre", reproducidas en distinto formato y tamaño. Las mismas se van acumulan

conforme se desarrollan las escenas y contribuyen a visibilizar y reflexionar sobre la relación que se establece entre los que acontece y las formas que tenemos de nombrarlo.

Una de las escenas propone la acción del "apedreo" llevado a cabo desde el ***Bloque Humano.*** El mismo funciona como un mecanismo automatizado que se activa y acciona apuntando a un blanco predeterminado, los marginales, y que no cuenta con la capacidad para desactivarse. En este sentido, ***Bloque Humano*** cumple el rol del rebaño que sigue la corriente, sin saber muy bien qué es lo que se hace y cuáles son las consecuencias que esas acciones provocan. Los estudios sobre el análisis del comportamiento colectivo dicen que cada integrante del rebaño es un ser ensimismado, que busca concordar con los grupos de referencia o las personas con las que desea asociarse para aparentar ser "uno de ellos" (Turner, 1991, en AAVV, 2008) estableciendo así una diferenciación con los "otros". Esta mirada despectiva sobre algunos integrantes de la sociedad determina parámetros de comparación y forja identidades de pertenencia a grupos cerrados, que promueven las acciones discriminatorias y perpetúan la desigualdad social.

Hacia el final de la propuesta dramática, el tema de la desnaturalización de las conductas sociales mencionadas es tratado por los Voceros cuando exponen claramente la situación, incluyendo a todos los actores de la sociedad reflejados en los actores y el público. Además de proponer algunas acciones que inicien una posible solución al problema. Mientras que, en la escena final, la autora vuelve a mostrar los personajes en escena... que siguen resistiendo.

Con un lenguaje coloquial, Andrea Campos logra entablar una comunicación fluida y ágil que propicia la accesibilidad a todo público. Propone un tema actual y sumamente importante para trabajar en relación a nuestro

presente y en pos de crear un futuro mejor para la sociedad toda, pero fundamentalmente para repensar el pasado histórico y cómo éste vive en el presente.

Referencias bibliográficas

AAVV (2008): "La Teoría de la Identidad Social: una síntesis crítica de sus fundamentos, evidencias y controversias". *Psicothema*. Vol. 20, nº 1, pp. 80-89. Recuperado de: www.psicothema.com

Morales Chuco, E. (2008): *Marginación y exclusión social: el caso de los jóvenes en el Consejo Popular Colón de la ciudad de La Habana*. Bogotá. Siglo del Hombre CLACSO.

Dubatti, J. (2011): *Introducción a los estudios teatrales*. México, Libros de Godot.

---. (2014): *Filosofía del teatro III.* Buenos Aires, Atuel.

Turner, J.C. (1991): *Social Influence. Buckingham*: Open University Press

Nochlin, L. (1991): *La naturaleza del realismo.* Madrid, Alianza Forma.

Hormigón J. A. (1975): "La práctica dialéctica brechtiana: desalienación crítica y productividad", en A.A.V.V., *Brecht y el realismo dialéctico*. Madrid, Alberto Corazón.

EXISTENCIA ES RESISTENCIA

Andrea Campos

PERSONAJES

Idiota
Puta
Negro/a
Gorda/o
Bolita
Pobre
Vocero 1
Vocero 2

ESCENA 1

Comienza la escena a media luz. Calles de vecindario, se observan chapas suspendidas, muros con grafitis
Los personajes corren no dejan de correr en toda la escena, caen, se ayudan y se motivan con señas, se escuchan piedras que golpean en las chapas

IDIOTA: Siempre me equivoco ¡lo sabía!

PUTA: ¡Lo sentías!

IDIOTA: Correee, Puta corree, ¡no pares! Sé que confiaste en mí, pero me equivoqué esta vez, me equivoqué

PUTA: Mieerda Idiota, ya noo. Nosotros no podernos darnos ese lujo de equivocarnos

IDIOTA: Qué te pasa, ¿vos también querés ser parte? Lo que yo siento es que nosotros no podemos cruzar esa línea así que corree, resistamos una vez más, dalee. Siento que si estoy del otro lado me trasformo en ellos y realmente son demasiado. No puedo y no quiero

PUTA: Sin darnos cuenta uno de nosotros cruza la línea, pero nadie lo nota, ni vos ni yo, ni siquiera ellos se dan cuenta

IDIOTA: Yo sé que, al admitir, al aceptar, al reconocer lo que soy o lo que dicen me vencen o nos vencen, cada vez que siento que doy por sentado la bendita frase: que poco inteligente le nació el chico, es cortito señora no espere más... eso me pegó y ahí retrocedo, no puedo dejar de retroceder es como que siempre vuelvo ahí. Perdón amiga nos metimos aquí, esto no tiene fin

PUTA: Ahora sí que estas menso ¡pero no escuchas! ¿Lo que decís? Nos metimos aquí, nooo yo ya no puedo más

IDIOTA: Lo único que escucho es lo gil que soy que siempre fui el torpón de todos lados

Bloque Humano- Voces en Unísono desde el proscenio mirando al público
Idiota- idiota -idiota

Boque Humano-Tiran piedras en la pared- una y otra vez

IDIOTA: Soy un estúpido, un imbécil, un... *(Puta lo para y lo enfrenta)*

PUTA: ¡Huevón no pares! Vamos no seas lerdo, te das cuenta que... ya está, ahora solo corré, no se piensa, aquí no se piensa

IDIOTA: Tenés razón, esta vida de mierda, esta gente de mierda. Ya nos acostumbramos vos por Puta y yo por... (comienza a correr nuevamente con más velocidad)

PUTA: Y vos por menso, deja de joderme y corré boludo, correeee

Bloque Humano- Voces en Unísono desde el proscenio mirando al público
Huevón, tonto, tarado, Idiota

VOCERO 1: dícese de la enciclopedia de contenido libre Wikipedia, el término

Tonto, estúpido y necio, entre otros, son adjetivos del idioma español referidos a quien posee una inteligencia escasa, alguien torpe o con una conducta poco pertinente, otros términos como, por ejemplo: menso, lerdo, tarado, gilí, idiota, hijo de burro, animal, boludo, lelo, imbécil, sonsuelo, etc. etc. etc... Es necesario acotar que algunos de estos términos se toman como peyorativos o sea despreciativo, ofensivo, despectivo y me voy a tomar la atribución de citar algunos considerados como groseros en muchos países gilipollas, huevón, pendejo...

PUTA: Si, si yo me acostumbre al golfa, golfita vení ya sabés lo que tenés que hacer, siempre sabés. Fue una decisión que tomé de pendeja, en casa ya no podía estar nunca supe de donde era, y ahora soy como una maquina ya no siento, solo escucho golfa, perra vení

IDIOTA: No caigamos en esto

PUTA: Sabes que ya caímos porque nunca dijimos nada y ahora es demasiado tarde

IDIOTA: Siempre nos hemos ayudado, estos insultos, esta batalla interminable...

PUTA: Si ya sé, no nos pueden tirar, no nos torturemos también nosotros, pero a veces ¡no puedo más! Mi cabeza corre todos los días, mi cuerpo corre, necesito parar. ¡No entendés!

IDIOTA: Te entiendo y lo sabés muy bien, pero ahora no es el momento. No miremos hacia atrás. No mires, corre dalee, salimos de esta

Bloque Humano- Voces en Unísono desde el proscenio mirando al público

Perra, Zorra, Golfa, Meretriz, Puta

Bloque Humano-Tiran piedras en la pared- una y otra vez

VOCERO 2: dícese del Diccionario de Oxford
(puta)(puto)
¡Ojo aquí! Lenguaje considerado como Vulgar Ofensivo y Despectivo
1: Sustantivo Masculino o femenino
malsonante despectivo/ Persona que mantiene relaciones sexuales a cambio de dinero.
2: Mujer que practica el sexo con hombres con los que no tiene relación de pareja y, en general, es fácil de conquistar o toma la iniciativa.
3: Puto/ Putón... Hombre homosexual.
4: Sinónimos: algunos que quizás conozcamos o hemos pronunciado o bien están dentro de nuestro vocabulario cotidiano golfa, loba, perra, zorra, fulana, prostituta, ramera, buscona, mantenida
Puta: Siento que la culpa es mía, tienen razón quizás podría haber conseguido otra cosa, pero ahora ya es tarde, todos me conocen así, yo decidí

IDIOTA: Acá no hay culpa, ni tuya, ni mía

Bloque Humano-Tiran piedras en la pared- una y otra vez

Luz direccionada al Bloque humano Apagón decreciendo

ESCENA 2

Cenital en personajes, se encuentran en centro del escenario, sentados en el piso espalda con espalda se observan chapas suspendidas, en las mismas se proyectan las palabras Puta – Idiota en diferentes letras y tamaños.

Bloque Humano-Tiran piedras a las chapas- una y otra vez

GORDA: Otra vez, ¡mil veces más! ¡Escucha! ¡Escucha! me taladran y me taladran yo ya sé lo que soy y como soy,

no les basta, me lo reiteran cada segundo, es como que deben cumplir con ese mandato, me lo dicen a mí te lo dicen a vos

NEGRO: Siempre con su gesto, todos los días, mirá en qué tiempos estamos y nada de esto cambia, no quiero ver... no quiero sentir...pero le sale tan natural, ¿así creció o lo dejaron crecer con ese pensamiento? Le inculcaron, ¿se lo enseñaron, ¿cómo... cómo es su familia, todos son así? ¿Piensan así? Tanto tiempo comparto en esa oficina de mierda, que un solo gesto me mata, me reduce ¿Pero sabes por qué? Esto es como un TOC, es repetitivo, como compulsivo, frases y acciones pegadizas, pero esto es contagiante

GORDA: Negro, Negrito no importa donde trabajes, no importa donde estés, una plaza... un super... en la iglesia no sé... en todos lados los escuchas, o los miras como decís sus gestos ya te dicen todo y nosotros no podemos acostumbrarnos. No podemos, ¿me escuchaste? Mi vieja me decía que esto es así, que lo acepte *(silencio)* ¿Aceptar que?

Bloque Humano- Voces en Unísono desde el proscenio mirando al público
Negro Macaco Nigger Perro Marrón

VOCERO 1: del diccionario de la Real Academia Española, el Racismo / sí, el Racismo es un sentimiento exacerbado –Irritante- agravante diría yo! de un determinado grupo de personas, que habitualmente causa persecución contra otros
Y debo agregar que las personas negras se enfrentan a situaciones de discriminación y acoso cotidiano cuando van por la calle o a la hora de buscar trabajo o vivienda, inclusive en el aspecto sentimental- *con énfasis*- y sí, siempre en el amor hay algún problema, pero este es otro tema

Negro es un término despectivo utilizado por las clases media y alta para referirse a la persona de cabello oscuro y piel morena *(Silencio)* pertenecientes a la clase trabajadora, el Obrero, el laburante de trabajo pesado. Otro dato a tener en cuenta, el cual yo sinceramente desconocía de dónde carajo venía ese nombre, es que existe un pájaro que el plumaje de su cabeza es negro y de ahí el uso de cabecita negra, este término fue utilizado a mediados del siglo XX por los habitantes de Buenos Aires a los que llamamos porteños.

Bloque Humano-Tiran piedras a las chapas- una y otra vez

NEGRO: Aceptar lo que merecemos, al fin y al cabo, ¿quién lo va a cambiar? nacimos para merecer nuestra condición y todo lo que viene con ella

GORDA: Me la banqué, ¡no sabes cuantas veces me la banqué! lloré siempre, mi casa fue testigo de cada momento, mi lugar, porque ni siquiera podés gritar, como que la gorda... se queja por ser gorda! Vergüenza de que sienta asco, si asco, mirarme al espejo y sentirme así. Ver y sentir lo que ellos ven, que desaparezca, podrías evitar aparecer por acá. Palabras que no se van de mi vida y nunca se irán, ¡mil veces escuchar y escuchar! me taladran sus voces

NEGRO: ¿Llorar Gorda?, no necesitamos llorar, ya no; nuestra cabeza se las está jugando esto se llama resistir y volver a resistir. ¿Te acordás? siempre dijimos que deberíamos pensar en positivo, animarnos. Ese día cuando nos conocimos los dos nos necesitábamos, por eso coincidimos en tiempo y espacio, era mirarnos y aceptarnos porque nos entendemos

GORDA: Vergüenza sentía

NEGRO: Yo impotencia

Bloque Humano- Voces en Unísono desde el proscenio mirando al público
Panza-Manteca-Gordinflón

VOCERO 1: dícese del Diccionario de Oxford

Gordo/Gorda
Persona que tiene mucha grasa o carne, especialmente cuando su peso es excesivo (*con énfasis*)- con relación a su estatura
La gordura se constituye como una condición que define a la persona como ansioso/a, perezoso/a y deforme
Pero para ser sincero, en la búsqueda de la información exacta Wikipedia encyclopedia libre me propone informarme sobre O-be-si-dad, ¡si Obesidad!
La obesidad se caracteriza por acumulación excesiva *(con énfasis)* del tejido adiposo en el cuerpo; es decir, cuando la reserva natural de energía de los humanos u otros mamíferos es almacenada en forma de grasa corporal
En este caso los adjetivos para causar molestia, lo que sienten como desagradable o despreciable son panza-manteca-obeso-gordinflón-grasa-gruesa-voluminosa-rechoncho

GORDA: Nos tienen un odio, como si fuese una regla encajar dentro de sus ideas de belleza y eso que te hablo solo de la idea de belleza corporal y de lo voluminosa que soy, ¡falta agregar que te digan enana o chueca o no sé qué más!

NEGRO: Lo que tenemos Gordita es un atributo que todos los días nos desacredita, un estigma imposible de sacar

Bloque Humano-Tiran piedras en la pared- una y otra vez

Luz direccionada al Bloque humano Apagón decreciendo

ESCENA 3

Cenital en personajes, los personajes corren, se encuentran en los laterales del escenario uno en lateral derecho y el otro en el lateral izquierdo todo el tiempo corren, se escuchan piedras que golpean en las chapas, en las mismas se proyectan las palabras Puta – Idiota – Gorda- Negro en diferentes letras y tamaños.

Bloque Humano- Voces en Unísono desde el proscenio mirando al público
Puta- Gorda- Idiota- Negro-

BOLITA: Superiores, siempre serán o se creerán superiores, y nosotros o más bien yo, lo único que hago es bajar la cabeza

POBRE: Mira yo sé que tengo que bajar la cabeza no me queda otra, a mí nunca me va pasar de que me den la posibilidad de un crédito para una casa, o que me den la posibilidad de algo, de algo cualquiera cosa, pero... ¡nunca sabes, nunca!

BOLITA: Somos inaceptables, no nos toleran, si no estuviéramos mejor para ellos en cierto modo, por otro lado, les servimos para hacer el trabajo duro que un trajeado no haría por su propio país

POBRE: Yo siempre fui el necesitado, el limosnero, el que no va llegar a nada... siempre el pobretón del barrio, el pobretón del curso, el pobretón del trabajo, nunca me preguntaron si podía colaborar en algo, daban por sentado que no tenía y me dejaban de lado , quizás a lo mejor yo podía participar de otro modo, ¡pero no, yo no!

BOLITA: Siempre he sentido ese desprecio y sé que vos también lo sentís, ¿lo sentís verdad?

POBRE: ¿Desprecio? Todos los días

Bloque Humano- Voces en Unísono desde el proscenio mirando al público
Indigente-Pordiosero-Miserable

Vocero1: Retomamos el diccionario de la Real Academia Española
Pobre, paupérrimo, pobrísimo.
Pobre, necesitado que no tiene lo necesario para vivir
Escaso insuficiente mendigo
Infeliz desdichado, pensando en compadecer – perdón aquí debo poner cara de lástima –

VOCERO 2: debo sumar a nuestra información del Diccionario ABC tu diccionario Hecho Fácil
Cuando un individuo no dispone de lo que se considera como necesario para subsistir y desarrollarse, o en su defecto, lo que dispone no le alcanza para vivir dignamente porque su salario es muy bajo o se halla desempleado, es considerado en el plano social como pobre y por lo tanto vivirá una situación de pobreza.

BOLITA: Yo soy el boliviano del tablón o mi hermana es la bolita de la esquina, a ella comprale condimentos y coca, no hay otra hermano! y encima viene el riquito a regatearle el precio

POBRE: Vivimos corriendo porque si no corremos no llegamos al mes y no nos tiene que importar nada de lo que nos digan o como siempre nos han hecho sentir, esto creció conmigo, está en mi frente y todos leen mi rótulo de pobre mendigo y toda la vida he sentido ese desprecio, es percibirlo mientras caminas

BOLITA: Hablas de rótulo jajaja el inmigrante hijo de puta, el boliviano, el roñoso, Bolita, ¡Bo- li- ta, te das cuenta! Vos y todos me llaman así y yo qué tengo que hacer, aceptar ¿verdad? Y te olvidas lo que siempre gritan, todo porque

me anime a ocuparles un espacio en su tierra ¡a que viniste!! Tuve que partir, tuve volver, tuve que volver a partir por unos cuantos pesos, ¡y que te traten como una mierda y que resuene siempre - hacé lo que te digo ilegal! Y bajo la cabeza otra vez *(Silencio)*

POBRE: Sentirme invisible, que no te dejen aspirar, entrar a universidades ¿qué es eso? para vos, para mí, porque lo primero que sale es que sos pobre y no vas a llegar, dedícate a trabajar y trata de no traer familia, pensá como la vas a mantener o querés que otros nos hagamos cargo

Bloque Humano- Voces en Unísono desde el proscenio mirando al público
Parasito, Ilegal, Bolita, Colla, Indio

VOCERO 1: Nuevamente accedemos a la información de la enciclopedia de contenido libre de Wikipedia
De la apócope de Boliviano, bolita. He aquí el nombre de nuestro personaje

VOCERO 2: Indio: esta palabra identifica al habitante originario de América toda, cargada de sentido peyorativo. Se la usa para atribuir a la persona de cualidades negativas: falta de inteligencia y por supuesto, servilismo

VOCERO 1: Colla: la persona que es del valle o el altiplano se denomina colla. Cuando pasa a insulto se dice colla de mierda o lo más común de escuchar es boliviano de mierda, hablando aquí de sinónimos

VOCERO 2: El perfil del Boliviano, *y* por eso gusta a todos, *(con énfasis)* es de trabajador callado, el Indio silencioso *(con énfasis)* sumiso, sufriente o sea apto para obras de construcción y claro para la caña y el tabaco, trabajo duro con muuchas horas de sol

VOCERO 1: En esta parte debemos volver al tema del racismo tratado anteriormente y agregar o más bien aclarar que un racista considera que hay jerarquías vs inferioridad o sea que considera que se puede explotar, dominar y excluir, considera que estos indeseados son necesitados para el trabajo duro

Boliviano: Nos tenemos que resignar, existir con lo que nos toca

POBRE: Yo ya me resigné, solo existo

BOLITA: Esto existió toda la vida, y toda la vida siempre resistimos

Bloque Humano-Tiran piedras en pared y chapas una y otra vez, en las mismas se proyectan las palabras Puta-Idiota-Negro-Gordo/a-Boliviano-Pobre diferentes letras y tamaños

Luz direccionada al Bloque humano Apagón decreciendo

ESCENA 4

Vocero 1 y Vocero 2 en proscenio cuentan con una silla y uno de ellos se ayuda con lentes para la lectura de documentos- Luz frontal levemente se aprecia las chapas suspendidas en fondo de escenario-

VOCERO 1: Para que vayamos entendiendo cuál es el problema o sea para que quede más claro y pegue fuerte

VOCERO 2: Si, si, Discriminación es el tema en cuestión

VOCERO 1: Exactamente en este caso estamos hablando de diferentes tipos de discriminación que seguramente alguna persona del público se ha sentido tocado, tocada o quizás utiliza o utilizó algunas de estas palabras en su cotidiano

VOCERO 2: Por favor! El público desde que comenzó esta obra se siente tocado- Dis- cri- mi- na- do, agredido

VOCERO 1: Primeramente, debemos entender que es la discriminación – el que quiera tomar nota puede hacerlo libremente- es una conducta de prejuicio que niega, limita la igualdad de una persona ***Voces en off*** *-limita la igualdad de una persona- (se dirige a vocero 2)* por favor puede darnos más detalles sobre la conducta

VOCERO 2: Conducta o comportamiento hablando en términos de psicología es el modo de proceder de las personas por diferentes estímulos del medio

VOCERO 1: La discriminación es una conducta aprendida de los padres o de quienes nos rodean en nuestro crecimiento, o sea que no es innato ***Voces en off*** *-no es innato*

(Vocero 1 lee documentos)

Investigadores destacados en el tema, demuestran que los bebes no tienen prejuicios hacia otras personas, sí se destaca que tienen preferencia por la lengua materna, ya que es lo más cercano, lo más familiar/ claro 9 meses dentro de la panza de mamá, escuchando y percibiendo-

VOCERO 2: Muchas veces rechazamos lo que no se conoce, por lo tanto, lo dejamos a un lado y lo discriminamos, lo desmerecemos. Algo es mejor que otra cosa, esta marca es mejor que aquella, o en esta escuela se aprende mejor que en la otra, esto es igual a, superior e inferior

VOCERO 1: Bien, parece que excusas para discriminar hay en demasía, por tipos de trabajo, por grados de inteligencia, por color de piel, por aspecto físico, por procedencia *(se dirige a vocero 2)* ayúdeme por favor

VOCERO 2: *(lee en documentos)* por condición económica, orientación sexual, discapacidad, género, ideología, para nombrar algunos

VOCERO 2: ¿Quiénes son los involucrados en el tema discriminación?

Voces en off Ustedes, nosotros, ellos, todos

VOCERO 1: *(Mirando al público)* Quién no, alguna vez etiquetó a ciertas personas como el cabecita negra, gordinflón, el tarta, el enano con una sonrisa de por medio. Ahhh interesante llegar a este punto, etiquetas que no son positivas que claramente pueden o seguramente afectan a la persona etiquetada

VOCERO 2: ¿Hemos pensado que impacto producen esas etiquetas?

VOCERO 1: ¿La Puta acepta que le digan puta?

VOCERO 2: Está acostumbrada

VOCERO 1: Ósea que el Idiota también está acostumbrado

VOCERO 2: Podríamos llegar a un análisis del problema, pensar que hay etiquetas que están naturalizadas en su uso

VOCERO 1: ¿Estar acostumbrado significa que no sufre? *(silencio)*

VOCERO 2: Bueno quizás sufre menos, porque lo acepta, lo permite, accede

VOCERO 1: Con esto me está diciendo que es culpable, ja! ¿Aprueba lo que le pasa?

VOCERO 2: O simplemente lo tolera, resiste

VOCERO 1: ¿Que resiste exactamente la persona discriminada?

VOCERO 2: Dentro de este tema la persona discriminada se enfrenta a la angustia y la frustración ya que siente en forma permanente el desprecio, *(vocero se inclina como esperando la voz en off)* ***Voces en off*** *desprecio-* esto creo que lo pudimos entender con nuestros personajes de la Gorda y el Negro o con cualquiera de ellos, teniendo en cuenta que el desprecio es sentir una falta de reconocimiento, de respeto, se siente humillado, hu-mi-lla-do, o sea que resalta la supuesta superioridad e inferioridad. Ahora bien, ¿qué pensamos y sentimos con respecto a esto?

VOCERO 1: Bueno yo hablaría de la Autoestima, eso pienso en este momento

VOCERO 2: ¿Esta sería la solución a la discriminación?

VOCERO 1: Nooo

VOCERO 2: Ah! Entiendo, ya que los discriminados se sienten vulnerados debemos recuperar su estima ya que su personalidad está siendo lastimada permanentemente

Vocero 1: Exacto

VOCERO 2: mmmm bien! Mantener o levantar la autoestima es imprescindible. Tratar de lograr la fortaleza interna de la persona, enfrentar y superar los miedos que provoca el ser discriminado, sumisos para no recibir más discriminación

VOCERO 1: Reconocer que el problema lo tiene el discriminador ***Voces en off*** *el discriminador*

VOCERO 2: Perdón los discriminadores para ser más precisos, estos tipos y tipas que rechazan y mantienen prejuicios no logran aceptar la igualdad y la diferencia

VOCERO 1: Persona blanca, persona negra es igual a persona con diferente color

VOCERO 2: Persona bolivina, persona argentina es igual a persona de diferente país

VOCERO 1: Ósea que la palabra clave es ***Voces en off*** *diferente*

Aparecen en escena

Bloque Humano-Tiran piedras en pared y chapas una y otra vez, en las mismas se proyectan las palabras Puta-Idiota-Negro-Gordo/a-Boliviano-Pobre en diferentes letras y tamaños

Luz direccionada al Bloque humano Apagón decreciendo

ESCENA 5

En escena los personajes Puta/Idiota/Negro/Gorda/Bolita/ Pobre corriendo en centro de escenario agotados y en laterales Vocero 1 y Vocero 2, en proscenio el bloque humano tirando piedras una y otra vez a las chapas, luz tenue crescendo

VOCERO 1: Algunos de nuestros personajes han intentado afrontar y luchan para mantenerse en carrera, la mente juega un papel importante en nuestras vidas, ¡sustancial!

BOLITA: Esto no va a desaparecer, está en nuestra existencia, vayamos a donde vayamos, de la forma en que corramos

IDIOTA: Sin embargo, no miremos hacia atrás, hay que resistir

NEGRO: Siempre dijimos que deberíamos pensar en positivo

PUTA: ¡No puedo más! Mi cabeza corre todos los días, mi cuerpo corre, ¡necesito parar!

POBRE: Esto creció y está en nuestra mente y todos leen nuestros rótulos, etiquetas y más etiquetas

GORDA: Me la banqué, nos la bancamos, hasta lloramos en silencio

IDIOTA: Nos atraparon

BOLITA: Sí, siempre sumisos bajando la cabeza

GORDA: Siento vergüenza, la culpa es nuestra

Puta: Aquí no se piensa, se resiste

BOLITA: Es la hipocresía de cada día

POBRE: Sentirse invisible, esa es la idea

NEGRO: Esto se llama impotencia aceptando lo que merecemos

VOCERO 2: Consideremos que siempre habrá momentos altos y bajos dentro de nuestra existencia, y muchos de ellos es por lo que recibimos del medio, pero debemos estimular los mejores pensamientos, for-ta-le-cer-los

VOCERO 1: Existencia: hecho de existir, ser o estar, aparecer o mostrarse

VOCERO 2: Resistencia: rechazo u oposición que existe ante algunos planteamientos, idealismos o formas de dominación de un grupo sobre otro

VOCERO 1: Nuestros personajes corren con el intento de no recibir más piedras, una violencia muchas veces insostenible ***Voces en off*** Ustedes, nosotros, ellos, todos ¿Quiénes son los involucrados en el tema discriminación?

IDIOTA: No miren hacia atrás, esto tiene que parar, es aprender a frenar, voy a poner el cuerpo a cada una de esas piedras, hay que resistir

POBRE: Ni sumisos, ni con culpa, hay que resistir

PUTA: Con etiquetas, hay que resistir

NEGRO: Pensamientos positivos, hay que resistir

GORDA: Vamos a gritar, hay que resistir

BOLITA: Vayamos donde vayamos hay que resistir

VOCERO 1: Discriminadores hay miles

VOCERO 2: Lamentablemente discriminadores hay miles

Voces en off Ustedes, nosotros, ellos, todos

APAGÓN FINAL

Sobre *Hijas. Mujeres que vibran* (2018)

Patricia Julia García

El texto dramático *"HIJAS. MUJERES QUE VIBRAN"* es una creación colectiva de la Grupa de Actrices de *La Mar en coche* integrado por Nadia Ibáñez, Ana Cecilia Córdoba, Nadia Arzamendia, Daniela Delfín, Verónica Nadal y con la dirección de Fabiola Quintos que desde el año 2017 viene militando en las artes escénicas en la búsqueda y experimentación de dramaturgias de escena que abordan problemáticas de género.

Hijas es una réplica teatral a dolorosas realidades del Noroeste argentino plagado de históricas desigualdades, siempre presentes, entre centro y periferia en nuestro país, y donde las tradiciones teatrales y sus prácticas escénicas reproducen en la escena los discursos hegemónicos y patriarcales del sector dominante.

Esta propuesta escénica de la colectiva de mujeres surge en el Barrio de San Pedrito en la sala teatral "La Mar en coche" de Jujuy, ubicado en la Periferia de San Salvador de Jujuy, y desde ese territorio explora problemáticas contemporáneas circundantes para lo cual se vale de diversas operaciones que se fundan en el trabajo actoral.

Hijas se trata de una Creación colectiva de mujeres con temática de género creado a través de los procedimientos de dramaturgia del actor y dramaturgia de dirección que implicó un proceso de búsqueda a través de la improvisación escénica durante el año 2017 cuando se produce un estallido de femicidios en la provincia de Jujuy, lo que detona y direcciona la búsqueda artística de la grupa y finalmente estrena en el año 2018, continuando sus presentaciones hasta la actualidad.

Creemos apropiado para el análisis del texto agenciar cierta terminología sobre la Creación Colectiva latinoamericana, en tanto proceso artístico dentro del arte escénico, utilizado por determinados colectivos teatrales y que, de forma consciente e indesligable, se asocia o familiariza con los procesos socio-culturales de su país y/o región. La Creación Colectiva surge como un proceso de búsqueda de nuevas y propias dramaturgias para la generación de materialidades escénicas, donde la búsqueda dramatúrgica tiene a la improvisación teatral como herramienta y soporte fundamental del trabajo actoral. La creación colectiva implica la democratización del espacio teatral como lugar de expresión (García, 2012:59). Se basa en la idea de que todas y todos somos artistas y podemos usar el Teatro y otras artes como medios democráticos de transformación de la sociedad. La dramatización teatral constituye una herramienta para comprender mejor la realidad y transformarla, primero en el espacio simbólico de la escena y luego en la vida cotidiana.

En la actualidad existen diferentes modos de componer escénicamente, tal es el caso de la Dramaturgia del Actor o de la Actriz y el método de Creación Colectiva, que nos permite reconocer que los actores en su práctica escénica comprendan y vivencien que el actor-creador realiza procedimientos similares a los de la escritura dramatúrgica, del autor teatral tradicional, pero que por efecto de la especificidad de sus trabajos escénicos, generan un texto/tejido, al que podemos denominar escritura escénica. Esta dramaturgia en *Hijas* tiene como soporte la cuerpa de la actriz en su dimensión performática, técnica, representativa y narrativa. La dramaturgia hecha cuerpo en el actor/actriz posibilita según Enrique Buenaventura la creación de una dramaturgia nacional y latinoamericana, que habla

de los problemas de nuestro entorno cercano: "La reconquista de la dramaturgia del actor es [...] una condición indispensable para la creación de una dramaturgia regional, nacional y latinoamericana".

Para profundizar en la Dramaturgia del Texto de Hijas, retomamos los conceptos de la Antropología Teatral de Eugenio Barba, que ubica la esencia de la dramaturgia en el trabajo sobre las acciones físicas. Las acciones entendidas en un nivel superior de organización, es decir, las relaciones que se establecen entre todos los componentes del espectáculo: los sucesos y acontecimientos; el uso de la tela de genero estampado, la definición de un espacio escénico circular y las transformaciones de los objetos; las variaciones rítmicas y de intensidad de las actrices; las dependencias entre la iluminación, el sonido y el espacio; entre muchas otras lógicas de construcción de relato, de relaciones con los espectadores, relaciones con la/s realidad/es y modos de producción y organización.

Estas acciones son generadoras de tejido/texto, esto es así porque para Barba, la palabra texto, antes que significar un documento hablado, manuscrito o impreso, "significa tejido". En este sentido no hay espectáculo sin texto. Lo que concierne al texto (el tejido) del espectáculo, puede ser definido como dramaturgia; la manera en que se entretejen las acciones, es la "trama"; en la producción de las actrices de *Hijas* se construyen acciones, diseñan y entretejen textos autobiográficos que indagaron en sus propias historias y experiencias personales y que luego fue ficcionalizado al volcarlo en el texto dramático, en la escena, es decir, componen dramatúrgicamente, arribando a un teatro cuyo texto es el resultado del proceso y el proceso en sí mismo de escritura escénica lo denomina: texto performativo, el cual sólo existe, "aparece", al final de los ensayos.

> Para mí, la dramaturgia no era un procedimiento que pertenecía sólo a la literatura, sino una operación técnica inherente a la trama y al crecimiento de un espectáculo y de sus diversos componentes (...) La dramaturgia es un hilo narrativo horizontal que mantiene unido ese manojo de perlas de vidrio que es un espectáculo. (Barba, 2010: 33-34)

El texto dramático de *Hijas* es un texto breve, con enunciaciones corales que buscan desarmar la heteronorma, presentado en un tiempo cronológico, dividido en cinco escenas sin cortes. El relato se organiza a partir del testimonio que trae cada hija a su tiempo, utilizando cada actriz, el nombre real con el que se identifica a las víctimas, y que se ancla temporo-espacialmente mediante la enunciación de la fecha real del femicidio, poniendo el foco en ese "momento trágico" como el suceso que evidencia en tanto denuncia y subraya como núcleo sustancial.

Así, cada Hija asume la función de testimoniar –mediante imágenes y recuerdos– una operación que, en primera instancia, genera en el espectador un "efecto de extrañamiento", esto es, en términos brechtianos, que lo familiar se torna extraño, distante; es una acción que rompe con la naturalización de una conducta conocida. Por lo tanto, en la lógica ficcional del relato, nombrar a cada víctima se convierte en un acto con connotaciones políticas, pero anclado en imágenes y fundamentos subjetivos. Vale decir, implica asumir un posicionamiento ideológico que le permite a una Hija cruelmente asesinada dar voz a su injusta muerte.

Hijas hace gala de un posicionamiento ético-político en disidencia con estéticas y/o poéticas locales del noroeste argentino, que reafirman o invisibilizan las

desigualdades estructurales y las violencias de género. La determinante de abordar las temáticas de genero desde el teatro, es una resultante de las realidades sociales de Jujuy, donde los femicidios y las violencias de género y desigualdades de clase y etnia son moneda corriente.

Esta colectiva de actrices propone en su texto dramático pensar la realidad circundante desde un espacio de militancia y resistencia en lo artístico que busca transformar su realidad a través de la denuncia: logrando construir una escena que al exponer los sucesos nos permita transformar, pensar un gesto político de contención, libertad y empoderamiento de otras subjetividades.

En esta propuesta jujeña el arte atraviesa la vida misma y opera como una producción que permite empoderar a las personas permitiéndoles liberar desde el cuerpo lo que quieren decir, generando en ellas una gama más amplia de accionar y construir el mundo y que alcanza a su comunidad para seguir multiplicándolo y fundamentalmente generar lazos y redes de acompañamiento y trabajo de prevención de violencias de género en la región NOA.

En Argentina estamos atravesando un proceso de visualización de problemáticas históricas de género y sexualidades que se traducen y acompañan –con muchas resistencias en distintos sectores del país– en acciones activistas, políticas públicas y en un comienzo de transformación de la ciudadanía. Resulta necesario entender el lugar político de las prácticas escénicas en este contexto, cuyos mecanismos formales y de producción artística manifiestan posturas y miradas frente al mundo, y por lo tanto son capaces de acompañar los procesos de justicia social. Es nuestra responsabilidad ética revisar como artistas nuestros procedimientos, hacer conscientes nuestros modos de accionar y asumir una relación con la realidad desde

nuestro hacer. Por ello son importantes estas acciones de un teatro de carácter político que se presenta con rasgos de Teatro Didáctico, donde los diálogos, conversatorios y encuentros con el público en las distintas comunidades y municipios, así como instituciones educativas implica una verdadera acción cultural como instrumento de cambio

Sin lugar a dudas la dramaturgia y puesta en escena de *Hijas* constituye una propuesta de Teatro Social o Teatro Comunitario, una forma de hacer teatro según la cual el proceso de creación artística prevalece sobre el resultado artístico en sí. Aquí el Teatro, además de ser una forma artística, constituye una herramienta de conocimiento y transformación de la realidad al servicio del sujeto, de la comunidad y del entorno.

Un teatro que pueda reflexionar, analizar y transformar en escena actitudes, comportamientos y situaciones cotidianas de desigualdad, discriminación y opresión relacionadas con las problemáticas de género, étnicas, sociales y culturales urge en nuestro territorio.

La obra *Hijas* es un emergente de la colectiva La mar en coche que necesita visibilizar el patriarcado estructural que les tocó y toca vivir por su condición de mujeres andinas y que través del teatro, buscan interpelar a una comunidad que históricamente a naturalizado las violencias de género en todas sus formas, agravado por la inacción social, cultural y política circundante.

La lucha colectiva de las mujeres en estos últimos años impacta de lleno en el espacio artístico ya desde la propia formación del colectivo escénico integrado por mujeres, como la elección del procedimiento artístico del que se valen para crear las dramaturgias: la dramaturgia de actor/actriz, la elección del tema y su función de teatro didáctico.

En *Hijas. Mujeres que vibran*, asoma un teatro político, un teatro urgente y necesario, con anclaje territorial y responsabilidad ética y estética.

Referencias bibliográficas

Barba, Eugenio (2010): *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Buenos Aires, Catálogos.

Buenaventura, Enrique (1998): "La dramaturgia del actor". Buenos Aires, *Revista Asociación Argentina de Actores* A.A.A.

García, Patricia (2012): "Bases conceptuales de la Creación Colectiva Latinoamericana: El trabajo del actor y sus concepciones artísticas", en Tossi Mauricio (Comp.), *La Quila Cuaderno de Historia del Teatro Nº2*, pp. 49-73. Viedma, Universidad Nacional de Río Negro.

HIJAS. MUJERES QUE VIBRAN

Nadia Ibáñez, Ana Cecilia Córdoba, Nadia Arzamendia,
Daniela Delfín, Verónica Nadal y Fabiola Quintos

ESCENA 1: SAMANTA

Mientras entra el público en un espacio circular, se observa el elemento que acompañara toda la obra una gran tela estampada que cubre por completo el piso del escenario, las actrices acostadas cubiertas por la tela, realizan movimientos pequeños, susurrando textos incomprensibles (De un costado asoma el rostro de Samanta Hija 1, quien inicia su relato)

TODAS: Mi nombre es Samanta tengo veinte años, ese día cumplía nueve años, todos estaban ayudando a preparar el gran día.

(En la escena queda solo hija 1, mientras las otras hijas continúan sus movimientos hasta escurrirse por los costados de la tela y salir de escena)

HIJA 1: Mi abuela materna se encargó de la decoración, mi papá de ir a comprar los ingredientes para la comida y mi mamá estaba haciendo la decoración, a mí me pidieron que no molestara. El cumple comenzaba a las cinco, pero a las tres yo ya estaba con mi vestido puesto, era azul con círculos. Me acuerdo del abrazo de mi mamá mientras todos cantaban el feliz cumpleaños a veces creo que si todo terminaba ahí estaba bien... ¡Salí a despedir a los invitados, cuando volví adentro de la casa comencé a escuchar los gritos de mi mamá, el llanto, golpes y unos pasos que anunciaban su huida...Él, ese hombre, ¡mi papá!

(Voces en off)

HIJA 2: El 15 de febrero al mediodía, en San Pedro de Jujuy, fueron hallados los cuerpos sin vida de una joven madre y su pequeña hija, Yolanda y Solange Velázquez de 30 y 8 años de edad. El único acusado Teófilo Silisqui. Año 2017 San Salvador de Jujuy

HIJA 3: 17 de febrero mientras transcurría el jueves de compadre, Nahir Mamaní, fue ultimada por su pareja, Leonardo Iván Agüero, de dos certeros puntazos en su pecho. Año 2017 San Salvador de Jujuy

HIJA 4: el 17 de marzo, en el asentamiento 17 de agosto de San

Pedro de Jujuy, Gladis Beatriz Choque, de 48 años de edad fue hallada muerta en su casa y fue detenido su empleado de 20 años, con quien mantenía una relación personal. Año 2017 San Salvador de Jujuy

(Todas entran corriendo con vestidos pomposos en las manos mientras repiten en voz en off el texto anterior sobre los femicidios, hasta que se escucha un grito)

HIJA 1: Basta!!!!

(Forman una pirámide de cuerpos)

HIJA 2: ¡Mama! *(Grito contundente)*

TODAS: ¡Mamá!

HIJA 2: (*Mientras se levanta en forma cotidiana)*

De pequeña me quedaba mirando mis muñecas, objetos sin vida de 15 cm, con vestidos de 50 cm que tenían vida propia, y le daban la personalidad a cada muñeca. *(Se comienzan a levantar con movimientos que simulan muñecas y se introducen en sus vestidos)*
Mis primas, le cocían a mano más de 10 vestidos para poder hacerles usar uno en cada ocasión, *(irónica)* siempre que convenga con el momento, en esta vida ser oportuno es lo más importante.
Ellas parecen autómatas pero yo podía lograr que mis muñecas hablen en sus mentes y decían más de100

pensamientos por minuto, el sonido que emitía nada tenía que ver con lo que realmente pensaban. Me pasaba horas mirándolas porque ellas querían decir algo más...

(*Se va convirtiendo en muñeca)*

Yo no quería ser muñeca, pero...yo no quería ser muñeca, pero...., yo no quería ser muñeca, pero pipi, yo no quería ser muñeca, pero mama´ pipi, mama´ pipi.

(Sonido de cajita musical)

(Todas como muñecas en un círculo pequeño con movimientos repetitivos y autómatas, en oposición textos de forma cotidiana)

HIJA 2: Poner el cuerpo por el tache por él y puse por la que no está.
Malditos mil veces malditos, sentir el mismo miedo recorrer por mi espalda mamá.

HIJA 3: Con las alas cansadas decido despegar vuelo, la poesía atraviesa como un arma poderosa, por eso hoy decido estar en este lugar

HIJA 1: El miedo de la mujer a la violencia del hombre, es el reflejo del miedo del hombre a una mujer sin miedo

Hija 4: Lo que sí sabemos es que luchamos por nuestra libertad.
Nos toca luchar para que no se repita la historia donde volvemos al mundo de sólo hacer la comida y parir crías, para verlas luego crecer en la humillación, el desprecio y la muerte.

(Cada una sostiene un extremo de la tela extendiéndola, en cada texto se busca diferentes posibilidades de sostener la tela en colectividad realizando formas con sus cuerpos y el objeto, los textos se intercalan con partes de la canción "Ejercicio" de Luciana Mochi, que ellas cantan)

TODAS: *(canción)* Pedí perdón pague todas mis cuentas fume del humo tibio del amor

HIJA 1: Mi mamá una vez por mes me hacía un vestido, de cualquier color incluso azul o negro. Pero cuando ella ya no estaba la hermana de mi papá me traía ropa para regalarme y siempre eran vestidos rosados, que me picaban y me quedaban ajustados mi abuela me obligaba a usarlos para no despreciar a su hija decía, nunca más me quiero poner esos vestidos me pican ¡son feos!

TODAS: (*canción)* Me desperté llegue tarde a la escuela por darle de comer a mi niñez

HIJA 2: Cuando era chica me gustaba subir a las hamacas a los toboganes y al pasamano, siempre parada nunca sentada, un día me regalaron un vestido todo cuadriculado y así fui al parque me miraba las piernas todas velludas y con moretones, me entraba el aire por todos lados, cuando comencé a jugar me gritaron –bájate de ahí mamita no ves que se te ve la bombacha. Por eso, odio los vestidos

TODAS: (*canción*) Sentí viví adentro de una caja que a veces es mi casa a veces no

HIJA 3: Cuando estaba en segundo grado usaba jumper, al mediodía iba a la escuela con una vecinita y un hombre que vivía en la esquina siempre estaba atento cuando pasábamos y buscaba excusas para agacharse y mirarnos la bombacha. Cuando mis papas no me podían pagar más la escuela privada me sentía feliz, porque no iba a usar más ese jumper, en la escuela pública me ponía un guardapolvo que me quedaba debajo de la rodilla y podía usar pantalón abajo. ¡Por eso odio los vestidos!

TODAS: (*canción*) Partí morí adentro de una caja, nunca será mi casa un ataúd...

HIJA 4: La primera vez que me puse un vestido de gala fue para una fiesta de 15, me acuerdo que tenía un corset que me ajustaba, pero me ocultaba los rollos que tenía aquí y no me gustaba mostrar, me ajustaba tanto que no me podía agachar, durante la noche tenía que ir al baño a desajustármelo porque me comprimía y no podía respirar. No me gustan esos moldes que no te dejan respirar

TODAS: *(hablan al mismo tiempo, sacándose los vestidos)* No encajo, no me gustan los vestidos, no me entra, me pican, no entro en este vestido *(salen todas de escena menos hija 3)*

ESCENA 2: LAURA

HIJA 3: *(mientras acomoda la tela, extendiéndola en el piso, entra en un plano de relato íntimo)* Mi nombre es Laura Ramos. A ella la criaron para ser una ama de casa ideal una mujer excepcional, era muy buena en todos los quehaceres del hogar, lo que más le gustaba hacer era coser, la máquina de coser su fiel compañera, herencia de las mujeres de la familia.

(Aparecen tres personajes de viejas pro-vida coquetas con música divertida, recorriendo el espacio haciendo contraste con el relato de Hija 3.)

HIJA 3: Me acuerdo que venían de todos lados por su trabajo, yo siempre la estaba mirando y lo que más admiraba de ella era la manera de mantener la calma, cuando Julio llegaba y comenzaba a violentarla, ella agarraba una tela y comenzaba a doblar para no escuchar.

(Las viejas entran bailando y cantando partes de la canción "Mamy" de Los Cocineros)

HIJA 3: Se había vuelto costumbre, siempre la misma novela, el cada vez levantaba más la voz y ella tenía más miedo. Me acuerdo que esa vez ella no llego a buscar la tela para doblar y yo la vi ahí tirada entre telas, ropas y tejidos que aún le faltaba doblar

VIEJA 1: Estoy indignada, la otra vez paso por la catedral y todas las paredes pintadas, ya no saben que más hacer, yo me pregunto de dónde sacan la plata para los aerosoles con lo caro que están, que andarán haciendo para conseguir plata, si fuera la madre de esas chicas de las mechas las llevo a casa.

HIJA 3: Por eso no quiero ser una niña buena, no quiero tener más ropa que doblar, quiero salir a la calle a luchar por mi mama y por todas las mujeres que ya no están. *(sale corriendo y entran dos de las viejas)*

VIEJA 2: ¡Podes creer que estas chiquitas son unas pervertidas, están teniendo educación sexual en las escuelas, quieren que les enseñen donde está el clítoris a las nenas, un horror! Mira si se lo encuentran.

VIEJA 3: Pero ¿qué novela estás viendo querida?, ¿de qué me estás hablando? Te gusta salir con pantalón cortito ¡báncate que te toquen! ¿Te gusta chupetear en el boliche? ¡báncate amanecer en un zanjón! Después salen a protestar a la calle, marchan, te cortan las calles con sus pañuelos verdes ¡Me cagaron el verde! con lo que gustaba ese color verde esperanza... Pero yo no quiero me vinculen con esas asesinas, yo no pienso pagar con mis impuestos absolutamente nada, a mí no me representan ¡No me representan!!

(Se encuentran las 3 viejas, se saludan)

VIEJA 3: Que me decís del mamarracho de ayer, ¡una marcha de las aborteras!!!

VIEJA 1: Un desastre ¿Dónde están los padres de esas mocosas? La sociedad esta descarrilada

VIEJA 2: Vieron que les tiraron agua?

VIEJA 1: A mí me parece perfecto, felicito a la que tomo la iniciativa

VIEJA 2: Yo la abrazaría

VIEJA 3: Bueno, está bien, yo no quería decir nada, porque después te paran en la calle para abrazarte, ¿viste? Yo tiré el agua, pero no era agua hirviendo, ¡Blasfemia!, era agua bendita, un bidón de 5lts. el que me vendiste vos Margarita!

VIEJA 2: Habría que buscar un tacho esos de 60lts. Y esparcirlo para todo el pueblo.

VIEJA 3: Eso y para mostrarnos más, deberíamos hacer una carroza, e inaugurar la fiesta de los estudiantes

VIEJA 1: Hay que llamarlo al Pila

VIEJA 2: Y mi sueño hacer un bebe de papel mache con movimiento, carroza técnica

VIEJA 3: Yo tengo la foto de mi hijo de 40 semanas, se lo ve re clarito

VIEJA 1 Y 2: ¿Vivo?

VIEJA 3: ¡Vivo!

VIEJA 1: ¡Y por toda la avenida córdoba vamos tirando, en vez de flores, bebitos con pañuelitos azules de salvemos las 2 vidas!!

VIEJA 2: Y pongamos una princesa podría ser esta chica la que salió en el programa de Mauro, jujeña de una ONG divina

VIEJA 3: Y la reina nuestra diputada nacional la Burgos que bien supo representarnos en Bs.As.

VIEJA 1: Y de reina invitada a la Amalia Granata que ella si me representa.

(Entra hija 3 cantando la acompaña una actriz con su charango)

HIJA 3:

"Me llamaron Negra, Loca, Fea, Hereje, Feminazi,
Bruja, Zurda, Abortista, Malparida, Puta, Infame,
Insultaron a mamá, y en nombre de dios me mandaron a rezar
20 padre nuestros por cada marcha que presencié
15 ave marías por cada injusticia que grité
Y forjé mi identidad
Entre misas, fiestas, canciones, la facultad...
"Si tu prejuicio es tu red
La cuerda yo ya corté,
Hipocresías conmigo no,
Doble moral yo no soy"
Voy vestida como quiero y trabajo independiente
Lucho por no depender de nadie y muchos menos de la gente
que no escucha lo que siente
miro, sumo, empatizo, pongo el cuerpo en lo que confío
Rompo lo binario, estructurado, lo que damos por sentado,
Pues los tiempos han cambiado
Y nos han maleducado.
"Si tu prejuicio es tu red
La cuerda yo ya corté,
Hipocresías conmigo no,
Doble moral yo no soy"

TODAS:

Mi cuerpo es lucha,
es verde fuego que se enciende y me empodera
junto a mis hermanas rompemos cadenas,
hartas de guardar el grito en las entrañas
hoy salimos a las calles
al dolor decimos basta
¡NOS TENEMOS!
Nos tenemos para siempre,
nunca más bajar la frente porque juntas somos fuertes,
hoy decretamos victoria,
mujeres revolucionarias
vamos a cambiar la historia.**"**

Letra y música de la cantautora Eugenia Mur

ESCENA 3: LUCÍA

(El escenario quedo la tela amontonada en el centro, entra Hija 4 con un globo con helio en forma de corazón)

HIJA 4: Yo soy Lucia Flores, Lucia "la que nació a la luz del día" ... aunque la verdad no sé por qué me pusieron ese nombre porque nací de noche. Mi mamá era bastante nocturna.

(Se acuesta en la tela y las otras actrices la cubren con globos en forma de corazón)

Dice mi tía Beba que a mi mamá le gustaba mucho salir de noche, a los boliches y a los bailes... ¡Bah! Yo creo que en realidad le gustaba mucho bailar, y ese era el único lugar donde podía hacerlo en libertad sin que nadie le dijera que estaba bailando bien o mal. Bailar era para ella como sentirse libre. Feliz.

Salir a bailar era todo un ritual. Se juntaban con mis tías y con una vecina amiga que era como una hermana más.
Primero. Elegir qué ponerse. Como no tenían mucho dinero se acomodaban con lo que había... y sin Big Mall de por medio, se prestaban los vestidos y las pilchas, y la ropa se reciclaba, y alguna cosita siempre le hacían así todo parecía nuevo cada vez.
Después, el Maquillaje. Paso 1- Sombrear los ojos, delinearlos para hacerlos más grandes y bonitos. Paso 2- Arquear las pestañas con la cucharita, un poco de rímel y listo. Paso 3- Colorear los cachetes... y, por último. Pintar gruesamente los labios.
Con eso se aseguraba parecer unos 5 años más grande, y a lo mejor así, algún muchacho "bien" le echaba el ojo.

(Se escucha música de boliche con letras muy pegadizas pero violentas, entran las otras hijas y le sacan los globos de corazón descubriéndola y comienzan a bailar con esos globos)

Hubo una vez en el boliche que todo era una verdadera y gran fiesta, los planetas coincidían, había un montón de chicos universitarios festejando un cumple. Todo iba de maravillas, la música era la más bailable de todas y la que más le gustaba. Hasta que no se supo bien qué fue lo que pasó, pero los del cumpleaños empezaron a discutir, y la discusión se elevó de tono, y empezaron a gritar y empujarse, y vinieron los golpes y las patadas, y volaron las botellas, y todo se descontrolo. Mi mamá había quedado en medio del caos y justo cuando iba a recibir de regalo una piña, apareció una mano que la tironeó para sacarla de ahí y la cubrió en su pecho. El miedo se había convertido en el calor de un abrazo y sintió que ya nada malo podría pasarle. Pablo la había salvado; se conocieron un 14 de febrero y esa fue la fecha que eligieron de aniversario.

(La música continúa, pero los cuerpos parecen obligados, tensionados al bailar)

El amor era tanto y tan grande que no podía estar lejos de ella, que si la llevaba y la traía, que no podía andar sola por la calle porque hay cada loco suelto, que si el frío del invierno, que el auto es más calentito y más cómodo que esperar el colectivo, que salía muy tarde de la facu, que salía muy seguido con las amigas, que esa amiga no le gustaba porque siempre andaba muy suelta de ropa, que ese compañero no le gustaba porque siempre andaba muy cerca de ella como si no hubieran otras mujeres para hacer grupo, que si había confianza ella le iba a dar todas las claves y contraseñas de su teléfono, que sin ella él no podía vivir y prefería morir antes que perderla ...

(Todas quedan congeladas, hija 4 camina con textos alrededor de sus compañeras)

El día de su cumpleaños, ella le había preparado una fiesta sorpresa con sus amigos. Pero él estuvo toda la noche enojado con ella. Que era muy corta la falda, que si tenía los labios demasiado pintados, que si estaba siendo muy provocativa, que si estaba bailando como una puta moviéndole el culo a sus amigos. Ella agarro el micrófono y como prueba de su amor le hizo una declaración delante de todos.

(Hija 2 agarra un micrófono)

HIJA 2: Pablo perdóname, no me quería vestir así, yo te amo, sos todo para mí, no me di cuenta de la ropa Perdóname Te amo.

HIJA 4: Mi tía beba me contaba como el silencio se fue apoderado de mamá, el último tiempo aparte de estar

abrigada hasta el cuello, su habitación estaba rebalsando de osos, chocolate y globos rojos. Mi tía nunca vio nada, pero sintió todo. Mi papá se encargaba de tapar los moretones con ese amor de peluche.

(Todas tiran los globos al piso)
Los diarios dijeron "crimen pasional" mientras que la justicia atenuaba la sentencia con un "estado de emoción violenta".
Y le dieron mi tenencia, a mi tía Beba.
Y crecí con ella y con las flores que le llevamos a mi vieja, cada aniversario.
Y a mi padre no lo volví a ver más.

ESCENA 4: GISELA

HIJA 2: "Mi nombre es Gisela Soto... me acuerdo cuando era chica mi mamá nos levantaba a las 6 de la mañana para ir a la escuela, y mientras nos preparábamos, prendía la radio y siempre se escuchaba la misma canción; Hola, buen día es hora de decir hola buen día hola, ¡muy buen diiiiaaaa!... o algo así... yo de chica lo cuidaba a mi hermano que era mucho más chico que yo. Porque mi mama tenia trabajos esporádicos, a veces a la mañana, a veces a la tarde, y otras a la noche.
De mi papá no me acuerdo mucho, solo que se perdía todo el tiempo, y cuando volvía después de semanas, entraba a la casa como si nada y gritaba ¡traje el pan para el té! y nos hacia el té...no importaba la hora que fuera. Y la cara de mi mama, cuando llegaba del trabajo cansada y lo veía sentado, ahí, con nosotros como si nada... Ella le tenía mucho miedo...
Para mi Mamá, los estudios siempre fueron muy importantes, por eso siempre se tomaba de 10 a 15 min antes de ir al trabajo y pasaba por mi escuela, que no quedaba lejos

de casa...solo a unas...2,3,4 cuadras...y cuando llegaba le preguntaba a mi seño si me había ido bien en lengua, si había entendido matemáticas, o si mi hermano se portaba bien en el jardín.
Recuerdo que un día la espere afuera de la escuela, esos 10,15,20 minutos que se hicieron 30... pero ella nunca llego. Entonces me acorde de mi hermano, su Jardín quedaba a la vuelta de mi escuela...llegue y ahí estaba, sentado en la puerta con la portera. Lo agarre de la mano, y fuimos a casa... Cuando llegamos, la puerta estaba medio abierta. Cosa que nos pareció rarísimo. Entramos, y ahí estaba mi Mama... tirada en el piso, con golpeas en la cara y cuerpo. Alrededor de ella había una mancha muy grande...y sobre la mesa, una bolsa de pan...
Todavía prendo la radio, a la misma hora. Porque así la recuerdo y siento que de alguna manera me habla..."hola, buen día, muy buenos días para todos ustedes en esta mañana, de San Salvador de Jujuy..."

(Se escucha el sonido de una radio sintonizándose entre cada texto)

HIJA 3: (*propaganda de radio)* Venite al Chango que te quita el mango, venite al Chango al Chango Más (*sonido de radio)*

HIJA 1: (*voz de locutora)* Esta noche solos y solas, si estás buscando a tu pareja ideal llama la 15433 (*sonido de radio)*

HIJA 4: (*noticia)* Cuarto caso de femicidio en Jujuy, el cuerpo de Micaela Olmos fue encontrado sin vida por sus hijos (*sonido de radio)*

HIJA 3: (*Voz de locutora*) En esta mañana de lluvia ilumínate con la palabra del señor, vamos proceder a la lectura del salmo (*sonido de radio)*

HIJA 1: *(canción de rock pesado)* Ya no sos igual, ya nos sos igual, sos un vigilante de la federal... (*sonido de radio)*

HIJA 4: (*Noticia)* Walter Soto seguiría prófugo por el genocidio de Micaela Olmos. Familiares y amigos convocan a una *(sonido de radio)*

HIJA 3: (*voz de locutora)* Vamos a escuchar a la poeta uruguaya Delmira Agustini, mujer de gran sensibilidad y sensualidad, contrajo matrimonio en el año 1928, un año más tarde se separó, su esposo la mató y luego se suicidó.

HIJA 1: La Ruptura

Érase una cadena fuerte como un destino, Sacra como una vida, sensible como un alma; La corté con un lirio y sigo mi camino Con la frialdad magnífica de la Muerte... Con calma Curiosidad mi espíritu se asoma a su laguna Interior, y el cristal de las aguas dormidas, Refleja un dios o un monstruo, enmascarado en una Esfinge tenebrosa suspensa de otras vidas. Ella era Delmira Agustini

ESCENA 5: ABRAZO FEMINISTA

(Todas comienzan a caminar mirándose y reconociéndose en la otra)

HIJA 1: me reconozco en tu mirada

HIJA 2: me reconozco en tu sonrisa

HIJA 3: me reconozco en tus bailes

HIJA 4: me reconozco en tu fuerza

(Se quedan quietas en círculo mirándose, buscando el poder en la fuerza de la compañera y desde ese lugar se sonríen tímidamente hasta llegar a la carcajada)

HIJA 2: Soy Hija de Micaela Olmos y sus detalles

HIJA 4: Soy Hija de Beatriz Cruz y sus detalles

HIJA 3: Soy Hija de Victoria López y su fortaleza

HIJA 1: Soy Hija de Samanta Susana Ramírez y de su luz

(Van al centro armando un círculo de espaldas entre ellas, mirando al público)

HIJA 2: Soy Gisela Soto, hija de Walter Soto femicida

HIJA 3: Soy Laura Ramos, hija de Julio Ramos femicida

HIJA 4: Soy Lucía Flores, hija de Pablo Flores femicida

HIJA 1: Soy Samanta Alemán, hija de Agustín Alemán Femicida

(Comienza a sonar una base de música punk y ellas cantan)

TODAS:

Nunca tuya.

Nunca reina ni princesa

Nunca un tipo golpeador

Nunca monja

Nunca corazón ortiba

Nunca mítico opresor

Nunca facho

Nunca macho ni el más fuerte

Nunca de tu posesión

Nunca yuta

Nunca cobardía

Nunca un represor!

(Hacen pogo, invitan a bailar al público y se empoderan de la escena, de sus relatos, de sus cuerpas, están juntas y están fuertes).

FIN

Lely o las máscaras de Raquel Guzmán[4]

María Eduarda Mirande

Raquel Guzmán escribió *Lely o las máscaras* hacia fines de los 80. Según cuenta la autora, se trata de su única incursión en la escritura dramática, nunca llevada a escena, que permaneció archivada en un cajón junto a otras producciones de la misma época. La breve pieza fue compuesta

4 Escritora nacida en Monteros (Tucumán) y radicada en Salta. Profesora y Licenciada en Letras, Magíster en Educación y Doctora en Humanidades, es docente e investigadora de la Universidad de Salta y activa promotora cultural en esa provincia. En 1991 recibió el 3° Premio de Ensayo *Manuel José de Tejeda* de la Municipalidad de Córdoba por "Regionalidad y Textualidad", en el año 2002 el Primer premio de Ensayo, *Homenaje a Antonio Machado,* por "La lectura: conjeturas y contradicciones". Ha publicado *Elogio de la poesía* (2005) *Investigación y Literatura* (2014), *Poesía y sociedad* (2015), además de artículos críticos como "¿Qué es eso de la literatura regional" en *Desembarcos en el papel* (2003), "Literatura y migración" en *La literatura de Salta: espacios de reconocimiento y formas del olvido* (2005) "El Intransigente o el sueño de la revolución" en *Periodismo y Literatura* (2006) "Nacer, crecer ¿morir? Configuraciones identitarias en el rock nacional" en *Identidades fragmentadas: literatura, cine, canción popular* (2010). Participó como expositora en distintos congresos del país y del extranjero, sus ensayos y estudios críticos se incluyeron en revistas especializadas de Argentina, México y Perú. Fue coordinadora de varias publicaciones referidas a estudios poéticos y las relaciones que establece la poesía con la sociedad y con otras formas del arte. En esta línea se inscribe *Cartografías literarias. De la democracia al bicentenario en el noroeste argentino* (Teseo 2018) y la Revista Digital *Enciudarte* que dirige. Entre sus textos literarios se cuentan *Quiero volver a casa* –Premio de Poesía Argos 1991-, *Zócalo* -Premio Provincial de Poesía en Salta 2016-, *Inundación* -Poesía UNL 2018-, *Ómnibus y Ondulaciones* -Killa 2019-, *Verde Billar* –Microrrelatos 2018- y *Poema del cuerpo fugitivo* -Poesía 2020. Junto a la poeta Miriam Fuentes coordinó la antología cooperativa *Eva decidió seguir hablando. Poesía de mujeres en el noroeste argentino* (2009).

en un momento de especial interés suyo por el estudio del teatro contemporáneo, interés que condujo a la joven escritora por los caminos del drama escénico hasta derivar en su tesis de Licenciatura "El tema de la Libertad en el teatro contemporáneo"[5], defendida en 1979. "Esto me llevó a ver mucho teatro, leer muchas obras y entrevistar directores que estaban activos en Tucumán en esos años", nos relata Guzmán, quien agrega además que su percepción de los ritmos, del cuerpo escénico y los tonos de la voz le viene del arte de la Declamación, cuando esta disciplina formaba parte del currículo formativo de las niñeces de entonces. "Soy Profesora de Declamación y durante mis estudios universitarios, daba clases a niños y niñas, articulando con música y performances", añade, para dejar bien sentado que su única incursión creativa por los territorios del teatro viene acompañada no sólo por el estudio del género sino por una praxis donde se unieron conocimiento y pedagogía.

Lely o las máscaras es un drama breve que recrea la época de la dictadura militar argentina en un contexto preciso: el mundial de fútbol del 78. Repartido en tres actos y siete escenas, el argumento gira alrededor de la historia de un desaparecido. Se inicia con una escena familiar entre madre e hija y con el secuestro -fuera de escena- de un almacenero de barrio que ha vendido comestibles a unos proscriptos del régimen, continúa con el impacto psíquico y emocional que el suceso causa en Lely, su hija adolescente, lanzada infructuosamente en su búsqueda, y concluye en las oficinas de una repartición pública, donde un par de

5 En su tesis pone a dialogar tres textos: *Las moscas* de J. P. Sartre, *Mariana Pineda* de Federico García Lorca y *El centroforward murió al amanecer* de Agustín Cuzzani.

oficinistas confecciona una lista de nombres entre los que figura el del hombre ausentado que no ha sido "pasado a Barajas". Estas grandes trazas argumentales permiten reorganizar los hilos de una trama que, por detrás de la cronología lineal de las acciones representadas, pone en escena el quiebre afectivo sufrido por una joven enfrentada al horror de un padre violentamente arrebatado del ámbito familiar, en un contexto social y político que permanece indiferente y anestesiado bajo los efectos de la cultura del espectáculo, y que, además, culpabiliza a las víctimas.

Es sabido que el texto dramático tiene rasgos formales que lo distinguen de otros tipos de obras literarias. Según explica Bobes Naves (1997), en su trayectoria semiótica se articulan dos textos: el *texto literario* y el *texto espectacular*. El primero está constituido por los diálogos, el título, la relación de las *dramatis personae*, los prólogos y las aclaraciones, así como por las mismas acotaciones cuando tienen valor literario; mientras que el segundo está formado por "todos los signos, formantes de signos e indicios que en el texto escrito diseñan una virtual representación"[6]. Aquí se ubican las acotaciones y didascalias, y los signos paraverbales, kinésicos y proxémicos que se generan en los mismos diálogos, destinados a orientar la forma de actuar de los actores en escena.

Esta distinción de dos arquitecturas textuales que convergen en la obra dramática, permite organizar el análisis de *Lely o las máscaras* en dos niveles, según se trate del texto literario o del texto espectacular. Cada uno activa su propio recorrido semiótico destinado a ordenar los efectos de sentido del texto, pero ambos confluyen en una lectura

6 María del Carmen Bobes Naves. 1997. *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Arco/ Libros, p. 32.

integradora que coloca al lector en un doble rol, en tanto opera como receptor implícito del proyecto literario de la obra, a la vez que realiza el trabajo de reponer imaginativamente las indicaciones para una virtual representación del texto espectacular.

Lely o las máscaras como texto literario

Desde su título, la obra propone una tensión entre dos polos. Recordemos que el nexo disyuntivo se utiliza para unir enunciados que no son compatibles entre sí, planteando un conflicto: se debe optar por una u otra cosa, pero no por ambas de manera simultánea. La disyuntiva entre elementos en tensión, incompatibles y polarizados, queda instalada como el móvil de las acciones y se diseminará por todos los planos de la pieza dramática hasta alcanzar su clímax con el símbolo de la gran balanza desequilibrada, que ocupa el escenario en la primera y segunda escenas del acto 3, en que se desarrolla el largo monólogo de Lely, la protagonista.

No obstante su brevedad, este drama plantea un entramado de asuntos tejidos alrededor de un tema central: la violencia de los sistemas totalitarios. Coacción que desestructura y deshumaniza las relaciones sociales en todos los ámbitos, tanto privados como públicos, individuales como colectivos. El secuestro y desaparición de los individuos que incumplen las órdenes absurdas de un régimen opresivo, el quiebre psicológico y emocional de las víctimas que reclaman justicia por sus seres arrebatados, su enfrentamiento inútil con los núcleos duros del sistema institucional: Estado, Iglesia y Milicia, la culpabilización de las víctimas, la cultura del espectáculo que distrae a las masas como estrategia de dominación, la banalización del mal que se cuela en el frío accionar burocrático de

los agentes que obedecen debidamente al régimen; todos estos asuntos otorgan a la pieza teatral una profundidad inusitada que va calando en los conflictos representados hasta alcanzar una proyección de universalidad que trasciende lo local.

Sin embargo, solo desde la recomposición verosímil de lo local es posible acceder a planteos universales. Y es en este punto donde Guzmán lleva a cabo una minuciosa y precisa representación de la época de la dictadura militar argentina de los 70, en base a unas dosificadas referencias que le permiten reconstruir el denso tapiz social del momento. Las escenas de la vida cotidiana del acto 1 están ancladas en indicios que recrean el ambiente de una clase media que lee la revista "Vosotras", que escucha en la radio las canciones de Julio Iglesias, que hace alusiones de cultura general -como la mención a la novela *María* de Jorge Isaac-, que toma mate con tortillas. Las menciones a la televisión ("El Gran Dios Televisor", "el ídolo del momento") que se suceden en las escenas siguientes, permiten asimismo reconstruir el clima social de aquel tiempo en que -cabe recordarlo- había ingresado como gran avance tecnológico, la televisión a color en Argentina. Finalmente, la referencia al "partido de los naranjas" con que se cierra la obra, sitúa el fin de las acciones dramáticas brindando información sobre un día y una hora que es posible precisar: 25 de junio de 1978, 16:00 h., cuando Argentina disputó la final del campeonato mundial de fútbol contra Holanda. Este último equipo vestía el color nacional emblemático, por lo que se lo denominó vulgarmente como "los naranjas".

Los personajes de la pieza, a excepción de Lely, carecen de nombres propios y son identificados por sus roles: padre, madre, oficinistas, Alcalde, Superintendente, Benemérito; estos últimos, tipificados en su rango

jerárquico mediante el uso de la mayúscula. Un segundo grupo está formado por las dos máscaras que asaltan en sueños a la protagonista. Estas ocultan la identidad de los personajes que piden alimentos y viven "en el cerro". Referencias alrededor de las cuales se perfila la figura del "guerrillero" como militante proscripto y perseguido que vive en el anonimato y la clandestinidad. La pieza refracta el comportamiento social de silenciamiento generalizado durante la dictadura militar respecto a este grupo de individuos al que no se puede ni se debe nombrar.

El empleo exclusivo del nombre propio -en forma de apodo- asume un valor indicial para señalar a Lely como la protagonista de un drama que la quiebra psicológicamente alterando su identidad. La adolescente ingenua y romántica de los inicios, a la que le gusta bailar, hablar de amor, estrenar un vestido "de cuando en cuando", comprarse "un disco", que vive segura porque tiene "papá y mamá", se convierte repentinamente en la joven "de aspecto triste y cansado" que reclama justicia y sufre una culpa que la atormenta en sueños (acto 2). Esa joven es la que busca desesperadamente a su padre y la que recibe de cada autoridad (Alcalde, Superintendente, Benemérito) una misma y única respuesta: "Por algo será", que opera como *leit motiv* en la poderosa escena I del acto 3. La frase resume la culpabilización de las víctimas y se vuelve canción en escena, hasta convertirse en una especie de letanía que Lely repite en distintos lugares del texto, porque "todos me cantan así" -dice la protagonista-. En los años setenta, el "por algo será" alcanzó rango de lugar común en el rumor social, y oficiaba como una especie de dictamen que atravesaba los discursos institucionales y las argumentaciones cotidianas para justificar las desapariciones masivas de personas.

Lely es un personaje que se transforma en escena, y su trayectoria está marcada por el pasaje traumático de lo privado a lo público con una instancia onírica intermedia colocada estratégicamente como única escena del acto 2. Este pasaje onírico ocupa el lugar central en el desarrollo de las acciones dramáticas, ya que muestra el quiebre psicológico de la protagonista a la vez que marca la fractura de la armonía inicial. Acosada por máscaras inexpresivas, Lely revive su participación en el delito irracional que ha motivado el secuestro de su padre: la venta de unas latas y pan a unos proscriptos que viven en clandestinidad; así, a la desaparición violenta se suma el trauma de la culpa, añadiendo a la contextura interna del personaje una dimensión que lo complejiza.

En las dos primeras escenas del tercer acto asistimos al monólogo de una Lely trasmutada, que transcurre en un clima escénico violentamente contrastante con la atmósfera familiar de los inicios. Enfrentada al infructuoso periplo en búsqueda de respuesta de las autoridades, la protagonista reclama justicia y denuncia a una sociedad masificada e insensible que permanece anestesiada bajo los efectos del espectáculo radial y televisivo del fútbol. La escena final de los oficinistas es ejemplar en este sentido. Con ella se clausura la acción dramática en el espacio público administrativo, enfrentando al lector (virtual espectador) con la indiferencia de un sistema opresivo y de sus agentes que lo obedecen a ciegas. La denuncia ya no queda circunscripta a la voz del personaje protagonista y su reclamo, sino que se deposita en los receptores de la obra.

Lely o las máscaras como texto espectacular

"El arte verbal es entre todas las artes, y quizá entre todos los ámbitos de la actividad humana, donde el signo se

manifiesta con mayor riqueza variedad e intensidad". Esta cita de Kowzan (1975)[7], referida al teatro como espectáculo escénico, resulta productiva para ingresar a la obra de Guzmán desde su virtualidad espectacular, es decir, desde su disposición formal para ser llevado a escena. A tal propósito, analizaremos las principales acotaciones escenográficas, así como las didascalias que orientan las condiciones pragmáticas de la enunciación del diálogo escénico (gestualidad, tonos de voz, expresiones, movimientos kinésicos y proxémicos); aspectos que Guzmán ha diseñado con precisas indicaciones.

La ya señalada tensión entre opuestos anunciada desde el título, es un elemento que determina la configuración de los espacios escenográficos en el desarrollo de la obra. En el acto primero, acotaciones y didascalias, muy escuetas, están orientadas a representar las escenas de la vida común de unos individuos de clase media. Basta repasar algunas de ellas para dar cuenta del efecto de cotidianeidad: "(La cocina en la casa)", "(Lely se para y enciende la radio"), "(La madre hojea la revista, ya tiene el mate listo)"; mientras que en el breve acto segundo y en las dos primeras escenas del tercero, el trabajo con el texto espectacular se vuelve notablemente más elaborado. Las acotaciones son mucho más extensas e incluyen elementos sofisticados, tales como el uso de máscaras y un recurso escenográfico de potente efecto visual, dado por el empleo de una gran balanza revestida de papeles brillantes y multicolores, con uno de los platillos levemente inclinado y más alto, donde Lely permanecerá sentada y desde donde iniciará su monólogo.

7 Citado por Bobes Naves, ibíd., p.113.

Las didascalias, por su parte, se multiplican en los diálogos y durante el parlamento de la protagonista, en el que reproduce e imita las voces de sus interlocutores ausentes: Alcalde, Superintendente, Benemérito y aun la voz "alta" y "autoritaria" de un militar. El parlamento se vuelve policoral a fuerza de enunciaciones enunciadas que repiten "Por algo será", *leit motiv* que suena igual y distinto cada vez, al ser acompañado por diferentes gestos ("serio", "ceremonioso", "afectuoso") en correspondencia con el tipo y el rango de cada uno de los individuos cuyas voces Lely finge.

Además del trabajo vocal que requiere el discurso dicho, hay una serie de indicaciones sobre los movimientos y gestos corporales previstos para la actuación protagónica, que van desde el sonambulismo de la escena onírica hasta los movimientos de marioneta de la escena I del acto 3. El trabajo corporal acompaña el quiebre traumático de Lely, quien aparece con aspecto "triste y cansado" y "con la cara pintada de blanco, como con excesivo polvo", tal como indica una de las últimas didascalias. La pérdida del color es muy significativa, pues acompaña la pérdida del candor y vitalidad que han caracterizado a la protagonista en las primeras escenas de la pieza, quien ahora se muestra como una especie de títere manejado por hilos que no conoce ni puede ver. Los movimientos de la escena son lentos, tal como indica la didascalia, en consonancia con el clima de desaliento, y contrastan con los desplazamientos rápidos por el escenario y la corrida final del Lely hacia el otro platillo de la balanza al final de su actuación. Momento en que la acción queda clausurada y a la vez abierta por su pregunta. "¿hasta cuándo así?".

Especial atención merecen los efectos lumínicos y sonoros propuestos en las acotaciones escénicas, destinados a crear juegos de contrastes e intensidades entre luces

y sombras, suavidades y estridencias, potenciando así las múltiples tensiones que atraviesan la obra en todos sus niveles compositivos. Para señalar un ejemplo, basta la escena onírica que abre el acto 2 con la música de fondo que acompaña la pesadilla de Lely. Se trata de la canción "Construcción" que Chico Buarque compuso hacia 1971, convertida por entonces en emblema icónico de la vida del trabajador obrero latinoamericano, doblemente oprimido por el sistema capitalista y por las dictaduras militares que laceraban el territorio. La canción, cuya melodía repite una misma frase musical, suena en principio suave y lenta, pero se va acelerando hasta alcanzar una atmósfera asfixiante, intensificada por el volumen, tal como indica la acotación: "(Mientras Lely grita la música se hace estridente, la escena queda a oscuras, un reflector agiganta alternativamente las máscaras)" Los efectos sonoros y lumínicos crean un clima surrealista que contrasta brutalmente con el del primer acto.

El texto se cierra con un retorno a lo cotidiano: dos oficinistas realizan tareas de rutina. En escena se muestra una normalidad de signo muy diferente al de las estampas de la vida familiar de los comienzos. Se trata de una normalidad inquietante, donde individuos llevan a cabo un trabajo en apariencia ordinario: confeccionar listas de nombres. El espectador advierte que en realidad se trata de las listas negras de la maquinaria cívico-militar de la dictadura, detrás de las cuales se adivina la realidad atroz de los presos políticos, muchos de ellos "pasados a baraja" sin juicio previo, por haber abrazado una ideología opuesta al régimen o por haber simplemente vendido un par de latas y pan a quien no debían. Entre la sentencia de vida y la sentencia de muerte se instala un límite difuso, se instala también el sinsentido y la desmesura como móviles

de unas acciones manejadas por poderosos hilos que no se ven. Quienes mueven esos hilos decidirán a futuro el destino final del padre de Lely, de la misma manera en que han fijado un día y una hora para el partido final de Argentina contra "los naranjas".

Queda expuesto el choque brutal entre lo terrible y lo banal, entre las fuerzas que manipulan al colectivo social y la indiferencia de las conductas individuales, acríticas, mecanizadas e irracionales. Con este golpe de gracia se cierra el texto dramático dejando inconcluso el conflicto inicial y abriendo otro, tan desolador como el drama de Lely, drama que alcanza ahora sin distinción a lectores y virtuales espectadores: ¿Quiénes manejan los hilos de la trama?, tal parece ser el planteo final de esta breve pieza teatral que Raquel Guzmán compuso casi en paralelo a los sucesos que operan en su trasfondo.

Escrita con una cautelosa distancia histórica, con fina escucha social y con buena pluma, esta obra dramática, que ahora sale de los cajones en que estuvo archivada, merece la oportunidad de ser llevada a escena para que la pregunta de Lely halle algunas respuestas.

Referencias bibliográficas

Bobes Naves, María del C. (1997): *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Arco/ Libros.

LELY O LAS MÁSCARAS

(Drama en tres actos)

Raquel Guzmán

PERSONAJES

Lely una jovencita

Madre señora de clase media

Máscara 1

Máscara 2

Oficinista 1

Oficinista 2

ACTO I

ESCENA I

(La cocina de la casa)

LELY: *(entrando)* Papá...papá

PADRE: *(desde adentro)* Sí....

LELY: A vos te buscan...

PADRE: Sí, ya voy, ya voy ¿no has preguntado de parte de quién?

LELY: Nooo... con la cara que tienen...

ESCENA II

LELY: ¿Has visto mami, qué buena salió la Vosotras esta semana? Tiene unos cuantos modelos muy lindos.

MADRE: Mirá Lely, vení a secar los platos y dejá esa Revista.

LELY: Pero mami ¿a vos no te gustaba mirar revistas cuando eras como yo?

MADRE: No sé si alguna vez fui como vos.

(Lely se para y enciende la radio)

LELY: Escuchá, mami, Julio Iglesias.

MADRE: Dejate ya de bobadas y vení a secar...

LELY: Voy, voy...Pero decime en serio ¿a vos nunca te gustó bailar?

MADRE: Mirá, Lely, si me gustaba o no ya no me acuerdo. Pero te puedo asegurar que sí, he sido joven, si es eso lo que te preocupa, y también te puedo asegurar que alguna vez vas a ser vieja...

LELY: *(secando los platos)* Bueno, bueno, de ahí a los consejitos hay medio paso, aunque yo que vos no aseguraría lo de la vejez *(pausa)* ¿y si me muero joven? ¿qué te parece? Como María, la de Isaac, aunque me falta un enamorado para que llore... *(pensativamente va guardando todo)* Ché, mamá ¿por qué te has quedado tan callada? ¿se te acabó la cuerda?

MADRE: No digás eso de morir joven...

LELY: Sí, ya sé, muy fea no soy, de cuando en cuando estreno algún vestido, compro un disco o leo una revista. Aunque me toca viajar, voy a la escuela. Tengo papá y mamá y...

(Se oyen voces bajas pero airadas)

MADRE: *(sonriendo con candor)* Veo que aprendiste, ojalá que no te olvides.

(Poniendo agua en una pava)

Andá decile a tu papá que si quiere mate, que venga.

(Lely sale)

MADRE: Alcanzá unas tortillas del almacén...

ESCENA III

(La madre hojea la revista, ya tiene el mate listo)

LELY: *(entrando)* ¿No viste donde fue papá?

MADRE: No, salió a atender la gente que vos dijiste...

LELY: Pero ahora no lo encuentro, dejó el almacén solo.

MADRE: Fijate en el fondo, decile que se apure.

LELY: *(sale)* Papi... papi...

(la madre sigue con la revista)

LELY: *(entrando)* No está nomás.

MADRE: *(con gesto de fastidio)* Bueno... tomaremos algunos hasta que llegue.

(Lely deja las tortillas)

MADRE: ¿Quiénes lo buscaban?

LELY: No sé, cara de turcos no tenían, y no eran nada lindos como para mirarlos mucho.

MADRE: ¿Adónde habrá ido?

LELY: Bueno, pero ya vendrá...

MADRE: Andá a atender el almacén, creo que golpean.

ACTO II

ESCENA I

(Es de noche, Lely duerme, durante toda la escena se escuchará "Construcción" de Chico Buarque, primero muy suave y luego va creciendo hasta hacerse estridente. Lely comienza a moverse como sonámbula y emite murmullos, lentamente tiende los brazos tratando de alejar alguien. Los sonidos, poco a poco se transforman en palabras. Toda la escena será muy lenta)

LELY: No, no.... no, no se acerque.

(En la penumbra se comienza a notar el movimiento de una máscara inexpresiva)

LELY: *(continúa toda la escena con su actitud de sonambulismo)* Le digo que no *(la máscara se acerca y se aleja alternativamente)* No, no, no se acerque, no me toque, por favor, váyase. No me toque.

(Otra máscara tan inexpresiva como la anterior, comienza a aparecer en la penumbra)

MÁSCARA 1: Sé buena, nenita, sé buena.

LELY: No, váyase, no...

MÁSCARA 1: Vos sabés lo que yo quiero...

LELY: Sí, el pan, ya sé, el pan.

MÁSCARA 2: Decile a tu viejo... un poco de pan y unas cuantas latas.

LELY: No, ya no más, ya no más...

MÁSCARAS 1 Y 2: Decile a tu viejo

LELY: Pero y los otros, ¿qué nos harán los otros?

MÁSCARA 1: Nada, esos son unos hijos de puta...

LELY: Por eso, por eso... ¿qué nos harán?

MÁSCARA 1: No seás mala muñequita, ahora volvemos al cerro y todo arreglado.

MÁSCARA 2: Vos vas a la escuela, sabés cómo hay que usar las palabras, convencelo...

LELY: Váyanse, ya dije que no, dije que no, no.

(Mientras Lely grita la música se hace estridente, la escena queda a oscuras, un reflector agiganta alternativamente las máscaras)

MÁSCARA 1: Tenés que convencerlo.

MÁSCARA 2: Sí, vos, ahora.

MÁSCARA 1: El pan, las latas, el pan...

LELY: No, no. *(Estridencias, se apagan las luces)*

Acto III

ESCENA I

(El escenario será todo blanco y tendrá en el centro una balanza, revestida de papeles brillantes y multicolores, uno de los platillos estará levemente inclinado y se mantendrá así en las dos escenas. Se escucharán de fondo sonidos como en una plaza-heladeros, globeros, niños, etc.)

(Al encenderse las luces Lely estará sentada en el platillo más alto de la balanza, vestida sobriamente y con la cara pintada de blanco, como con excesivo polvo. Será tan joven como al comienzo de la pieza, pero de aspecto triste y cansado. Sus movimientos serán de marioneta.)

LELY: No hay caso, parece que vamos a tener que ser muchos los que subamos en este lado para poder equilibrar la balanza (se para en el platillo) parece que mi peso es muy poco. De todos modos seguiré, gritaré, pelearé y hasta... buscaré, sí buscaré otros para que suban. (Vuelve a sentar*se pensativa y comienza a gesticular afirmando o negando sus propios pensamientos, después es un murmullo y luego una canción)*

Por algo será

Por algo será

Por algo será

Que afuera no está.

Sí *(parándose)* todos me cantan así, voy al alcalde *(con gesto serio)* "Por algo será", voy al Superintendente *(con gesto ceremonioso)* "Por algo será", voy al Benemérito *(con gesto afectuoso)* "por algo será". Claro ustedes no pueden venderle el pan a cualquiera, pero tampoco tiene uno la obligación de pedir documentos para vender pan y unas cuantas latas. Tampoco se puede anotar los domicilios... para eso *(con gesto de cliente)* "Un francés" *(pausa)* Nombre *(escribiendo)* edad, dirección, número de documento... No, no, así no se puede y tampoco es justo que a uno lo culpen por no hacer eso.

(Pausa)

Pero, ¿qué es justo? Qué es la justicia, quién la dirige, para quién sirve. ¿Es justo morir y no saber por qué?

(Pausa)

Conocer los clientes... hay que conocer los clientes... por eso me pasan estas cosas... por no conocer los clientes...o *(voz alta, con tono autoritario)* Usted y su padre sabían quiénes eran, peor para ustedes.

(Las luces se apagan suavemente y se enciende un reflector, que ilumina a Lely durante toda la escena siguiente)

ESCENA II

LELY: *(descendiendo y con aspecto agobiado)*

Televisión, televisión, el televisor es el ídolo del momento, el Gran Dios Televisor. El cuidador de la balanza, viendo televisión; el superintendente viendo televisión; el Benemérito seguramente también. Sólo nosotros, los que buscamos y los buscados no vemos televisión, ¿dónde estará, dónde?

(Pausa, ensimismamiento)

Todas las puertas están cerradas y lo único que se oyen son los gritos de los goles
¿es que nadie ve otra cosa?
Después todos duermen, salvo el Benemérito, por supuesto, siempre atento
siempre alerta, visitando a cualquier hora los lugares más insólitos.
Benemérito, Benemérito, maldito Benemérito, cuando se saca la careta debe tener un gran ojo en la frente.
Maldito, maldito, remaldito sea.

(Busca, por distintos lugares del escenario, cada vez más rápido)

Por algo será, sí por algo será *(corre con violencia hacia el otro platillo de la balanza)*
Pero porqué, porqué siempre te inclinas hacia el mismo lado ¿hasta cuándo así?

(Se escucha desde la penumbra una radio que transmite un partido de fútbol)

ESCENA III

(Dos oficinistas teclean frenéticamente sendas máquinas de escribir)

OFICINISTA 1: ¿Terminaste la lista?

OFICINISTA 2: Sí, ya está todo. Mirá un turco también aquí.

OFICINISTA 1: ¿Un turco? Qué raro, los turcos no acostumbran a meterse en líos.

OFICINISTA 2: Vaya a saber, capaz que ni siquiera se metió en ninguno...

OFICINISTA 1: Sí, nunca se sabe, menos mal que no lo pasaron a Barajas.

OFICINISTA 2: Ché ¿qué hora es?

OFICINISTA 1: Las cuatro van a ser ¡huy, apurate que ya comienza el partido de los naranjas!

TELÓN

El árbol caído, memoria y denuncia

Mabel Brizuela

Lucila Rosario Lastero (Buenos Aires, 1978) es Profesora de Letras y Magíster en Estudios Literarios, egresada de la Universidad Nacional de Salta, ciudad donde vivió desde la infancia. Cuenta con varios libros publicados que abordan diferentes géneros y formatos literarios entre los que se encuentra la obra teatral *Hay cadáveres* (Editorial Secretaría de Cultura de Salta, 2015).

El texto *El árbol caído fue*, en su origen, un relato que retomó al personaje principal de *Hay cadáveres* (2015). En el año 2020, el grupo salteño La Patota Teatral lo transformó en monólogo dramático, con el título de "Dafne" y, presentado en versión audiovisual en el 1º Concurso de Micro Monólogos LGBTIQ+ Región NOA del Instituto Nacional del Teatro, obtuvo el 1º Premio por la provincia de Salta. La autora, que ha escrito por primera vez teatro, afirma que "el texto teatral también tiene estructura narrativa, por más que las reglas sean otras", y comenta que muchas veces al pensar una historia, advierte su teatralidad y la imagina representada.

El monólogo, como "habla solitaria" surge en el teatro ante la imposibilidad del diálogo, cuando se cierran los canales de la comunicación y, tal como sucede en este caso, una única voz, entrecortada, desgajada, pone en palabras su situación existencial frente a ese "oyente ficticio" que es el público. No se trata del mero comentario de una acción, sino de la verbalización de esa acción -un ataque brutal y arbitrario- a través de un discurso fragmentado,

roto, desarticulado, que exhibe la circunstancia límite por la cual atraviesa la monologante.

Leído desde su estructura narrativa, el texto literario presenta tres planos, como una suerte de caja china, que encuadra, entre el primero y el último párrafo, en su versión más atroz y violenta, la amenaza, el hostigamiento y la salvaje agresión a la que es sometido el personaje. En el centro, el "relato de vida", en apretada síntesis, condensa una existencia en su esencialidad y logra abrir y visibilizar el conflicto. El intertexto mítico con las figuras de Dafne y Apolo legitiman la identidad de la monologante, asumida y elegida desde que se bautiza a sí misma como Dafne, cuando logra des-hacerse de su "nombre de varón". En un doble proceso de introspección y de retrospección, desencadenado ante la violencia de la discriminación, el monólogo se concentra y se refugia a la luz del recuerdo que habilita la autopercepción y el nombre.

Los distintos niveles del relato provocan rupturas e interrupciones en la historia y marcan el fragmentarismo y la no linealidad propios del monólogo; sin embargo, como texto dramático, escrito para ser representado, todos los momentos son el mismo, el aquí y ahora de la enunciación, desde ese cuerpo en tierra, donde las diferentes modulaciones de la voz monologante producen y sostienen el ámbito ficcional del suceso, el espacio escénico que otorga teatralidad al discurso narrativo. Un discurso autosuficiente para configurar la acción y las situaciones dramáticas, aunque la forma verbal, con ser interpelante, es traspasada, atravesada, por la forma corporal, que demanda y reclama la atención y el compromiso del lector/espectador.

Lucila Lastero llega al teatro desde la narrativa y, en una entrevista, al distinguirlas "herramientas y procesos de escritura diferentes" entre las dos formas de narración

sostiene que, mientras en el cuento, desde una situación particular, varían los espacios, en el teatro no está completo el punto de vista narrativo hasta tanto no se define un espacio, el escenario, donde el texto teatral es re-presentado. Su monólogo, intenso, sin acotaciones, tiene una raíz narrativa que deviene en teatro cuando ancla y se emplaza en el espacio de lo mirado; su solo discurrir no perturba la memoria del público, ni alcanza el nivel de la denuncia sino por la materialidad de ese cuerpo en escena, ese cuerpo en tierra, golpeado y denigrado, sobre el cual ya sucedió la acción terrible y se abren el interrogante y la apelación ante el silencio de lo que el texto no dice.

Frente a la clausura cerrada, hacia atrás, del teatro tradicional, José Sanchis Sinisterra señala que el teatro moderno presenta una clausura "orientada hacia adelante". Éste es el caso de *El árbol caído* que ¿termina? con un final ambiguo, lleno de incertidumbre y con un interrogante que se traslada al lector/espectador y lo interpela hacia el devenir, que no está escrito.

Referencias bibliográficas

Entrevista "Lucila Lastero presenta *Hay cadáveres*", Salta, *La gaceta*, 27/11/2015
https://www.lagacetasalta.com.ar/nota/37107/espectaculos/lucila-lastero-presenta-hay-cadaveres.html

Sarrazac, J.P. (dir.), (2013): *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México, Paso de Gato.

Sanchis Sinisterra, J., (2007): *La palabra alterada y cinco preguntas sobre el final del texto*. México, Paso de Gato.

EL ÁRBOL CAÍDO

Lucila Lastero

Soy corteza contra la tierra. Lo mismo que el tronco de un árbol caído. Rota, pero viva.

Pensar que podría estar en casa, ovillada entre las sábanas. Si le hubiese hecho caso a Cleo. Esta noche no salgás, me dijo. Se espera tormenta eléctrica. Las calles se ponen terribles: charcos, pozos, cables cortados, desagües ciegos.

Pero me empeñé con que sí, qué podía pasarme, las primeras gotas seguro llegaban después de las doce, y para entonces yo estaría en una pieza oscurita, cama rojo fuego y olor a lavanda, que algún cliente conseguiría a precio económico.

Los hombres son tres. Escucho sus voces, sus risas, elevándose en forma de jadeos interminables. Es de mí de quien hablan. Es de mí de quien se ríen. Les resulta cómico ver una mujer derrumbada a golpes. La tierra húmeda entrándome por la boca, la nariz, las orejas. Las basuritas del suelo pegoteadas sobre mis heridas abiertas.

Fue uno solo el que, tras la ventanilla baja hasta la mitad, el vidrio cortándole la cara a la altura del mentón, me invitó a subir. Imposible adivinar las intenciones escondidas en algún pliegue de esa sonrisa fantasmal. Camino al hotel, paró en una esquina y subieron dos más. Al rato, el brazo de uno me cercó el cuello.

Puto de mierda, me dijo, tranqui o cagás.

Me removí, pataleé, insulté. Un puñetazo sobre la cabeza me convenció de no intentar nada más. Estuve quieta y callada, como una ninfa que reposa a orillas de un lago.

De niña conocí la historia de Dafne y Apolo gracias a una colección de libritos infantiles que me compraba mi mamá. La ninfa Dafne escapa de la persecución de Apolo transformándose en un árbol de laurel. Los pies se vuelven raíces. El cuerpo se hace tronco. Los brazos, ramas.

El recuerdo de esa historia me siguió durante muchos años. Hasta que un día pude, por fin, deshacerme de mi nombre de varón y fui Dafne, la que se transforma, mujer de corteza firme y suavidad de ninfa.

Yo también tuve a mi Apolo. Me decía cosas que solo podían salir de la boca celestial del hijo de un dios. Corría detrás de mí con sus pies alados, pero yo corría a su vez, incapaz de responder a su amor. Nací para ser libre, como la diosa Diana. Todo lo conseguí sola y gracias a mi trabajo, que nunca me dio grandes problemas. Salvo hoy.

Cleo me dijo, con su voz de presagio: no salgás.

La tormenta demora su embestida. Hasta ahora solo cayeron algunas gotas que regaron apenas la ciudad. Pero el cielo se ilumina en relámpagos amenazantes.

Me bajaron al costado del canal. Una zona oscura y maloliente como las fauces de una bestia. Aunque sé que hay casas cerca, una plaza, una rotonda, que el amanecer irá resucitando de a poco. Ahora hago esfuerzos por sobrevivir en un desierto negro.

Querían divertirse un rato, me dijeron. Por eso me tiraron al piso a patadas. No dejaron rincón sin golpear. Y yo cerré los ojos e imaginé mi cuerpo vuelto árbol, como Dafne. Sentirme resguardada por la dureza de un tronco me ayudó a soportar los impactos. Me mantuve firme incluso cuando el líquido caliente me recorrió la espalda. Uno de ellos orinaba sobre mí y los demás se reían. Las carcajadas se multiplicaban en la noche.

Ahora movimientos apurados, murmullos, el motor del auto y ya no los escucho más. Solo el silencio haciendo ecos contra las paredes del canal vacío. Cuando me aseguro de las ausencias, intento incorporarme. Presiono las palmas contra el suelo, busco empinar el tronco, pero no hay caso. Mis piernas son las ramas de un árbol de trapo.

Los relámpagos alumbran las franjas grises y torneadas del cielo. Pasan algunos autos. También escucho que alguien se aleja caminando. La mañana llega. Todo terminará pronto. Tengo que agradecer que no me hayan matado. Estar viva es lo importante. Porque al menos podré gritar, pedir ayuda. Alguno me escuchará, alguien podrá verme.

Mi grito es un soplo afiebrado que se atasca a mitad de camino. En cuanto intento articular, noto que ningún sonido válido saldrá de mi boca hinchada, de mi mandíbula amortiguada a golpes.

Los truenos rugen en el cielo. La tormenta comienza a caer. El agua tiene el filo del hacha sobre mi piel vegetal. Por favor, que alguien pase y me vea. Necesito ayuda, ya.

De repente me sorprende una duda. Una pregunta que salta desde un hueco inesperado entre los muros de la mañana. ¿Y si no me ven?

Qué mala suerte si todos pasan, pero nadie me ve.

Septiembre Coventry, el monólogo como sistema

Mabel Brizuela

Cecilia Salman (Frías, Santiago del Estero, 1984) es dramaturga, docente, actriz y directora.

La autora confiesa que escribió la primera versión de *Septiembre Coventry* "en primavera llorando entre guarachas, plantas, budín y bicicleta, creo que en el 2018. Después mi prima, con amor, la mutó a *fanzine* y volvió a mutar cuando formó parte de FEDRAS, Feria de dramaturgias de la UNA, un espacio de intercambio y semimontados de obras en proceso". Esta serie de mutaciones consolida una dramaturgia que se inscribe en el marco de las prácticas teatrales contemporáneas como este monólogo con forma de poema dramático que, en su exploración de una nueva teatralidad, produce la ruptura con el drama tradicional.

La mixtura de relato, poesía y drama contribuye a la fragmentación, al estilo del drama rapsódico de Sarrazac, que va entregando retazos-imágenes, circunstancias, ambientes- de la supervivencia en el monte santiagueño. El texto se organiza en ocho secuencias, numeradas las seis primeras como sistemas en función de un dispositivo (agua potable, baño, puerta), o de un ordenamiento (huerta, gallinero) para cerrar con el título que fija el problema central, Desmonte. Estamos ante una "obra paisaje", no solo por los escenarios y estampas del monte santiagueño sino, según el concepto de Vinaver, por la sucesión de fragmentos discontinuos en los que el discurso se fractura, se quiebra y, muchas veces, se detiene a impulsos del sentimiento, anclado en el presente de la enunciación. El

monólogo transita demorado y circula por un espacio familiar, cercano que, poco a poco, se va reconstruyendo con palabras que se ordenan en los sucesivos sistemas hasta des-ordenarse en el final abrupto.

El texto, sin acotaciones, no designa a los personajes, si bien da indicios de que se trata de una monologante que desgrana palabras ante el oyente ficcional (público) pero, especialmente orientadas hacia un oyente interno, incluido en el texto, un "vos" al que se dirige y cuyas réplicas se citan en cursiva. Aunque sin nombres que las distingan, las dos voces se diferencian claramente (yo – vos) o aparecen implicadas en el plural

> Yo repito que no tenemos agua de red
> Y vos vas a decirme lo de siempre
> Eso que repetís siempre
> ¡Dale!
> Vos decís
> Vamos a inventar un sistema
> *Vamos a inventar un sistema.*
> Proporcional a los mistoles que juntamos.

El monólogo comparece ante ese "vos", ausente en escena, pero latente en el discurso, como una respuesta, un punto de vista, una opinión que no se alcanzó a verbalizar y que emerge cuando se agota el diálogo y se asume la condición de hablante solitario, "Pareciera que no tengo demasiados temas para hablar con la gente". La interacción yo/vos, además de ambigua es perturbada, marca disidencias, (*vos explicás de manera que confunde*) y una relación desequilibrada, desde la perspectiva del personaje monologante quien confirma su autopercepción de un ser retraído y aislado, incomunicado, frente a la palabra del otro, ordenadora

y dominante; desde esa posición declara la necesidad de construir un sistema con palabras que comuniquen, "el lenguaje será nuestro próximo sistema pendiente".

El texto de Cecilia Salman exhibe el largo discurrir del personaje con frases desgajadas donde, sin embargo, asoma la construcción poética entre imágenes, anáforas, versículos de pie quebrado y enumeraciones caóticas para traducir un mundo interior cargado de silencios. Los mismos silencios que los blancos tipográficos ostentan cuando faltan las palabras. El final, incierto, indeterminado también los tiene, no para clausurar sino para desplegar hacia adelante, para apelar "a la subjetividad del receptor", ese doble conflicto que presenta la obra, el ambiental, que aparece como eje temático central pero, a la vez, des-vela otro, interior, más hondo, el de la soledad y la incomunicación. La autora ha enhebrado los dos hilos de una trama donde el plano social, comunitario, con el personal, individual, se entretejen en un mismo sentido. Como en toda la estructura de la obra, se interrumpe la continuidad, en un devenir impreciso, suspendido en la exclamación final.

Referencias bibliográficas

Fobbio, Laura (2009): *El monólogo dramático: interpelación e interacción*. Córdoba, Comunicarte.

Sarrazac, J.P. (dir.) (2013): *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México, Paso de Gato.

Sanchis Sinisterra, J., (2007): *La palabra alterada y cinco preguntas sobre el final del texto*. México, Paso de Gato.

Vinaver, M. (1993): *Ecritures Dramatiques* (1993: 893-911). Traducción Soledad González. Córdoba, UNC.

SEPTIEMBRECOVENTRY

Cecilia Salman

P R I M E R S I S T E M A

De a unito se junta el mistol

Juntamos la cantidad que dan los árboles en épocas de cosechas.

Ramas abundantes

Espinosas de flores pequeñas Fruto castaño ovoide

Para cocinar el arrope.

No alcanzó.

Nuestra casa llena es el monte Yuyos altos

Brotes

Pasto

Todo crece y no hay agua.

Pero todo crece.

Yo repito que no tenemos agua de red

Y vos vas a decirme lo de siempre

Eso que repetís siempre

¡Dale!

Vos decís

Vamos a inventar un sistema

Vamos a inventar un sistema.

Proporcional a los mistoles que juntamos,

Fueron los sistemas que inventamos. No tenemos agua de red,

Acumulamos agua de lluvia en mi pileta pelopincho celeste,

Que pedí de regalo para mis 15

Y con eso

Y una bomba

Y un caño

Y un grifo

Y una canaleta

Y una torreta de madera que llegó a tener dos metros de altura

Y un motor móvil adentro

Y un motor fijo afuera

Acopiamos los litros de agua que chocan en el techo de chapa.

Creamos nuestro primer sistema Suministrarnos el agua

¿Vos?

¿Te suministrás el agua?

Nadie se suministra el agua.

SEGUNDOSISTEMA

Todavía no tenemos baño.

No tener baño,

Se ha vuelto una forma de querernos. Me baño en la cocina,

Con un calefón eléctrico y un hilo de agua,

Estamos frescxs,

Excitadxs,

Cae agua

Vos me sacás una de mis fotos favoritas.

Azul

Turquesa

Soltás la cámara,

Entrás al hilo de la ducha

Somxs tan predecibles que cogemos,

Otra vez vamos a coger.

La necesidad de tener un baño

¿Se vuelve urgente?

Construimos un baño leyendo viñetas sanitarias por las noches,

E instalamos cañerías por las mañanas.

Me divierte entender cómo funcionan las cosas,

Casi todas las cosas.

Ahora sé cómo llega el agua al inodoro

Y a donde van a parar nuestros desechos

En ese pozo ciego que cavamos en el fondo.

Cámara séptica

Pozo ciego Pozo negro Eso

Un pozo que traga *No traga, recicla.*

El lenguaje será nuestro sistema pendiente de construir.

Vos explicás de manera que confunde.

TERCERSISTEMA

Armamos una huerta,

No dejo de mirarla.

Qué noble es la acelga

Los zapallitos no arrancan

La rúcula es un yuyo que vive en mi ensalada.

Cocinamos en cuatro ladrillos refractarios que forman una hornalla Demora un poco más.

Finalmente comemos.

Insisto en alimentarnos sano,

Procuro que cueste barato.

Que sea rico y proteico.

Un montón de exigencias que con los años pude satisfacer.

Eso me hace sentir cosas amables por mí,

Algo que no sucede a menudo.

Me encanta hablar de lo que cocino. Como preparo tal o cual plato,

Explicar qué hago con las berenjenas Decretar que el ajo es indispensable

Renegar por que se acaba el pimentón ahumado

Negociar con el curry para que meta color

Narrar la pausa mientras leuda el pan

.

.

.

Me aburro de mí,

Pareciera que no tengo demasiados temas para conversar con la gente

.

.

.

Posiblemente no solo parezca,

Sea así.

C U A R T O S I S T E M A

Mido el largo de tu cuerpo.

Me distraigo en los centímetros de piel y veo el fin de tus extremidades.

Cerca

Veo la luna por la ventana

Cerca

Como el sol Cerca

Acá el campo y nosotrxs.

230 bolsas de nylon para tapar los agujeros en la pared de madera.

Ya no siento frío

Tu cuerpo está cayendo sobre el mío.

Durante meses no tuvimos puerta

Sí, tuvimos. Otra vez confundís

No era una puerta

Era un tablón de madera extra pesado que trabábamos con tornillos solo una vez cada tanto,

Por miedo a perder los brazos Perdí un dedo.

Perdimos el número que abre el candado de la segunda entrada,

Esa ventana.

QUINTOSISTEMA

La casa chiquero

Un gallinero

Criadero de perros ¡Quilla!

El Simón aúlla con el sonido de la armónica.

Reniego que no entre la Tolola, ya parió abajo del sillón 7 cachorros.

Ahora castramos, animal que camina.

Quiero no comer los gatos que engendro.

Mi refugio es la tortuga, Platinada Total

Se extingue como la Dominga

Se extingue.

SEXTOSISTEMA

Parimos, algo Zafamos, algo Morimos, algo Merendamos, algo Establecimos, algo Inventamos, algo Configuramos, algo Sangramos, algo Nos amamos, algo Invadimos, algo

Nos divertimos, algo Cogimos, algo

Nos pudrimos, algo

2.163 días sentimos, algo

Con vos, me siento algo

¿Algo?

Es horrible que te sientas algo.

Cuando apuntaste mi pierna, moviste algo

Desacomodaste mis huesos, mi piel Fuiste la primera casa que usurpé Fuiste mi primer saquito de té

En el brazo que olvidé.

Es triste

Lo que a vos te hace triste, a mí me hace consistente.

Es atroz

Tristeza me da que el otoño no termine Abrí la ventana.

No hay sol

Otra vez no hay sol

Me gusta pensar que no existe el otoño

¿Un año sin otoño?

No podría florecer la bignonia.

SINSISTEMA

Todo ya forma parte de un acontecimiento inesperado

la extinción de nuestro ritual.

Máscara de soldar

Rodillas contra el contrapiso

Morder lxs cuerpos

Masticar un pedazo de cuello Tragar parte de las orejas

Besar la espalda

Chupar un pezón

Devorarse completxs

Saborear nuestras aguas

Lamer las axilas

Comer cada parte, todas.

Detenerse el tiempo deseado en el lugar que elija

Pedir asilo a los ojos

Quebrar las rodillas

Cambiar nuestrxs de lugar

Usurpar la cabeza

Gritar las malas palabras Escupir las más lindas Tocar las manos

Enterrarlas en el cuerpo del otrx Putear el mundo

Mirar de lejos sin tocarse

Sentir el agua

Hacer espuma

borrar el mapa

De nuestro territorio.

D E S M O N T E

Es salvaje

No tenemos modo de frenar los yuyos

Modo son esas máquinas que ayudan a les humanes Tipo

Bordeadora

Motosierra

Motowadaña

Son caras, no podemos comprarlas.

Igual, quiero hacerlo con el hacha Desmontemos un poquito más

Hoy madrugamos

Está quedando hermoso, si seguimos así en una hora lo sacamos

Después un asadito bajo el algarrobo

El desmonte me da tristeza. Cambiamos mistoles por soja Santiago se está quedando sin monte

¡Ahora, se quema!

¡Liberame!

.

.

.

¡Ahora!

Lala y los lobos, dramaturgia para las infancias

Nora Lía Sormani

El teatro para las infancias ha logrado un alto nivel de calidad en estas últimas décadas. Un conjunto de factores se combinó en los tiempos más recientes para que las dramaturgas y los dramaturgos hayan arribado a esta instancia tan alentadora: la evolución de los estudios teatrales, el aporte de las minuciosas investigaciones sobre los espectadores, el trabajo de los especialistas sobre la literatura y la cultura infantil y juvenil y los numerosos abordajes que llegan desde el estudio de las infancias en tanto público o en tanto lectores.

Lala y los lobos, de Silvia Camuña, prolífica escritora tucumana, viene a confirmar esto. Camuña ha transitado por los más diversos géneros en su carrera y esto le suma herramientas a su dramaturgia.

Lala es una niña de 5 años que, en espera de la llegada de su madre y su padre – de quienes al comienzo no sabemos nada-, vive unos días con su tía Lila. Desde su aparente ingenua infancia y con el imaginario de los cuentos tradicionales como obsesión, Lala manifiesta su temor por todo aquello que pueda relacionarse con el lobo. Su tía trata de convencerla de que, en Yerba Buena, Tucumán, donde viven, no hay lobos. Pero ante la presencia de Amadeo, novio reciente de su tía, Lala vuelve a intuir que, en los humanos varones, hay algo de lobo. Así, Camuña recurre al intertexto con los cuentos: "Caperucita Roja", "El lobo y los siete cabritos", "Los tres Chanchitos" y la ronda "¿Lobo estás?". Cada uno de estos cuentos, induce más profundamente a acrecentar su desconfianza frente al lobo. Camuña, lejos

de construir una pieza convencional, recurre al metateatro en varias oportunidades, ya que Lala representa frente a su tía y Amadeo, las situaciones por las que atraviesa. Incluso en versiones más modernas, como en la que la abuela juega al Tetris con su Tablet. A esto suma el recurso de que los mismos personajes cumplen distintos roles según la situación. Pero también juega desde la convención a pensar la escenografía con juguetes o a hacer los cambios de estados y de situaciones con variaciones en las luces.

Hacia el final, Camuña devela el motivo por el que Lala estaba con su tía: ha nacido su hermanito. Pero, además, hace un giro en la mirada de la niña: también, como figura en las enciclopedias, hay lobos buenos, como aquella "loba" que alimentó a Rómulo y Remo.

La recurrencia de la autora a los cuentos tradicionales, a diferencia de otros casos, es sumamente original, no solo por la vuelta de tuerca en cuanto a cómo traerlos al universo de esta obra dramática, sino porque son un vehículo para una primera deconstrucción del machismo, de la forma de estar en el mundo de algunos hombres que, en su conducta, Lala les intuye algo de lobos. En la obra hay un halo de sororidad con su tía, a la que quiere cuidar de posibles falsedades en la relación con su novio Amadeo. Esta deconstrucción se va acomodando hacia el final, cuando las enciclopedias, le acercan esta imagen tan pregnante de la leyenda de la loba que alimenta a los lobitos.

Escritura de mujeres que cala con profundidad en la forma de estar en el mundo de las niñas de hoy, súper *aggiornadas*, pícaras, instaladoras de verdades, de nuevas formas de relacionarse con los imaginarios o concepciones del mundo heredados. Todo esto expresado por Camuña con la potencia de las metáforas y una batería de recursos y motivos literarios sutiles y originales.

LALA Y LOS LOBOS

Silvia Camuña

A Ani y a Pablo, por crear la niña.
A Lola, por su amor y su sonrisa “que lava el mundo”.
A Leandro, que fundó con su infancia otra mirada en mí.
A Sixto, por su oreja atenta y por sus ideas.
Al Lobo feroz.

ESCENA 1:

PERSONAJES

LALA

TÍA LILA

LA VOZ DEL CUENTO

LALA, UNA NIÑA DE 5 AÑOS. LA TÍA LILA, UNA MUJER DE UNOS 30 AÑOS. LA VOZ DEL CUENTO.

LA ESCENA SE DESARROLLA EN CASA DE LA TÍA LILA, EN YERBA BUENA, TUCUMÁN. ES DE NOCHE. EN EL ESCENARIO HAY UNA CHIMENEA, JUGUETES EN EL PISO, OBJETOS, Y MUEBLES, CON LOS QUE SE IRÁN ARMANDO LOS LUGARES DONDE TRANSCURREN LAS DISTINTAS ESCENAS.

LALA: (*entra con un títere de cabrito blanco en una mano que va gimoteando, y una canastita en la otra. Le habla al cabrito)* A ver a ver hijo, ¿qué es lo que has comido? *(con voz de cabrito)* galletas de chocolate, con leche con chocolate; *(con voz de Lala)* ¡con razón! ¡pero qué cosa seria!, ahora tendré que curarte el empachón; *(el cabrito gimotea y ella busca en la canastita. Saca una cinta roja y comienza a envolver al cabrito con la cinta; el cabrito sigue gimoteando y ella vuelve a hablarle con voz de Lala)* Enseguida un tecito y ya estarás mejor, recién más tarde vamos a salir a la plaza; *(con voz de cabrito)* ¿y me vas a comprar algodón?; *(con voz de Lala)* no, no, no, no, no, nada de golosinas hasta... hasta... *(detiene el juego y se queda mirando la chimenea del living, de a poco empieza a retroceder, hasta que siente mucho miedo)* ¿Tía Lila?

TÍA LILA: *(fuera de escena, desde la cocina, le responde, solícita*) ¿Qué pasa?

LALA: (*paralizada de miedo*) ¿Tu casa es de ladrillos, ¿verdad? (*la luz cambia, se pone verde azulada y Lala mira para arriba, entonces se escucha la voz del cuento*).

VOZ DEL CUENTO (*en off*): "... entonces el lobo se dirigió a la casa de ladrillos del tercer chanchito y dijo de nuevo: ¡Soplaré y soplaré y la puerta derribaré! Y se puso a soplar tan fuerte como el viento del invierno. Sopló y sopló, pero la casita de ladrillos era muy resistente y no conseguía su propósito. Decidió trepar por la pared y entrar por la chimenea. Se deslizó hacia abajo... y... (*la voz calla, la luz vuelve a la normalidad*)

LALA: (*cerrando los ojos con fuerza y gritando a lo loco*) ¡Tía! ¡Tía! ¡Tía!

TÍA LILA: (*desde la cocina, en voz alta)* ¿Qué pasa, Lala?, sí, sí, es de ladrillos.

LALA: ¿Por qué no mejor cocinás los ravioles en la chimenea? ponés la olla acá y listo.

TÍA LILA: *(desde la cocina)* ¡Ay Lala!, no va a bajar ningún lobo por ahí, estamos en Yerba Buena, acá no hay lobos. Mejor salí a la galería a jugar, andá a la hamaca, ¿querés?

LALA está por salir hacia la izquierda, pero se detiene, la luz cambia, se pone verde azulada y Lala mira para arriba.

VOZ DEL CUENTO (*en off*): Caperucita Roja partió en seguida a ver a su abuela que vivía en otro pueblo. Al pasar por un bosque, lleno de verde y de árboles, se encontró con el compadre lobo, que tuvo muchas ganas de comérsela... (*cuando la voz calla, la luz vuelve a la normalidad*).

LALA: (*estremecida de pavor e impresión*) ¡Tía! ¡Tía! ¿Por qué mejor no jugamos juntas acá adentro al "lobo está"?

TÍA LILA: (*desde la cocina*) Dale, yo era el lobo.

LALA: (*Empieza a cantar alejándose de la chimenea, sin dejar de vigilar que no baje nadie por ahí, por momentos parece olvidarse de la posibilidad. Canta y camina bailando, moviendo la canastita, y con el cabrito en la mano*). Juguemos en el bosque, mientras el lobo no está. Juguemos en el bosque mientras el lobo no está. ¿Lobo estáááás?

TÍA LILA: (*desde la cocina, con voz finita*) ¡Estoy poniéndome los pantaloooneeees!

LALA: Los lobos no hablan así. Poné voz de lobo sino no. Vamos de nuevo (*canta rápido*) Juguemos en el bosque mientras el lobo no está. ¿Lobo estáááás?

TÍA LILA: (*desde la cocina, con voz gruesa de lobo*) ¡Estoy poniéndome la camiseeeetaaaaa!

LALA: (*retrocede espantada*) ¡Por favor por favor no salgas a comernos a todos! (*la luz cambia, se pone verde azulada y Lala mira para arriba*).

VOZ DEL CUENTO (*en off*): El lobo se marchó malhumorado de la casa de los siete cabritos, pensando en que esta vez lo conseguiría. Fue al molinero y le pidió que le pintase la patita con harina, y aunque al principio el molinero no se fio de él, le entró miedo y acabó accediendo. De modo que cuando el lobo volvió a llamar a la puerta de la casa de los cabritos y ellos le preguntaron "¿quién es?", él les respondió: "Soy yo, vuestra madre". Y cuando ellos le dijeron: "Enséñanos la patita para que podamos verla" ... (*cuando la voz calla, la luz vuelve a la normalidad*)

TÍA LILA: (*se escucha su voz acercándose*) ¡Lala!, si vas a ponerte así no jugamos más a eso...

LALA: (*gritando*) ¡No entrés! ¡quedate ahí! O mostrame la patita *(por un costado del escenario aparece una mano, espolvoreada de harina, que sujeta un oflador de madera)* ¡Sos el lobo! ¡sos el lobo! ¡no te creo! ¡auxilio! ¡auxilio! (*suelta la canasta, le quita el oflador y le pega en la mano a la tía*).

TÍA LILA: (*aparece en escena agarrándose la mano, dolorida y enojada*) ¡Lala! ¡soy yo!, ¡dame ya ese oflador! (*se resfriega la mano, Lala le entrega el oflador y le hace cariños en la mano a la tía*).

LALA: (*sorprendida y arrepentida*) ¡Ay no eras el lobo!, ¡perdón, tía! (*suena el timbre*) ¡el lobo!

TÍA LILA: ¡Debe ser Amadeo! ¡ya son las nueve! (*corre de acá para allá sacándose el delantal de cocina, se mira en un espejo y se acomoda el pelo, se sacude la harina. Lala se ha sentado empacada en un rincón, suena de nuevo el timbre, y Lila observa por la mirilla*) Sí, ¡es él!

LALA: (*temerosa otra vez*) ¿El lobo?

TÍA LILA: ¡Amadeo!, es el tío Amadeo (*se acomoda el pelo de nuevo y con entusiasmo abre la puerta*)

ESCENA 2:

PERSONAJES

LALA

TÍA LILA

AMADEO

AMADEO, DE UNOS 30 AÑOS, VESTIDO DE MODO FORMAL, CAMISA Y PANTALÓN DE VESTIR, PELO LARGO, PERO BIEN PEINADO, DE ANTEOJITOS REDONDOS. TIENE OREJAS PUNTIAGUDAS Y BARBA TUPIDA. TÍMIDO, INEXPRESIVO; SE ACOMODA LA CAMISA, TRAE UNA BOINA EN LAS MANOS.

AMADEO: Hola Lila, buenas noches, ¿estabas ocupada?

TÍA LILA: No, no, ya casi termino de cocinar. Pasá, pasá, ponete cómodo (él quiere besarla en la mejilla, pero Lila mueve la cara para el otro lado, casi chocan, y al segundo intento, termina besándola en los labios. En ese momento Amadeo advierte la presencia de Lala, que está escondida atrás de un sillón. Se le ven las piernas y las zapatillas)

AMADEO: Perdón, perdón *(parece acordarse de algo y va hacia la puerta de nuevo)* con permiso, perdón, me he dejado algo en el auto *(sale y vuelve casi de inmediato con la boina puesta, que le tapa las orejas),* creí que no había cerrado con llave. Pero sí, he cerrado, y he traído esto *(le alcanza un ramito de flores lilas, que la tía Lila recibe con alegría)* Lilas, para Lila *(ríe nervioso)* Con permiso. Perdón. *(Acercándose a Lala, que ya se asoma por detrás del sillón)* La señorita debe ser...

TÍA LILA: Mi sobrinita Lala.

AMADEO: Mucho gusto (*le estira la mano a Lala que lo mira seria, tiene el cabrito en una mano y la canastita en la otra; entonces Amadeo le estira la mano a Lila*) mucho gusto Lila, encantado, de nuevo, (*ríe nervioso*) ¿nos sentamos?

TÍA LILA: Ponete cómodo.

AMADEO: (*nervioso*) ¡Eso trato!, perdón, con permiso (*se sienta y toca el sofá con la palma da golpecitos*) estoy cómodo, sí. ¡Hermosa la casa!

LALA: Es de ladrillos

TÍA LILA: Sí, y no puede derribarla ningún lobo por más que sople y sople y sople...

AMADEO: ¿Lobos? ¿pero hay lobos por acá en Yerba Buena? ¿escaparon acaso de la reserva? No escuché nada esta mañana en el noticioso.

TÍA LILA: no, Amadeo, no hay lobos en Yerba Buena, no hay lobos en Tucumán...

LALA: ¿A vos te gusta jugar al "lobo está"?

TÍA LILA: Bueno, ¿pueden jugar los dos un ratito?, mientras, pongo el agua para los ravioles. Ya vengo (*sale y se lleva las flores*)

LALA: Yo era el lobo, y estaba escondido (*deja su títere y su canastita y se mete de nuevo detrás del sofá*), vos cantabas (*luego de un silencio, Amadeo, incómodo por tener que jugar tararea una melodía*) No, no, vos cantabas (*Lala sale de atrás del sofá y se mueve en círculos mostrándole una ronda imaginaria mientras canta, siempre con la canastita en la mano*) "juguemos en el bosque mientras el lobo no está; ¿lobo estás?" y yo te decía que me estaba poniendo los pantalones. Dale (*se mete detrás del sofá de nuevo*)

AMADEO: (*repite, de sentado, sin cantar, rápido*) Juguemos en el bosque mientras el lobo no está; lobo estás.

LALA: ¡¡¡Estoooy poniéndome los pantaloooneeees!!! (*Cada vez que Lala responde, Amadeo se sobresalta y se ajusta la boina en la cabeza cuidando que no se vean sus orejas. Silencio largo. Lala se asoma de atrás del sillón*) Ahora de nuevo, por lo menos tres veces tenés que cantar y preguntarme y yo te contesto qué ropa me estoy poniendo (*se mete detrás del sofá de nuevo*) Dale.

AMADEO: (*Carraspea, repite, de sentado, sin cantar, rápido*) Juguemos en el bosque mientras el lobo no está, ¿lobo estás?

LALA: ¡¡¡Estoooooy poniéndome la camisaaaa!!! (*Amadeo se sobresalta y se ajusta otra vez la boina en la cabeza. Silencio largo. Lala se asoma de atrás del sillón*) De nuevo, dale, te faltan dos veces por lo menos, hacé solo, yo no te puedo estar dictando.

AMADEO: (*Carraspea, trata de entonar un poco y repite, de sentado, rápido*) Juguemos en el bosque mientras el lobo no está, ¿lobo estás?

LALA: ¡¡¡Estoy poniéndome la media!!! ¡¡¡una media!!! (*Amadeo se sobresalta y se ajusta otra vez la boina. Silencio largo. Lala asoma una mano de atrás del sillón y da dos golpes en el respaldo, él se sobresalta otra vez*).

AMADEO: (*Entona un poco más y se para moviéndose un poco)* Juguemos en el bosque mientras el lobo no está, ¿lobo estás?

LALA: ¡¡¡Estoy poniéndome la otra media!!! ¡¡todavía no me pongo los zapatos!! *(Amadeo se sobresalta y se ajusta otra vez la boina. Silencio largo. Lala de nuevo asoma una mano de atrás del sillón y golpea dos veces en el respaldo, él vuelve a sobresaltarse).*

AMADEO: *(Se sienta y entonando apenas, dice rápido)* Juguemos en el bosque mientras el lobo no está, ¿lobo estás?

LALA: ¡¡¡Estoy poniéndome un zapato!!!

Amadeo se sobresalta y se ajusta otra vez la boina, ya muy nervioso.

AMADEO: Que se ponga los dos zapatos juntos el lobo, vamos terminando que me parece que ya va a estar la comida *(olfatea el aire)*

LALA: ¡¡¡Estoy poniéndome lossszapatosss!!! (*Amadeo se sobresalta, se ajusta otra vez la boina, más nervioso que antes. Silencio. Lala de nuevo asoma una mano de atrás del sillón y golpea tres veces en el respaldo, y Amadeo vuelve a sobresaltarse*)

AMADEO: (*Carraspea varias veces y repite, de sentado, sin cantar, rápido*) Juguemos en el bosque mientras el lobo no está, lobo estás.

LALA: (*Saca la mano desde atrás del sillón y le saca la boina; las grandes orejas de Amadeo quedan al descubierto*) ¡¡¡Estoy poniéndome el sombrero y ya salgo a comerlos a todooooos!!! (*Amadeo, pálido y avergonzado se tapa las orejas con las manos y ve que Lala, con su sombrero puesto, corre hacia él, furibunda, a comerlo. Se pone de pie*).

AMADEO: ¡Momento! ¡momento! (*se toca la cabeza del lado izquierdo y muy serio habla*) Se me ha caído la oreja *(se agacha y comienza a buscar en el piso, entre los juguetes).*

Lala ayuda a Amadeo a buscar la oreja, revisan abajo del sillón, tantean con la mano por el piso.

LALA: ¿Cómo es?

AMADEO: (*Siempre tapándose la oreja derecha con la mano*) Es... es... (*va a decirle que, como la otra, pero recuerda que no quiere mostrársela*) como una oreja, capaz un poquito puntuda (*sigue buscando en el piso*) ¡mi oreja!, ¡ay dios! (*ambos buscan, a cuatro patas*).

LALA: (*Triunfal*) ¡Acá está! ¡Encontré una! (*la levanta y la mira medio extrañada porque es grande*) ¿Esta es la tuya?

¿estás seguro? (*ella la sostiene entre dos dedos, pensativa, y cuando Amadeo trata de recuperarla, Lala retira la oreja de su vista y la mete en la canastita*).

AMADEO: Chiquita, ¡dame mi oreja! (*manotea en dirección a Lala pero no puede quitarle la canasta, logra quitarle la boina y se la pone de inmediato, continúan correteándose*) ¡Devolvémela! (suplica) ¡dámela, dámela! ¡tu tía no me va a querer con una sola oreja!

VOZ DE LA TÍA LILA: ¡¡¡listo!!!

Cuando escuchan la voz de la Tía Lila primero se quedan quietos. Amadeo, pálido, se acomoda la boina, y Lala acomoda la oreja de Amadeo dentro de su canastita, que él trata de agarrar por última vez antes de que entre la tía Lila, pero no tiene éxito. La Tía Lila entra con la fuente con los ravioles, triunfal y sonriente.

TÍA LILA: ¡Todo el mundo a comer! (*Lala y Amadeo preparan una mesa a la que se sientan muy callados*) Lala dejá esa canasta y andá a lavarte las manos (*Camino al baño, Lala deja la canasta en el borde de la chimenea, lejos de Amadeo, y sale de escena).* Amadeo, ¿querés con salsa roja o salsa blanca?

AMADEO: Con oreja

TÍA LILA: ¿Ah?

AMADEO: Con oreja blanca, por favor.

TÍA LILA: ¿Ah?

AMADEO: Con salsa blanca (*sonríe a Lila y le acaricia la mano*)

TÍA LILA: Cuchi cú (*le sirve la salsa*)

AMADEO: Gracias.

TÍA LILA: *(juguetona)* ¿Gracias qué?

AMADEO: (*Se sonroja, y le dice con vergüenza*) Gracias... "Cuchi cú" (*Se levanta de la silla en dirección a la chimenea donde quedó la canasta*) ¿estará bien la chiquita?

TÍA LILA: (*Mientras sirve*) Sí, ya es grande, se lava las manos sola.

Amadeo está por sacar la oreja de la canastita y aparece Lala en escena y da un chillido.

TÍA LILA: ¡¿Qué pasa Lala?!

LALA: (Agarrando de un manotón su canastita) Es que creí ver al lobo bajando por la chimenea...

TÍA LILA: ala, mi amor, ya te dije que no hay lobos en Yerba buena. Basta de sustos por hoy, vení y sentate a comer, ¡los ravioles de queso son los que más te gustan! Después podemos jugar los tres a La Oca.

LALA: (*con la canastita en la mano*) ¡Sí! ¡sí! ¡dale!

Durante la cena están callados, Amadeo se acomoda la boina a cada rato, Lila mira a Amadeo con adoración, se la ve enamorada. Lala come con la canastita al lado de su plato.

LALA: Tía Lila, le podés poner más queso a los ravioles (*Lila se levanta para ir a buscar*).

AMADEO: Pero si puede ir ella, es grande, ¿no decías eso recién?

TÍA LILA: (*A Lala*) ¿Te animás?, lo dejé en la heladera (*Lala se levanta y va a buscar, pero justo antes de salir de escena, vuelve por la canastita)*

LALA: *(Mostrando la canastita*) Claro, no soy ningún bebé; lo traigo acá, como la Caperucita. *(sale).*

TÍA LILA: Es una dulzura ella, se está portando re bien...

AMADEO: Sí, lo es...

Lala regresa, pone queso rallado en su plato sirviéndose de la canastita.

AMADEO: Ah yo también quiero queso, ¿me convidás?

LALA: ¿Estás seguro que te gusta el queso? *(continúa poniendo queso a sus ravioles)*

TÍA LILA: Lala...

AMADEO: Sí, un poquito de queso por favor... (*estira el brazo pidiendo el queso, respira hondo, se pone rojo, sigue con la mano estirada, tiembla*)

LALA: ¡Uh, ya no hay!

La TÍA LILA va a la cocina a buscar más queso rallado.

AMADEO: ¡La oreja...! ¡Dame mi oreja!...

LALA: ¿Estás seguro de que es la tuya? *(Saca varias orejas y narices de juguete de la canastita, entre las que está la de Amadeo. Él mira asombrado tratando de distinguir la suya)* Hay de lobo, de bruja, de ogro, de persona no hay... *(mientras las enumera las vuelve a guardar en la canastita. La tía Lila vuelve con la quesera).*

TÍA LILA: (*Le pone queso al plato de Amadeo, al que se ve incómodo y alterado*) Lala, terminás de comer y te vas ya a la cama. Se hizo muy tarde y mañana hay escuela.

Lala se traga un último raviol, recoge su canastita y su títere, y se va a su cuarto refunfuñando y haciendo berrinches con los pies. Se apaga la parte del escenario donde están Lila y Amadeo y se ilumina el sector que será la habitación de Lala.

ESCENA 3

PERSONAJES

LALA

LALA ENTRA SIGILOSA A SU HABITACIÓN, COLOCA SU CANASTITA EN LA MESITA DE LUZ, SACA LA OREJA DE AMADEO, LE SACUDE EL QUESO RALLADO Y LA ESCONDE EN LA FUNDA DE LA ALMOHADA.

LALA: Nunca pero nunca la encontrarás.

SE SACA LAS ZAPATILLAS, SE CAMBIA, SE PONE UN CAMISÓN BLANCO. ANTES DE ACOSTARSE, DE UNA CAJA SACA OTROS TRES TÍTERES DE CABRITO BLANCO Y LOS ACUESTA A LOS PIES DE SU CAMA, JUNTO AL PRIMER CABRITO QUE APARECÍA EN LA ESCENA 1. LOS CUENTA CON EL DEDO.

LALA: Uno, dos, tres, cuatro. Y tres caídos *(se pasa la mano por el cuello como si fuera una cuchilla y saca la lengua por un costado). Levanta las sábanas y se acuesta; no puede dormirse. De vez en cuando levanta un poco la cabeza para controlar si los cabritos están bien).* Pobrecitos, también están tristes porque no está la mamá...

ESCENA 4

PERSONAJES

LALA

LOS CABRITOS

TÍA LILA (DE MAMÁ CABRA)

AMADEO (DE LOBO)

EN EL CUARTO DE LALA SE PRODUCE UNA ESCENA DE TEATRO DANZA. LUZ TENUE DE AMANECER. SE VEN A LOS PERSONAJES COMO SOMBRAS. AMADEO VESTIDO DE COLOR OSCURO, SIN BOINA Y CON UNA SOLA OREJA, HUSMEA EN LA HABITACIÓN, REVISA LA CANASTITA, BUSCA ENTRE LAS COSAS, Y LUEGO LEVANTA DE LA CAMA A LALA DORMIDA Y LA DEJA EN EL PISO, CON SUAVIDAD. LUEGO LEVANTA DE LA CAMA LOS CUATRO TÍTERES DE CABRITOS BLANCOS Y LOS DEPOSITA TAMBIÉN EN EL PISO; LALA ESTÁ DE CAMISÓN BLANCO, PARECE UN CABRITO MÁS. AMADEO BAILA CON LOS DEDOS COMO GARRAS BUSCANDO SU OREJA POR TODO EL CUARTO, Y COMO NO LA ENCUENTRA, SALE DANZANDO FRENÉTICO. LALA COMIENZA A DESPERTAR LENTAMENTE Y TOCA A LOS DEMÁS CABRITOS PARA QUE SE DESPIERTEN.

LALA: (*Abrigándose el cuerpo con las manos*) ¡Nos han dejado tirados!

Los cabritos son manejados por Lala, ella los hace hablar.

CABRITO 1: Eso por demorarnos, ya nos habían dicho...

CABRITO 2: ... que si nos demoramos en despertarnos y lavarnos la cara...

CABRITO 3: ... que si no hacemos caso, van a traernos y van a dejarnos...

CABRITO 4: ... tirados y desnudos en la puerta de la escuela...

LALA: ¿Eso dice tu mamáááá?

CABRITO 1: Eso por mentirosos, ya nos habían dicho, que si decimos mentiras se nos va a crecer la nariz

CABRITO 2: ... o se nos van a caer los dientes...

CABRITO 3: ... o nos va a llevar el viejo de la bolsa...

CABRITO 4: ... o la gitana pupo i lana...

LALA: ¿Y a Nito? ¿no lo vieron a Nito? *(busca entre los cabritos)*

La luz cambia, se pone verde azulada y Lala mira para arriba.

VOZ DEL CUENTO (en off)**:** El lobo fue encontrándolos y comiéndoselos uno por uno, excepto al más pequeño, al que no pudo encontrar. Estaba tan harto de comer cuando terminó, que se fue a tumbar debajo de un árbol y se quedó profundamente dormido. Entretanto llegó mamá cabra y menudo susto se dio cuando vio que toda la casa estaba revuelta y no había ni rastro de sus hijos *(cuando la voz calla, la luz vuelve a la normalidad*).

LALA: *(Mirando alrededor suyo)* ¡Estamos en la panza del lobo! ¿se acuerdan que nos mostró la patita? y que como la tenía blanca...

TODOS LOS CABRITOS: ¡Le abrimos la puerta!

La luz cambia, se pone verde azulada y Lala mira para arriba.

VOZ DEL CUENTO: La mamá cabra *cogió* tijeras, aguja e hilo y fue en busca del malvado lobo. Cuando lo encontró *cogió* las tijeras y le abrió la tripa al animal. De ahí salieron, uno por uno sus cabritillos vivos.

Por un costado aparece la Tía Lila, vestida de blanco y con cofia de cirujana, con unas tijeras grandes, también en escena de teatro danza, mientras baila se va acercando a los cabritos y a Lala. Rasga el vientre imaginario del lobo, y los va sacando de a uno. La luz se aclara un poco.

LALA: ¡Qué asustados que estuvimos!, ¡qué oscuro que estaba ahí dentro de la panza del lobo! ¡ya nacimos!

La Tía Lila y Lala ponen a los cabritos en la cama y salen correteando a buscar piedras para la panza del lobo. Juntan varias piedras imaginarias del fondo de la escena, las amontonan en el piso y bailan felices. La tía Lila recuesta en la cama a Lala y la tapa, le acomoda los cabritos alrededor. La luz se va aclarando y la Tía Lila se pone un guardapolvo de maestra jardinera.

TÍA LILA: (*Despierta a Lala con cariño*) ¡Lala! ¡Lala!, vamos, ¡arriba dormilona! ¡hora de ir a la escuela!

LALA: ¡Tía! (*la abraza*) ¿Ya tiraste el lobo al río? ¿con las piedras en la panza?

TÍA LILA: Lala, ¿qué te dije del lobo anoche?

LALA: Que solo está en los cuentos, pero anoche estuvimos con los cabritos en su panza... pero faltaba Nito.

TÍA LILA: Ah, es que Nito estaba con la mamá...

LALA: ¿Él fue quien te avisó? ¿para que nos salvaras? Tía Lila, ¿y cuándo van a volver mi papá y mi mamá?

TÍA LILA: Hoy, después de la escuela, vamos a ir al doctor a ver qué dice de tu sueño: anoche te despertaste como cinco veces, me tenés preocupada... Te diste un montón de sustos, vamos a ir al doctor de pasadita *(la prepara, la peina, la viste).*

LALA: *(Agarra un libro de cuentos)* ¿El de Caperucita Roja puedo llevar para el camino?

TÍA LILA: No, no, no, llevá este otro mejor: Pulgarcito (*salen de la habitación, de la mano*).

ESCENA 5

PERSONAJES

LALA

TÍA LILA

AMADEO (DE DOCTOR)

EN EL ESCENARIO AHORA SE ARMA EL CONSULTORIO DEL DOCTOR. ENTRAN, LA TÍA LILA CON EL UNIFORME DE MAESTRA JARDINERA, Y LALA CON GUARDAPOLVO BLANCO. VIENEN DE LA ESCUELA. EL DOCTOR TIENE LAS OREJAS NORMALES, ES PANZÓN, Y TIENE EL PELO BLANCO.

DOCTOR: ¿Nombre?

TÍA LILA: Lala Pérez Lobo.

LALA: ¡No! ¡Lobo no! ¡Lobo no!

TÍA LILA: Bueno, Lala Pérez... Ese es el problema.

DOCTOR: A ver a ver.

TÍA LILA: No duerme bien, tiene pesadillas con el lobo, con la panza del lobo. Sus papás están de viaje, se fueron a París, usted me entiende, y estoy muy preocupada por ella.

DOCTOR: A ver a ver (*acercándose a Lala),* a ver a ver (*le revisa las orejas a Lala con una linternita*) ¡Qué orejas tan pequeñas y suavecitas! ¡parecen de ovejita!; a ver a ver (*le revisa los ojos bajándole el párpado inferior*) qué ojos tan bonitos de niña fuerte; a ver a ver (l*e revisa la nariz también con la linternita*) qué nariz tan rosada y pequeñita ñatita ñatita; a ver a ver, abra la boca ahora (*Lala abre la boca apenas, el doctor le indica cómo hacerlo, mostrándole su boca*) Asíiíiíiíií, ¡grandeeeeeee!

El Doctor muestra una dentadura de grandes incisivos, dientes de lobo. De inmediato la luz cambia, se pone verde azulada y Lala mira para arriba.

VOZ DEL CUENTO: Abuela, ¡qué dientes tan grandes tienes! dijo Caperucita, ¡Para comerte! Y diciendo estas palabras, el lobo malo se abalanzó sobre Caperucita Roja y se la comió.

Cuando la voz calla, la luz vuelve a la normalidad.

LALA: ¡Es el lobo! ¡el lobo! ¡el lobo! (Lala corre por el consultorio y la tía trata de calmarla)

TÍA LILA: Lala, no hay ningún lobo, él es un doctor.

LALA: Tiene los ojos grandes.

DOCTOR: Es para verte mejor.

LALA: Tiene las orejas grandes, aunque no tanto como la de Amadeo.

DOCTOR: Para escucharte mejor.

LALA: ¡Qué brazos tan grandes tiene!

DOCTOR: Para abrazarte mejor, hija mía.

LALA: ¡Qué piernas tan grandes tiene!

DOCTOR: Es para correr mejor, hija mía.

LALA: ¡Qué dientes tan grandes tiene!

El doctor muestra los dientes de lobo, la luz cambia, se pone verde azulada y Lala mira para arriba.

VOZ DEL CUENTO: ¡Para comerte mejor!

La luz continúa siendo verde azulada, y ante los ojos aterrados de Lala, el médico se abalanza sobre ella y la tía que dan una vuelta al escritorio; justo cuando está por alcanzarlas, tocan la puerta del consultorio, y todos se quedan quietos.

DOCTOR: (*con voz de abuelita*) ¿Quién es?

VOZ DEL CUENTO: Su nieta, Caperucita Roja, le traigo una torta y un tarrito de mantequilla que mi madre le envía.

DOCTOR: *(con voz de abuelita*) Tira la aldaba y el cerrojo caerá (s*e escuchan ruidos en la puerta, y luego se abre, el doctor se pone un gorrito de abuela en la cabeza. Habla con voz de abuelita dirigiéndose a la puerta, donde no se ve a nadie*). Deja la torta y el tarrito de mantequilla en la repisa y ven a acostarte conmigo.

LALA: (*con gran despliegue de fuerza, agarra una silla para amenazar al lobo y dice con voz de cazador)* ¡Así que te encuentro aquí, viejo pecador!, ¡hacía tiempo que te buscaba! (*le pega en la canilla al médico con la silla, y la luz vuelve a la normalidad*)

TÍA LILA: ¡Lala, Lala, qué estás haciendo! *(el doctor se agarra la pierna y salta en un pie, muy dolorido, ya no tiene el gorro de abuelita).*

DOCTOR: No se preocupe señora, ya se me pasa, ya se me pasa. Veo que es grave el asunto con esta pequeña.

TÍA LILA: Pedile perdón al doctor.

LALA: *(Lala lo mira con desconfianza)* Que me muestre la pata (*el médico se ha sacado el zapato para refregarse la pierna; camina un poco por el consultorio un poco y deja marcas de talco en el piso)* ¡Mirá! ¡el molinero le pintó la pata con harina! ¡quiere engañarnos a todos! ¡es el lobo! ¡es el lobo! (*quiere salir corriendo del consultorio y la tía la agarra y la abraza).*

TÍA LILA: ¡Es talco, Lala!, no harina. ¡Todos nos ponemos talco en los zapatos!

El médico se acomoda en su silla y escribe una receta mientras Lala llora, y la Tía la calma.

DOCTOR: Primero, suprimir los cuentos con lobos, que lea enciclopedias, esas cosas. Segundo, que no juegue más al "lobo está". Tercero, le da todos los días este jarabe con un tenedor *(pone sobre el escritorio un jarabe gigante que tiene una etiqueta con un lobo de cuento tachado con una raya roja de prohibido).* Cuarto, si tiene pesadillas, la acuesta al revés, y si no le pasa, la trae otra vez.

Ambas salen. La luz se apaga.

ESCENA 6

PERSONAJES

LALA (DE CAPERUCITA; DE CAZADORA)

TÍA LILA (DE ABUELITA)

AMADEO (DE LOBO)

LALA ARMA SU HABITACIÓN, SE SACA EL GUARDAPOLVO. BUSCA ENTRE SUS LIBROS Y ELIGE "LA CAPERUCITA ROJA".

LALA: Capaz que todo es como dice mi tía Lila, que los cuentos vienen mal contados... Ella dice que el cazador le tenía bronca al lobo... que el lobo no era malo, y que por eso ella siempre le cambia los finales a los cuentos cuando les lee a los chicos de su jardín.

SE ILUMINA OTRO SECTOR DE LA ESCENA Y SE ARMA LA CASA DE LA ABUELITA DEL CUENTO "LA CAPERUCITA ROJA". EN UNA MESITA PEQUEÑA HAY GALLETITAS Y UN VASITO DE YOGUR. EN UNA MECEDORA ESTÁ LA TÍA LILA DISFRAZADA DE ABUELITA, CON PIJAMA, PANTUFLAS, ANTEOJOS REDONDITOS, DE ENTRE MEDIO DEL PELO BLANCO LE

SALE UN MECHÓN DE PELO DE COLOR LILA. ES UNA ABUELA MODERNA QUE ESTÁ JUGANDO AL TETRIS EN SU TABLET -SIEMPRE SE ESCUCHA A POCO VOLUMEN LA MÚSICA DEL JUEGO-. LLAMAN A LA PUERTA.

ABUELITA: ¿Quién es?

VOZ DULCE (en off): Caperucita Roja. Traigo pastel y vino. Ábreme, por favor.

ABUELITA: Tira la aldaba y el cerrojo caerá.

VOZ DULCE (en off): Perdón, ¿qué cosa tengo que tirar para que caiga qué cosa?

ABUELITA: Está abierto, mové el picaporte y empujá. Estoy muy débil y no me puedo levantar, además estoy a punto de superar mi récord.

La puerta se mueve y entra el Doctor con unas orejas peludas de lobo, y un hocico de lobo; no es amenazante, al contrario, tiene aspecto bonachón, y está vestido con una caperuza roja, un vestido de vuelos, y tiene una gran barriga; camina como embarazada. La ABUELITA ni lo mira porque está concentrada jugando al Tetris.

LOBO: *(con la misma voz dulce)* Con permiso... *(el lobo mira la habitación buscando algo para comer, localiza las galletas, un vaso de yogur a la mitad)* Con permiso abu, me puedo servir...

ABUELITA: ¡Nooo! ¡lo metí de costado! ¡justo que estoy por llegar! *(ante el "Nooo", el lobo primero retrocede, pero cuando nota que la abuela está ausente en su juego, el lobo se anima a servirse. Pero lo hace a escondidas de la abuela).*
El lobo se sirve galletas y se come el yogur con rapidez, se nota que tiene mucha hambre.

LOBO: Hacía más de diez minutos que no comía nada.

ABUELITA: En la heladera hay pollo. Ay, una entró mal, se me hizo un lío...

El lobo sale a buscar el pollo por la derecha, relamiéndose. De nuevo llaman a la puerta.

ABUELITA: ¡¿Quién es ahora?! me cache en dié*(no deja de jugar, está embaladísima)*

VOZ DULCE (en off): Soy tu nieta, Caperucita Roja, te traigo una torta y un tarrito de mantequilla que mi madre te envía.

ABUELITA: *(sin dejar de jugar)* Pasá pasá, Caperucita, ya te dije que está abierto.

Entra Lala vestida con una caperuza roja y un vestido con vuelos.

CAPERUCITA: ¡Buenos días! *(la abuelita no le responde porque está concentrada en su tablet, entonces Caperucita saca las provisiones que trajo en su canastita y las pone en la mesita, de pasada le da un beso en la cabeza a la abuela y le ve el mechón de color)* ¡Oh, abuelita!, ¡qué mechón tan lindo tienes!

ABUELITA: Ah, sí, me lo hice para verme mejor.

CAPERUCITA: *(tocándole los anteojos)* ¡Qué marcos tan lindos tienes!

ABUELITA: Es para ver mejor de cerca.

CAPERUCITA: ¡Uauu, qué puntaje tan alto tienes!

ABUELITA: ¡Cada vez voy mejor!

CAPERUCITA: *(Besa de nuevo a la abuelita en la cabeza)* Bueno abu, te dejo jugar. Poné llave, ¿no? *(sale por la izquierda).*

ABUELITA: *(habla sola)* ¿Qué tal estaba el pollo? ¡Bien, bien! ¡Vamos por más! ¡ya batí mi propio récord, vamos por más!

LOBO: *(entra por izquierda) Abu, riquísimo el pollo, me lo comí todo...*

ABUELITA: ¡Noooooo! *(ante el "Nooo", el lobo primero retrocede, pero cuando se da cuenta que la abuela se refiere a su juego, al que sigue atenta, se tranquiliza)* ¡Cayó parado, ahora sí voy a perder!

El lobo ve las provisiones que dejó Caperucita sobre la mesita.

LOBO: Con permiso, abu, me puedo servir un cachito...

ABUELITA: No te habías ido vos, sí comé.

LOBO: Gracias *(corta un pedazo del pan y le unta manteca, come con avidez)* con permiso *(corta otro pedazo de pan y unta, muerde, traga, mastica)*

ABUELITA: ¡Noooooooo!! ¡ahora sí que se acaba! (*ante el "Nooo", el lobo primero retrocede, pero cuando se da cuenta que la abuela se refiere a su juego, al que sigue atenta, come un poco más).*

LOBO: Bien, abu, ya me dio sueño, me voy, hasta lueguito *(se acerca a la puerta, y de un zarpazo atrapa otro pedazo de pan para llevárselo en el bolsillo para después).*

ABUELITA: ¡Noooooo! ¡noooo! *(está por perder al Tetris).*

De golpe entra Lala vestida de cazadora.

CAZADORA: ¡Así te quería agarrar! *(el lobo se queda quieto, y baja la cabeza, muestra el pancito que se estaba por llevar para el camino).*

LOBO: Perdón, solo me quería comer...

CAZADORA: ¡La heladera de la abuela!, ¡eso te querías morfar!

LOBO: ¡Pero no!, que la señora abuelita le explique, solo tomé un poquito de yogur, y pancito untado... un cachito nomás...

ABUELITA: Pollo también comió *(sigue concentradísima)* ¡Vamos vamos! ¡ahora sí!

CAZADORA: Exacto, ¡ahora sí!, así te quería agarrar...

LOBO: Pero no, no...

CAZADORA: Marchando marchando. ¿Qué te habían dicho de la comida a vos?

LOBO: Perdón perdón, no lo volveré a hacer, ¡es que hace más de diez minutos que no comía!

CAZADORA: Marchando, dije, ¡marchando! *(a la abuelita)* ¡Si vuelve a pedirle más comida, no le dé más! ¡Ya subió como doce kilos! *(sale la cazadora empujando al lobo desde atrás y se escucha un portazo)*

ABUELITA: ¡Hija, despacio! te vas a llevar la puerta vos! ¡¡¡Bieeeeeen!!! ¡El máximo puntaje de la semana!! *(la abuelita da unos brinquitos y deja la tablet sobre la mesita. Recién ve lo que dejó la nieta y se pone a comer un pancito con manteca)* ¿Y el vino? ¿y el pastel?, me pareció escuchar en una de las tantas vueltas que dio esta Caperucita que me había traído un Malbec...

ESCENA 7

PERSONAJES

AMADEO

TÍA LILA

DONDE ANTES LA CASITA DE LA ABUELITA, SOBRE EL LADO DERECHO DEL ESCENARIO, AHORA ES LA GALERÍA DE LA CASA DE LA TÍA LILA. ES DE NOCHE. AMADEO ESTÁ SENTADO EN UN SILLONCITO DE MIMBRE, TIENE SU ROPA FORMAL DE SIEMPRE Y LA BOINA ENCASQUETADA EN SU CABEZA. HAY UNA BANDEJA CON DOS TACITAS DE CAFÉ VACÍAS. LILA ENTRA SUSPIRANDO; TIENE AÚN PUESTO EL GUARDAPOLVO DE MAESTRA JARDINERA.

AMADEO: *(ni bien ella se sienta, él se pone de pie, se despereza)* Buenooo...

TÍA LILA: Por suerte ya se durmió...Pobre, está de miedosa...

AMADEO: Bueno entonces mejor que me vaya.

Lila lo abraza, primero mimosa, luego se pone salvaje.

TÍA LILA: (dando gruñidos) A ver ese cuellito mi Cuchi cú, cabrito, arfarf...

AMADEO: (se aleja de un salto) Ay, mirá, ya decía yo que estos cordones no eran buenos *(se suelta del abrazo y se agacha para atarse los cordones)* Todo lo que compro últimamente no me sale bueno, se desata, se rompe, se despega...

TÍA LILA: *(entusiasmada)* Parece que ya no pasa de mañana.

AMADEO: Bueno, entonces nos vemos cuando sea, vos avisame*(le da un beso rápido en la frente y gira para irse. Lila lo abraza por detrás).*

TÍA LILA: Sí, mañana podríamos... (vuelve a dar gruñidos y le besa el cuello) arfarf...

AMADEO: ¡Oh! mirá, el lucero del alba *(Lila ciñe el abrazo y recuesta su cabeza sobre uno de los hombros de Amadeo).*

TÍA LILA: Mmmm, ya son las nueve de la noche, ese debe ser Marte *(Lila lo abraza con más fuerza, y Amadeo, con disimulo trata de salirse del abrazo con disimulo. Queda abrazado y con los brazos sueltos a los lados, sin tocar a Lila).*

AMADEO: Cuidado, me estás corriendo la boina *(ríe nervioso, se acomoda la boina con ambas manos)* Bueno... *(Lila le acaricia la boina y comienza a gruñir de nuevo contra su cuello, Amadeo se suelta de un salto)* Eeh, ¡las nueve ya!, tengo que levantarme temprano, mañana llega un repuesto que pedí con urgencia, algo indispensable, y tengo que ir a ver a alguien para que me haga la instalación...

TÍA LILA: *(dulce y sonriendo)* ¿Hoy no vas a mostrarme la patita? ¿de quién son esos ojos tan grandes? ¿y esa boca tan linda? ¿y esa nariz tan tibiecita? ¿y esos brazos tan peludos? ¿y esas orejas tan suavecitas... (vuelve a gruñir y se le acerca de nuevo, esta vez para morderle la oreja).

AMADEO: Ya está, Lila, se va a despertar tu sobrinita. Te recuerdo que no estamos solos *(vuelve a encasquetarse bien la boina, nervioso).*

TÍA LILA: ¡Te cortaste el pelo! aah ¡te cortaste el pelo y no me querés mostrar *(le hace cosquillas y a Amadeo se le caen cosas de los bolsillos).*

AMADEO: No Lila, no, Lila, Lila ¡basta! *(el juego para y hacen silencio)* Siempre lo mismo, ya te dije que cosquillas no *(se agacha a juntar unas llaves, unos papeles, ella lo ayuda; Lila se queda con un papel en la mano mientras Amadeo sigue juntando unas monedas).*

TÍA LILA: "Receta Señor Amadeo, Prótesis de oreja izquierda- Urgente".

AMADEO: *(le saca el papel de la mano, muy perturbado)* Me voy a mi casa, hace rato te avisé que me iba, buenas noches, Lila, que descanses, tengo que madrugar y vos también, no estamos para desvelos, esto no debería haber pasado, parece que no entendés que cosquillas no, se me caen las cosas, fuiste torpe para jugar, igual que tu sobrina la otra noche, sino esto no hubiera pasado, y basta de jugar así con mi gorra, con mis ojos con mi pelo con mis brazos con mi nariz y sobre todo, basta con mis orejas *(se dirige hacia la puerta, sale, y Lila se queda sin saber qué hacer).*

ESCENA 8

PERSONAJES

LALA

AMADEO

TÍA LILA

EN EL ESCENARIO, HACIA EL LADO IZQUIERDO SE ILUMINA LA HABITACIÓN DE LALA. ELLA SE LEVANTA DE LA CAMA, BUSCA DEBAJO DE LA ALMOHADA Y SACA LA OREJA DE AMADEO. COMIENZA A HABLARLE. DE MODO SIMULTÁNEO, OCURRE OTRA ESCENA A LA DERECHA, EN LA GALERÍA. AMADEO REGRESARÁ SOBRE SUS PASOS CUANDO ESCUCHE LA PRIMERA FRASE QUE DIRÁ LALA. LA VOZ DE LALA LLEGA UN POCO DISTORSIONADA, Y SOLO LA ESCUCHA AMADEO. CADA VEZ QUE LALA LE HABLA A LA OREJA QUE TIENE EN LA MANO, ÉL MIRARÁ PARA ARRIBA O SE TOCARÁ LA OREJA IZQUIERDA AUSENTE, O AMBAS COSAS. LILA NO ESCUCHA LA VOZ DE LALA. EN CAMBIO, LALA PUEDE VER LO QUE ESTÁ PASANDO EN LA ESCENA DE AL LADO.

LALA: No te va a querer más. Nadie quiere un novio así *(Amadeo vuelve a la galería, se lo ve indeciso, confundido. Lala toma una enciclopedia de animales y lee. Le habla a la oreja que tiene en la mano)* "Lenguaje corporal de los lobos. Enfado: las orejas de un lobo enojado están erectas, así como su pelaje. Muestra los incisivos. Puede arquear la espalda, atacar o gruñir".

Amadeo comienza a representar lo que va diciendo Lala, arquea la espalda, gruñe un poco, muestra los dientes y Lila lo mira extrañada.

LALA: *(hablándole ahora a su cabrito títere)* ¿Ves? ¡es un novio lobo! yo te dije, le sale igual. Mirá probamos de nuevo *(vuelve a leer la enciclopedia en dirección a la oreja)* "Temor: un lobo asustado trata de hacer que su cuerpo parezca pequeño y menos llamativo. Las orejas se aplanan contra la cabeza, esconde la cola entre las patas; puede gimotear con temor, arqueando la espalda" *(Amadeo se encorva, se achica, gimotea y se acerca a los pies de Lila que sigue mirándolo asombrada)* "Desconfianza: un lobo desconfiado estrecha los ojos...(*Amadeo mira a Lila entrecerrando los ojos)* Tensión: puede agacharse preparado para saltar" *(Amadeo se tensa. Lala deja de leer para la oreja y le habla al cabrito)* ¿Ves? Yo te dije, ni bien encuentre la oreja... *(se pasa la mano por el cuello como si fuera una cuchilla y saca la lengua por un costado)* ¡sonamos todos!

TÍA LILA: Cuchi cú, ¿estás bien?

LALA: *(hablándole a la oreja)* No te va a querer más, nadie quiere un novio así, *(Amadeo se encorva de nuevo, se achica, gimotea, lloriquea, se acerca a Lila, lastimero)* nadie quiere un novio feo, mentiroso y malo *(Amadeo gimotea y se vuelve un ovillito contra Lila).*

TÍA LILA: Mi amor, ya está, tranquilo...

LALA: ¡Nadie te quiere! ¡oreja de lobo!

AMADEO: *(se agarra la cabeza)* ¡Está bien ya!... Está bien, quiero contarte quién soy en realidad.

TÍA LILA: Mi amor, sé quién sos, tranquilo.

AMADEO: Soy un ser horrible, eso es lo que soy, mirá: *(se saca la boina y le muestra que tiene una sola oreja).*

LALA: Sos un lobo feo en peligro de extinción. *(Le habla al cabrito)* No vamos a dejar que recupere sus poderes con esto *(refiriéndose a la oreja).*

TÍA LILA: *(Lo abraza)* Sos hermoso Cuchi cú, hermoso, hermoso.

AMADEO: ¿Lo mismo me vas a querer?

LALA: *(hablándole a la oreja)* Sos un mentiroso como todos los lobos.

AMADEO: Debería haberte contado, pero de chiquito me decían "tacita".

LILA: ¿Tacita? ¿por qué "tacita"?
Amadeo levanta una de las tacitas de café y se la pone delante, de manera que, en perspectiva, resalte su parecido con el de la taza, la única asa debe quedar hacia el lado derecho, que es donde él sí tiene oreja.

LILA: ¡Pero qué crueldad, Cuchi cú! *(lo abraza).*

LALA: *(al cabrito)* Eso lo hace para engañarla, para que le tenga lástima...

AMADEO: Nunca lo asumí, entonces empecé a probar con la prótesis, pero se me cae cada siete días, me olvido de ponerme el pegamento, todo lo hago mal *(lloriquea).*

TÍA LILA: Cuchi cú, sos hermoso, siempre te voy a querer *(Amadeo se calma).*

LALA: *(Vuelve a leer la enciclopedia, lee al cabrito)* "Los lobos demuestran felicidad: tal como hacen los perros, un lobo puede menear la cola si está feliz, la lengua puede sobresalir" *(Amadeo actúa como el lobo feliz. Lala le confirma al cabrito)* ¡No hay dudas sobre él! ¡se porta igual!

Se apaga la luz de la escena de la galería, y dejamos de ver a Amadeo y a Lila. Solo se ve la habitación de Lala y a Lala.

LALA: Nunca pero nunca te voy a devolver esto *(refiriéndose a la oreja).* Te hemos descubierto, ¡vamos a quitarte todo tu poder!

ESCENA 9

PERSONAJES

TÍA LILA

LALA

LA TÍA LILA SE ASOMA A LA HABITACIÓN DE LALA, VE QUE LA LUZ ESTÁ PRENDIDA.

TÍA LILA: ¿Se puede, Lala? *(trae un tenedor y la botella gigante de jarabe que le recetó el doctor)*

LALA: *(esconde la oreja de Amadeo debajo de la almohada y se acuesta rápido en la cama)* Sí, tía Lila.

TÍA LILA: ¿No estabas dormidita ya?

LALA: Estaba leyendo la enciclopedia. ¡Se aprende un montón!

TÍA LILA: Bueno a ver, a tomar el remedio *(canta un pedacito de la canción "Tengo una muñeca vestida de azul").*

Esta mañanita me dijo el doctor
que le dé jarabe con un tenedor.
Dos y dos son cuatro, cuatro y dos son seis
seis y dos son ocho y ocho, dieciséis.
Ya me sé las tablas de multiplicar
ya he hecho los deberes, vamos a jugar

LALA: ¿Tiene que ser con un tenedor? *(La tía Lila pone el tenedor a la altura de la lengua de Lala, y tira un poco del remedio sobre el tenedor, que lo traspasa y le llega a Lala a la lengua. Se estremece, pone caras de que es muy horrible)* ¿Jugamos un ratito entonces antes de dormir? ¡Juguemos un ratito! ¡Vos sos muy divertida *(Lala saca dos títeres de entre las sábanas, y le da uno a la tía),* ¡y sos solo mía, mía, mía! *(la abraza)*

TÍA LILA: ¡No, el de lobo no, Lala, el doctor dijo que con ese no!

LALA: Pero si acabo de tomar el remedio, no me va a dar miedo, vos sos el lobo y yo el cabro.

TÍA LILA: *(ambas cambian las voces cuando hacen hablar a los títeres, Lila hace que el títere se tape la oreja izquierda cuando está hablando)* Hola cabrito lindo, ¿cómo andás? ¿qué contás? ¿no encontraste algo mío que se me cayó por acá cerca la otra noche?

LALA: (voz de cabrito) no señor lobo, nada nada, cuando usted viene yo me porto muy bien de miedo a que me coma.

TÍA LILA: ¿Estás seguro cabrito? ¿no encontraste nada mío? Mirá que me encanta comer cabritos mentirosos *(le acerca el títere a la panza de Lala y hace como gruñiditos mientras le hace cosquillas).*

LALA: *(voz de Lala, seria)* ¡No tía, no! no podés hacerme a mí, yo no existo, no estoy acá, están solo ellos *(refiriéndose a los títeres).*

TÍA LILA: *(con voz de lobo)* A ver, a ver, vamos a buscar por aquí un poquito *(mete la nariz del títere en la canastita)* nada por aquí... *(busca en la caja de juguetes)* nada por acá... *(busca abajo de la almohada)* y... ¡acá está! *(saca la oreja de Amadeo).*

LALA: *(con voz de cabrito, como si no pasara nada)* Ah mire usted señor lobo, no sabía que era suya sino se la devolvía, pero igual, a ver, *(se la quita a la tía Lila y le mide la oreja al títere lobo)* no es de su talle, esta oreja es talle grande para su cabecita así que vaya nomás *(pone la oreja en la canastita).*

TÍA LILA: *(con voz de Lila)* Lala, esa oreja es del tío Amadeo.

LALA: *(con voz de cabrito*) Ese señor no es mi tío, todos mis tíos son cabros.

TÍA LILA: Hay que devolvérsela, está muy triste, tuvo una enfermedad de chiquito y ahora la necesita, Lala...

LALA: *(con voz de Lala)-* ¡No tía, no! no podés hablarme a mí, yo no existo, no estoy acá, jugá bien, están ellos nomás *(refiriéndose a los títeres)*

TÍA LILA: *(con voz de lobo)* Mire cabrito, no lo voy a comer, era una broma, pero sí me llevaré la oreja por las buenas porque es de un amigo mío que la está necesitando muuuucho *(la saca de la canastita y la pone en el bolsillo delantero del delantal de maestra)*

LALA: *(con voz de cabrito)* Ah, ahora me acuerdo, ¡sigue habiendo un error!, esa oreja es de otro lobo que vive en otroo bosque, se la voy a mandar con un servimoto *(el títere de Lala saca la oreja del bolsillo del delantal y vuelve a meterla en la canastita).*

TÍA LILA: *(con voz de lobo)* ¡No me diga! ¿en el bosque de la Caperucita? (*Lila hace que el títere se tape la oreja izquierda de nuevo cuando está hablando).*

LALA: *(con voz de cabrito)* Sí, en ese. Parece que hay una enfermedad, un resfrío, algo así, que hace que las orejas se caigan.

TÍA LILA: *(con voz de lobo)* ¡Pero qué barbaridad, cabrito! ¡no toque esa oreja! ¡se va a contagiar! *(se la saca de la canastita otra vez y se la pone en el bolsillo del delantal)*

LALA: *(con voz de cabrito)* Ya me vacunaron a mí, así que no *(saca la oreja del bolsillo del delantal y está por volver a meterla en la canastita).*

TÍA LILA: *(con voz de lobo)* ¡Quilita legal! *(le quita la oreja).*

LALA: *(con voz de Lala)* ¡No tía, no vale!

TÍA LILA: *(con voz de tía Lila)-* No Lala, no podés hablarme a mí, yo no existo, no estoy acá, están ellos nomás *(refiriéndose a los títeres).*
Lala trata de quitarle la oreja de Amadeo, pero la Tía Lila le hace un juego de manos y ella no puede sacársela; le hace cosquillas a la tía pero ella gruñe como lobo y le devuelve las cosquillas. Lala termina tirada en la cama riendo y después lloriqueando. Lila se guarda la oreja en el delantal).

LALA: *(con voz de cabrito y de Lala, va alternando mientras grita)* ¡No, tía no! ¡si le devolvés la oreja a Amadeo va a venir a comernos! ¡es un lobo es un lobo! ¡un lobo disfrazado de novio! ¡cuando tenga la otra oreja va a recuperar su poder! ¡no le des por favor por favor! *(trata de sacarle la oreja del bolsillo a la tía)* ¡es un lobo es un lobo es un lobo! ¡no se la des no se la des, tía, se va a convertir del todo en lobo y nos va a comer! ¡a mí, a vos, a mi mamá y a mi papá y a Nito también!

TÍA LILA: Lala, ¡Amadeo no es un lobo!, es un señor, medio orejón, ¡pero es muy bueno!

Amadeo, con la boina en la mano, entra a la habitación al escuchar los gritos de Lala. Cuando Lala lo ve cae desmayada.

AMADEO: ¡Dios mío!, ¡tan feo soy! (*Amadeo acuesta a Lala en la cama; Lila la apantalla con una revista).*

TÍA LILA: *(marca rápidamente y llama)* Doctor, es una emergencia, mi sobrinita Lala Pérez Lobo, sí la del miedo al lobo, sí, tuvo una crisis y se desmayó, hace un minuto *(escucha)* cree que mi novio es el lobo, bien, bien, lo esperamos. *(A Amadeo)* Cuchi cú, (se saca la oreja del bolsillo del delantal y se la da a Amadeo) tomá.

Amadeo agarra su oreja muy emocionado, la sacude y la limpia con un pañuelo. Mientras, Lila esconde los cuentos con lobos y el títere de lobo. Él saca un pegamento del bolsillo y le pone a la oreja. Se escucha música de suspenso. Lala se incorpora un poco en la cama, ve que Amadeo está a punto de ponerse la oreja, y vuelve a desmayarse. Ni Lila ni Amadeo se dan cuenta de esto. Amadeo se coloca la oreja en el lado izquierdo, y se la sostiene con la mano.

TÍA LILA: Cuchi cú, tenés que salir, si se despierta se va a volver a asustar...

AMADEO: ¿Tan feo soy?

TÍLA LILA: Cuchi cú, ella cree que sos un lobo disfrazado de Amadeo, ¡por eso es!, quedate afuera, por favor, y recibilo al doctor.

Amadeo sale agarrándose la oreja para que se le pegue bien. La tía Lila apantalla a Lala con una revista.

TÍA LILA: Lala, mi chiquita, ¿estás bien? *(la mueve un poquito, le da besos y le tira más aire).*

LALA: *(con voz de cabrito)* Señor lobo por qué se llevó la oreja, estamos acabados, ahora él nos va a volver a buscar y a comernos a mí y a mi cabrito, a mi tía Lila y a mis papás y a Nito también, nunca más vamos a estar aquí en este mundo...

Suena el timbre y se apaga la luz.

ESCENA 10

PERSONAJES

AMADEO (DE ANIMADOR)

LALA

EN EL ESCENARIO APARECE AMADEO VESTIDO MITAD DE MÉDICO Y MITAD DE ANIMADOR, PUEDE LLEVAR UN TRAJE DE COLORES Y EL ESTETOSCOPIO, POR EJEMPLO, Y UNA GALERA. ES ANIMADOR DE UN PROGRAMA DE PREGUNTAS Y RESPUESTAS SOBRE LA NATURALEZA. LALA COMIENZA A SALIR DEL DESMAYO COMO DE UN SUEÑO. SE ENCIENDE UN GRAN CARTEL QUE DICE "CONCURSO DE PREGUNTAS Y RESPUESTAS".

ANIMADOR: Buenas noches, buenas noches a todos y todas, vamos a dar inicio a nuestro programa de hoy. ¡Responde, por importantes premios, la señorita Lala! Antes de comenzar, vamos a saludar a nuestra querida participante, y a conocer un poco más sobre ella.

Lala se acerca y el Animador la guía de la mano hasta una sillita en el medio del escenario.

ANIMADOR: ¿Color preferido?

LALA: El verde.

ANIMADOR: ¿Comida preferida?

LALA: Los ravioles de queso.

ANIMADOR: ¿Juguete preferido?

LALA: (lo muestra) Mi cabrito.

ANIMADOR: Bien, bien, nuestra participante del "CONCURSO DE PREGUNTAS Y RESPUESTAS", va a elegir en este momento el tema sobre el que va a responder. ¿Has estudiado? (Lala asiente con la cabeza y con la mano expresa "más o menos") ¡A elegir entonces la tarjeta temática de esta noche! (le extiende un manojo de tarjetones de varios colores, Lala saca uno) El tema elegido es... ¡Carnívoros salvajes, LOBOS!

Lala abre grande los ojos.

ANIMADOR: Pregunta número 1. Veamos, ¿cuál de estas dos opciones es la correcta?

1. Los lobos pueden disfrazarse de humanos y andar entre nosotros
2. Los lobos con características humanas aparecen solo en los cuentos para niños

LALA: La opción 1

ANIMADOR: Incorrecto. Los lobos con características humanas aparecen solo en los cuentos para niños, ¡y no andan entre nosotros! Siguiente batería de preguntas.

LALA: ¡No es así!, ¡es un error!, no puede confundir a toda esta gente inocente.

ANIMADOR: Señorita Lala, continuamos. Indique por favor cuál de las opciones es la correcta. El aguará guazú o lobo de crin que vive en la Argentina, habita en las provincias de:

1. Formosa, Chaco y Misiones
2. Tucumán

LALA: ¡La opción dos! Tucumán está lleno de lobos, ¡los hay de todas clases!

ANIMADOR: ¡Incorrecctoooo! Habita en Formosa, Chaco y Misiones, en Tucumán ¡no hay lobos! Siguiente batería de preguntas.

LALA: ¡No es cierto! Yo vi varios lobos a la vuelta de mi casa, y uno en la casa de mi tía Lila, que no dice que es lobo, claro, es mentiroso, como todos...

ANIMADOR: Disculpe, señorita Lala, tenemos que continuar. Nuestra batería de preguntas está totalmente diseñada y chequeada por especialistas en el tema. Indique por favor cuál de las opciones es la correcta:

Los lobos viven en manada, es decir en grupos, con el propósito de:

1. Cuidarse entre ellos, protegerse
2. Atacar a los humanos

LALA: ¡Atacar a los humanos!

ANIMADOR: Lamentablemente, también es incorrecta su respuesta. Los lobos viven en manada para protegerse entre ellos. Siguiente batería de preguntas. En el cuento de los tres chanchitos, el lobo no puede derribar una sola de las casas de los chanchitos, indique cuál:

1. La de paja
2. La de ladrillos
3. La de madera

LALA: *(con seguridad)* ¡La dos! ¡la dos!

ANIMADOR: ¡Correctooooooooooooo! No logra derribar la de ladrillos, la casa de ladrillos no permite el ingreso de ningún lobo de los cuentos. Ahora, vamos por la última. Si acierta será la ganadora del premio consuelo para niños que no han estudiado lo suficiente: la colección completa de la enciclopedia "Animales de la naturaleza" en formato disket-te. Señorita Lala, a concentrarse *(música de suspenso)* Las personas que tienen dientes grandes, *(el animador sonríe y muestra sus incisivos grandes)* orejas grandes o cara de lobos, son:

1. Lobos disfrazados de personas que quieren comernos
2. Personas comunes con características físicas de esa clase

LALA: ¡Lobos disfrazados de personas y que quieren comernos! ¡Auxilio! ¡Auxilio! ¡sáquenme de este programa! ¡Él es un lobo! ¡Es un lobo!

Se apaga la luz y se escucha la voz del Doctor.

DOCTOR (en off): Primero, suprimir los cuentos con lobos, que lea enciclopedias, esas cosas. Vigilarla que NO LEA cuentos con lobos. Segundo, que no juegue más al "lobo está". Tercero, le da todos los días el jarabe antilobos con un cucharón, cinco veces al día. Cuarto, repetir la batería de preguntas y respuestas seis veces al día hasta que muestre mejoría. Quinto, si tiene pesadillas, la acuesta al revés, y si no le pasa, me llama otra vez.

ESCENA 11

PERSONAJES

LALA

TÍA LILA

AMADEO

LALA ARMA SU HABITACIÓN. BUSCA ENTRE SUS LIBROS Y ELIGE "LA CAPERUCITA ROJA".

VOZ DE LA TÍA LILA: ¡Lala! ¡ese libro no!

LALA, fastidiada, agarra el del "Lobo y los siete cabritos".

VOZ DE LA TÍA LILA: ¡Ese tampoco!

LALA lo deja y busca otro. Encuentra otro grande y pesado: una enciclopedia de animales.

VOZ DE LA TÍA LILA: Ese sí. Pero a ver, esperá un cachito antes que empieces a leer, respondeme de nuevo el test que dejó el Doctor: Las personas que tienen dientes grandes, orejas grandes, como el tío Amadeo, o cara de lobos, son:

1. Lobos disfrazados de personas
2. Personas comunes con características físicas de esa clase

LALA: Tía, ya te lo respondí mil veces desde esta mañana.

VOZ DE LA TÍA LILA: Lala... las personas que tienen orejas grandes, como el tío Amadeo, o cara de lobos, son... ¿son...?

LALA: Personas comunes.

Lala sienta enfrente suyo a uno de los cabritos y comienza a leer.

LALA: ¡Bueno, al fin! Empecemos. "Enciclopedia de los animales" *(hojea el libro un rato y luego se detiene en una página)* "Carnívoros salvajes..."¡acá está! ¡Lobos! "Datos de la especie. LONGEVIDAD: puede vivir hasta 14 o 15 años. CELO: un solo celo entre finales de enero y principios de abril. GESTACIÓN: 60 días. Parto: la loba tiene una camada anualmente, en la que da a luz entre tres a ocho cachorros. DURACIÓN DE LA LACTANCIA: un mes..." *(adelanta hojas)*

A ver... "Voces del lobo: LADRIDO, los lobos ladran cuando están nerviosos o cuando quieren advertir a otros lobos de un peligro; AULLIDO: se destaca el aullido en solitario o el coro de aullidos..." *(Dirigiéndose al cabrito)* ¿Entendiste algo? Ay alumno, tiene que poner más atención, vamos de nuevo: *(va agregando sus ideas a lo que está leyendo)* "Carnívoros salvajes: Lobos". Quiere decir que comen carne de forma salvaje, a lo loco. "Datos de la especie" del ser más malo que existe sobre la tierra. "LONGEVIDAD: puede vivir hasta 14 o 15 años" en los que seguramente se comerá a mucha gente, sobre todo niñas y niños, y cabritos."CELO: un solo celo entre finales de enero y principios de abril"; eso me dijo mi papá que es cuando se enamoran los animales, o sea que se enamora muy poquito tiempo, por eso debe ser que es tan malo. "*GESTACIÓN: 60 días*", debe ser algo como la digestión, porque al principio cuando se le crecía la panza a mi mamá, creíamos que era porque estaba comiendo mucho, pero en realidad estaba teniendo un bebé. A ver, tiempo de gestación: ¡60 días! ¿¡tanto tarda!?, con razón la pudieron sacar viva a la Caperucita y a la abuela, *(al cabrito)* ¡y a vos! Mmmm, "PARTO: la loba tiene una camada anualmente, en la que da a luz entre tres a ocho cachorros", ¡un montón! ¡una cama llena! ¡un montón de lobos por cada vez! ¿¡y si salen ocho Nitos!? ¿en vez de uno? (Se tira para atrás, se hace la desmayada. Luego suspira y continúa) No lo puedo creer. "DURACIÓN DE LA LACTANCIA: un mes..." *(adelanta hojas otra vez)* A ver... "Voces del lobo: LADRIDO, los lobos ladran cuando están nerviosos o cuando quieren advertir a otros lobos de un peligro", ¡ladran!, ¿ahora cómo vamos a saber cuándo es lobo y cuándo es perro?; "*AULLIDO: se destaca el aullido en solitario o el coro de aullidos..." (se escucha un aullido y Lala tira el libro de un salto y se abraza a su cabrito)* Mi papá y mi mamá me dijeron que cuando una tiene miedo debe pensar en cosas lindas, que todo está acá *(se señala la cabeza. Se acomoda de nuevo,*

frente a frente con el títere, y vuelve a leer, agregando sus ideas a lo que está leyendo). Así que tranquilo alumno *(respira hondo)* "Lobos. Datos de la especie", de la especie de animales de los cuentos que en realidad no son malos, sino que nos hicieron creer. "LONGEVIDAD: puede vivir hasta 14 o 15 años", en ese tiempo no hacen nada malo, solo se juntan entre ellos y no se acercan a los niños ni a las niñas, ni a los cabros, es más, la vez que en Roma los lobos encontraron a dos niños en un río, les dieron la teta y les salvaron la vida.

Mientras Lala recuerda la leyenda de Rómulo y Remo, Amadeo aparece por la izquierda del escenario. Solo vemos su silueta, como en la escena del sueño de Lala, con sus dos orejas lobunas, el pelo suelto; toma a dos cabritos- títeres de Lala y los amamanta.

"CELO: un solo celo entre finales de enero y principios de abril", ellos también se enamoran y tienen hijitos *(cara sonriente).*

La Tía Lila y Amadeo danzan, enamorados, a la izquierda de la escena de Lala, mientras ella lee.

"GESTACIÓN: 60 días", mmm, es decir un montón de tiempo en el que tienen mucha hambre como mi mamá, pero no hambre de comerse a alguien, sino de comer facturas, papitas fritas, "esas tonteritas que no alimentan" como le dice mi papá. "PARTO: la loba tiene una camada anualmente, en la que da a luz entre tres a ocho cachorros" que andan por los bosques donde hay nieve, jugando, nunca en los cuentos ni en las ciudades, menos en Tucumán, ¡y menos en Yerba Buena!, todo eso es un invento que nos hicieron creer. Pero a ver, veamos la cantidad de bebés: "la loba tiene una camada anualmente de tres a ocho". Escuchá, cabrito, dice: "la loba", no "la Lobo".
La tía Lila, de maestra, escribe en una pizarrita lo que Lala va pensando.

Mi mamá es "la Lobo" ¡ahí está la diferencia! *(repite)* "la loba", ocho bebés, "la Lobo, con mayúscula", va a tener unito nomás. *(suspira).* "DURACIÓN DE LA LACTANCIA: un mes..." *(adelanta hojas)* A ver... "Voces del lobo: LADRIDO, los lobos ladran cuando están nerviosos o cuando quieren advertir a otros lobos de un peligro", eso es porque son casi igual que los perros, es decir que casi no son lobos; "AULLIDO: se destaca el aullido en solitario o el coro de aullidos", que es cuando se juntan muchos lobitos a jugar... *(se escucha un aullido y Lala permanece atenta, pero sin asustarse).*

La Tía Lila juega en ronda con Amadeo mientras dan aullidos y ríen contentos. Amadeo sale de escena danzando, y la tía Lila entra feliz al espacio de Lala.

TÍA LILA: ¡¡Uauuuuuuuuuuuuu!! ¡Lala, ha llamado tu papá! ¡ya está!

LALA: ¿Nito? ¿llegó Nito?

TÍA LILA: ¡Llegó Nito, el hermanito!

LALA: ¿Uno solo es?

TÍA LILA: ¿Cuántos querías? *(se ríe)*

Entra Amadeo con la boina puesta, riendo y haciendo los movimientos de felicidad de los lobos: menea la cola, saca la lengua, da brincos por el aire. Lala lo mira de reojo.

LALA: Parecés un perro. Sacate la gorra si querés, ya no tengo más miedo *(Amadeo se saca la gorra, y le sonríe).* Perdón. *(Se miran con Amadeo emocionados. Lala se sobresalta)* ¡Tía! Nito, ¿cuántas orejas tiene?

TÍA LALA: tiene dos, y cinco dedos en cada mano, y en cada pie, ¡y una cabeza y un culito!

(Amadeo saca un chocolate y se lo da a Lala, ella lo recibe, lo abraza y le toca las orejas como para comprobar que son de humano. Parte el chocolate).

LALA: Esta mitad es para Nito.

TÍA LALA: ¿Vamos a conocerlo?

AMADEO: ¡Vamos vamos entonces! ¡saliendo!

Lala se vuelve a buscar algo entre sus juguetes.

LALA: ¡Me olvido una cosa me olvido una cosa! *(trae una bolsita de tul lila, con brillitos, atada con una cinta roja, y vuelve corriendo hacia ellos).*

TÍA LILA: ¿Y eso qué es?

LALA: Una pócima mágica para hacer dormir a los gigantes, también llamados ogros, ogrontes. ¿Escucharon hablar de ellos? ¡Miren si se nos cruza alguno por el camino! ¡o si se le acerca alguno a Nito. Ah y también hay mujeres de esa especie, se llaman ogresas, nos enseñó la maestra. *(Haciendo gestos para atemorizar a Lila y Amadeo).* Son criaturas humanoides, es decir, son como los humanos, pero grandotes, como el señor de la panadería, y suelen alimentarse de personas, especialmente de niños y niñas. ¿Se acuerdan de la frase: «Huelo a carne fresca»? Esa frase es la que dicen siempre los ogros. Hay uno en Pulgarcito, otro en Jack y las habichuelas, ¡y en el Gato con Botas! *(hace una pausa)* Tía Lila, ¿cómo era que nacían los bebés?

TÍA LILA: ¡De la panza!

LALA: ¿Y a la mamá después le ponen piedras? *(salen de escena hablando)*

FIN

De ovillos, estatuas de sal y caminatas marinas: *La sal* de María Laura Núñez

Marcela Sosa

[...] Ser una estatua de sal, carcomida por
el sol y lavada
por las lluvias, definitivamente
paralizada y ciega.

(María Elena Gertner, *La mujer de sal*).

A tono con montajes de reivindicación feminista en todos los escenarios del mundo[8], María Laura Núñez inscribe en *La sal* (2018)[9] la problemática de ladesigualdad de género. Haciendo uso de una lograda economía de recursos, apela a un teatro poético, casi plástico, donde las imágenes sensoriales –visuales, auditivas, gustativas- tienen tanta importancia como el lenguaje.

El intenso sabor "a sal" que se desprende de la obra, una vez que la hemos leído, es lo primero que llama nuestra atención. La acción dramática gira en torno a Angélica, la protagonista, una mujer que aparece enigmáticamente en una playa. En esta escena Angélica se acerca a la orilla del mar mientras monologa; al levantarse de la arena, recién entonces descubre su cuerpo desnudo, cubierto de sal, y un intenso gusto que la hace vomitar. Un poco más

8 En Buenos Aires, en febrero de 2020, hubo un ciclo de teatro sobre la desigualdad de género del que formaron parte *Teoría King Kong*, *Como un cuchillo entre los dientes*, *Lisístrata* y *Los obvios* (Méndez 2020).
9 Por lo que sabemos, la obra no ha sido representada (Núñez, 2021).

adelante, mientras Angélica trabaja en una oficina durante la tórrida siesta tucumana, gotas de sudor resbalan por su rostro hasta caer en la boca: el mismo sabor salado provoca su repugnancia. La asociación con la mujer de Lot y su emblemática metamorfosis en una estatua de sal es inmediata.

Para entender cabalmente su significado, volvamos al segmento del Antiguo Testamento donde se relata la peripecia de Lot en la corrupta Sodoma. Al ser recibidos con hospitalidad únicamente por Lot, dos ángeles le anunciaron que, por la ira de Yavé, destruirían el lugar y le recomendaron que huyera inmediatamente. Las palabras de los ángeles –y recordemos que el personaje de Núñez se llama Angélica- incorporarán en simultáneo un aviso y una admonición: "Ponte a salvo. Por tu vida, no mires hacia atrás ni te detengas en parte alguna de esta llanura, sino que huye a la montaña para que no perezcas" (Gén. 19; 17). Las tradiciones hebreas narran que Lot y su familia escaparon de la ciudad mientras ésta se sacudía en un terrible terremoto para desarrollar una leyenda en torno a su mujer, personaje que en realidad no tuvo ningún "papel" en el relato bíblico. A pesar de las advertencias de no darse vuelta, la mujer de Lot no puede resistir la curiosidad de mirar hacia atrás y se convierte en estatua de sal.

Leyendo el mitema simbólicamente, se comprueba que el error (o pecado) de la mujer de Lot surge de mirar atrás, mirar un espacio "prohibido", ver aquello que no se puede: algunos comentaristas interpretan que el personaje se convirtió en sal no sólo por presenciar el espectáculo "privado" del castigo divino sobre las ciudades de Sodoma y Gomorra sino por ver al mismo Yavé, es decir, por acceder a un conocimiento vedado. La transgresión de Eva se actualiza en la falta de la mujer de Lot.

El suplemento escriturario está relacionado, significativamente, con la curiosidad y la desobediencia de la mujer como origen de graves males posteriores. Y por supuesto, con la *culpa*, que le ha sido inculcada ancestralmente desde la pérdida del Paraíso. Angélica, a la vez Eva y la mujer de Lot, siente vergüenza de su desnudez y huye a los tropiezos.

El primer monólogo de Angélica –dentro del carácter escueto de las verbalizaciones- proporciona una clave de lectura para anticipar y descifrar el universo simbólico que se abrirá ante los ojos del lector/espectador:

> Me cuesta. Nunca sé muy bien por dónde empezar. Dicen que habría que comenzar por el inicio, pero uno no siempre puede distinguir en dónde está la punta del ovillo. Es como la línea del horizonte que cuando uno avanza, cada vez más se aleja. En las ciudades, se habla del kilómetro 0, como si poder empezar de 0 fuera posible y una y otra vez. A lo ave fénix... aunque ni tan siquiera, porque el ave fénix se reinicia de sus cenizas, siempre hay alg y entonces cuál es el comienzo. Como el problema del huevo o la gallina. *(Confundida)* debería volver... la neblina ya se está poniendo muy densa. ¿qué son esas luces? Fosforescencia... ¡Ay José!, ¿qué hacés acá? Mirate cómo estás vestido... Sí, claro, ya entiendo que esa aura de colores la trajiste vos. [...][10]

Lo que parece una divagación del personaje se transforma en una inscripción autorreferencial de la escritora-mujer, que a su vez reenvía al sino de su criatura ficcional. Lo que "cuesta" vuelve a remitirnos a la pesada carga femenina, a algo que se arrastra desde siempre. ¿Por qué cuesta

10 Citamos por la versión original, gentilmente cedida por la autora.

empezar? Al confundirse en el mismo parlamento la voz de Angélica con la de la dramaturga, se materializan todas las trabas con que la mujer ha tropezado a lo largo de su historia. Ante la dificultad de expresión y de movilización simbolizadas por la densa neblina que recubre a la muchacha, aparece un hombre rodeado por un halo de colores - ¿una figura fantasmática? - que inmediatamente provoca su temor y su inseguridad. Corroborando el carácter *imaginario* de José, este desaparece, luego de llevar a Angélica a la desesperación.

La Escena 2 transcurre en una oficina de la ciudad de Tucumán, a la hora de la siesta, a punto de terminar la jornada laboral. Angélica es la superiora de Juana, a quien hostiga por mandato de José, el jefe, exigiéndole una reunión fuera del horario de trabajo. La rebeldía de Juana es percibida por Angélica. Un vaso con agua volcado obliga a esta a quedarse a secar los papeles.

La Escena 3 bien podría llamarse "José": allí están su fiscalización, su control absoluto, su desprecio y su burla. Pocos son los datos que aporta la obra pero es claro que hay un vínculo de sumisión tanto en el plano laboral como personal. Angélica siente calor y también oye exhalar a José a sus espaldas. La acotación describe las risas y la malicia del hombre, apuntando a un acoso extendido y naturalizado. Los signos de desesperación femenina parecen producirle mayor placer aún. El clímax de trabajo y angustia se resuelve con una Voz que, desdoblada del personaje, interpela a Angélica y le exige actuar.

Fenómenos internos (llanto, dolor de pecho, vómitos, latidos desenfrenados) y externos (fuego en la ropa, trabazón de la puerta, caída de las computadoras, unión de las paredes) representan la crisis final de Angélica, quien solicita ayuda a un José impertérrito que, como antes, se desvanece en el aire.

Una *mise en abyme* establece la relación entre el cierre de esta escena y la primera: el portarretrato con el cuadro de la playa del escritorio se agranda y la protagonista lo atraviesa.

El desenlace, en la Escena 4, muestra a Angélica internándose en el mar, mientras las gaviotas revolotean por su cabello y la sal de su cuerpo se va disolviendo.

A través de lo anteriormente expuesto se advierte la ausencia de un conflicto dramático propiamente dicho. Se trata de una acción interior ya que no existe un oponente externo (José es evocado o un mero espectador de la conducta de Angélica, como en la escena 3), el fuego que brota de la joven es su oposición a un estado de cosas que rechaza profundamente.

Es un teatro poético que se vale de una pluralidad de símbolos y de imágenes oníricas: los nombres de los personajes (Angélica, la inocente; José, el "padre" por antonomasia, portador del imaginario patriarcal), los ambientes donde transcurre la acción (orillas del mar, interior modélico de una oficina rutinaria), las microacciones (el cuerpo aparece cubierto de sal, revela focos de fuego, se ve compelido por las paredes...).

Es más lo que se muestra –el cuerpo de la mujer, la corporalidad- que lo que se dice, en perfecta consonancia con el laconismo de Angélica, quien articula pocas palabras, casi inaudibles, ante la imagen de José. La otra mujer, Juana, que calla aún más por su posición de subordinada, expresa su desacuerdo mediante pensamientos intensos, que se pueden "oír"; también en ella el cuerpo habla (comienza a rascarse frenéticamente al expresar su disconformidad con el maltrato patronal). Solamente escuchamos a Angélica hablar con certeza y desenvoltura cuando reproduce el discurso masculino, es decir, cuando por su boca habla el "jefe" a sus empleados.

El paso del tiempo, como transcurrir de la vida en un estado de sumisión y de anulación, es registrado puntualmente en las acotaciones temporales (mal llamadas "texto secundario"), que son muy importantes en la obra, dado que completan o, directamente, reemplazan la información de los diálogos.

La simbiosis de texto e imágenes poéticas que trasuntan una intensa polisemia permite leer la misoginia arrastrada históricamente y cuestionar los mandatos de la masculinidad. El simbolismo del mar, a pesar de la acción aparentemente suicida de Angélica, resume la facultad de liberación que reside en toda mujer: es el inconsciente, abismo fecundo donde podemos encontrar las fuerzas para revivir como nuevas Venus de las aguas, y la matriz original, lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos. El mar y todo lo que lo rodea representan el flujo vital, el eterno ciclo vida-muerte. La sal participa de esa plurivalencia simbólica desde una multiplicidad de ritos ancestrales. La disolución de la sal es la aniquilación de la parálisis de Angélica y el anuncio de un nuevo comienzo. Para hacerlo ella, como tantas otras mujeres, debe atreverse a morir.

El desenlace es particularmente movilizador para el público que convoca el teatro de género. Las estrategias de la dramaturga apuntan a la catarsis, a la identificación de esas espectadoras femeninas, que viven o comparten experiencias violentas de todo tipo "legitimadas" por la anquilosada mentalidad patriarcal del noroeste y se mantienen en silencio.

Con fuerza y lirismo a la vez, María Laura Núñez aboga por una dramaturgia que inscriba las problemáticas específicas de su territorialidad, denunciando las prácticas de desigualdad de género y renovando al mismo tiempo estéticas y mentalidades, como declara:

> Creo que necesitamos un teatro PROPIO (así, con mayúsculas) en el que valoremos mucho nuestras formas de expresión y de reconocimiento; en el que se pongan en escena nuestros temas y estéticas para los procesos tan griegos (pero tan de nuestra cultura) del reconocimiento del espectador en los personajes y en la obra. La catarsis colectiva y sincrónica que permite la presencia compartida. (Núñez 2021)

La sal forma parte de ese teatro *propio* donde se hacen oír, claras y audibles, voces femeninas del noroeste argentino que, al quebrar desde el escenario un mutismo de siglos, comienzan a sacudir conciencias.

Referencias bibliográficas

Méndez, Mercedes (2020), "Cuatro grandes obras de teatro para repensar el patriarcado", *INFOBAE*, *Cultura*, 29 de febrero. En https://www.infobae.com/cultura/2020/02/29/cuatro-grandes-obras-de-teatro-para-repensar-el-patriarcado/

Núñez, María Laura "Entrevista" (por Marcela Sosa), junio de 2021.

LA SAL

María Laura Nuñez

PERSONAJES

Angélica

Juana

Voz

ESCENA 1

(Un faro en la península. Gaviotas en la proa de un barco a vela, en la costa, donde se arrebatan las embarcaciones. El sonido del mar es ensordecedor. Angélica se acerca a la ribera. La neblina comienza a oscurecer todo)

ANGÉLICA: Me cuesta. Nunca sé muy bien por dónde empezar. Dicen que habría que comenzar por el inicio, pero uno no siempre puede distinguir en dónde está la punta del ovillo. Es como la línea del horizonte que cuando uno avanza, cada vez más se aleja. En las ciudades, se habla del kilómetro 0, como si poder empezar de 0 fuera posible y una y otra vez. A lo ave fénix... aunque ni tan siquiera, porque el ave fénix se reinicia de sus cenizas, siempre hay algo y entonces cuál es el comienzo. Como el problema del huevo o la gallina. *(Confundida)* debería volver... la neblina ya se está poniendo muy densa. ¿qué son esas luces? Fosforescencia... ¡Ay José!, ¿qué hacés acá? Mirate cómo estás vestido... Sí, claro, ya entiendo que esa aura de colores la trajiste vos. *(en ese momento, Angélica se mira las piernas cubiertas de sal mientras se levanta de la arena)* ¡Y mi ropa! Sal... *(siente el gusto en la boca)* qué es esto... *(vomita sal)*

(La conciencia de la desnudez la angustia y se desespera. La imagen de José ya no está. La fosforescencia ha desaparecido. Angélica corre por la playa desesperada. De repente, tropieza con algo y cae)

APAGÓN

ESCENA 2

(Oficina del centro de la ciudad. 2.30 PM. Ruido de tecleo en computadoras y los empleados, cada uno en su box hablando con sus auriculares y micrófonos personales. Angélica en una oficina mínima, aparte, revisa planillas una y otra vez. El reloj colgado en la pared es el que registra los minutos que pasan lentamente en el sopor de la tarde otoñal tucumana cuya temperatura ha rozado nuevamente los 28°C)

ANGÉLICA: No entiendo qué ha pasado. Otra vez Juana ha llegado tarde. Voy a tener que suspenderla. Sí, ya sé que son 50 pesos la hora, con el dólar hincándonos el culo a los 30.50 no es nada y la pobre tiene que darle de comer a los hijos. Pero si no la suspendo me suspenden a mí, sistema de mierda. Nos tenemos que cagar entre nosotros. Esta acidez me está matando. Algún día me voy a morir con el estómago en la mano. A ella 50 a mí 52. No tiene sentido que el titulito de supervisora haga que me convierta en una sucia traidora y explotadora. Encima en negro, pero qué hago. Si la salvo a ella, quién le da de comer a los míos. José se va a dar cuenta si no la suspendo.

La muy pelotuda nos dejó expuestos a todos. Encima, el otro día, que vino con la bebé... *(a alguien dentro del salón)* mirá que se te pasaron dos minutos. Tendré que descontarlos de tu break... sí, no me pongas esa cara de culo... ya sabés cómo funciona todo aquí. *(vuelve a concentrarse en las planillas mientras seca su frente con un pañuelo de papel. Una gota se desliza hacia su boca. Degusta. Mira el reloj un poco desahuciada, marca las 2.40)*

ANGÉLICA: Salado. ¡Qué asco!

(15 en punto. Juana corre al baño, se lava las manos y toma sus cosas del armario de la entrada. Aparece Angélica)

ANGÉLICA: Tenemos reunión. Ahora.

JUANA: ¿Ahora? *(se pone pálida)*

(Angélica se retira)

JUANA: ¿Qué haré ahora?, tengo que ir a buscar a mi bebé. Siempre hacen lo mismo, a último momento.

(En la reunión, Juana mira constantemente el reloj, el celular no para de hacer luces y su nerviosismo se acrecienta)

ANGÉLICA: No pueden llegar tarde, tienen que ser ágiles y aumentar su eficacia. No pueden, bajo ningún punto de vista, traer a sus niños. Esto no es una guardería, es una oficina. Ya vieron que tuve que suspender a Juana el otro día, las cosas no funcionan así, a mí también me cuesta. *(Su voz se va apagando)*

(El pensamiento de Juana comienza a escucharse cada vez más fuerte, su mente empieza a trascenderle el cuerpo)

JUANA: Vos sos una traidora más del sistema, sólo te importan los jefes.

ANGÉLICA: ¿qué dijiste?

JUANA: Yo nada. *(mira hacia otro lado, pero su voz le sale por la mirada)* Sabés muy bien lo que dije, yo no puedo hacer nada, pero vos sí.

ANGÉLICA: ¿Me estás cargando Juana? ¡Acabás de murmurar algo! Ya saben que el que no esté de acuerdo con las condiciones, tiene la puerta abierta. Hay un montón de venezolanos que, con lo que les pagan a ustedes, estarían en la gloria. Les están soplando la nuca.

JUANA: ¡Te dije que no dije nada! *(Nerviosa e incómoda. Se rasca el cuerpo)* Me va a descubrir, ¿por qué me pasa esto... *(Un sonido de frenos irrumpe desde afuera)*

ANGÉLICA: Bueno, damos por finalizada la reunión. *(Confundida vuelve a su oficina, agarra sus cosas y encuentra un vaso de agua tirado sobre los papeles)* Ahora tendré que quedarme el doble.

APAGÓN

ESCENA 3

(José revisa minuciosamente la oficina, cada computadora, cada estante. El calor resulta insoportable. Desde un rincón él mira a Angélica que se sienta a secar una por una las hojas y vuelve a retomar las planillas para volver a hacerlas. Ella siente un calor insoportable en la espalda y se da vuelta constantemente a ver quién está detrás de ella. José exhala cada vez más fuerte y ella voltea. Angélica mira la foto de una playa que tiene en su portarretrato)

ANGÉLICA: Alguna vez tiraré todo y empezaré de nuevo. Lo juro. *(toma el portarretratos y lo pone boca abajo mientras continua con su trabajo)*

(Las risas de José comienzan a invadir la escena y mira con malicia)

(Angélica se ahoga poco a poco. Desesperación. Oye un llanto de bebé, va hacia la oficina de las computadoras, no hay nadie. José también se ha ido. Vuelve y se dispone a trabajar nuevamente. Una voz comienza a aparecer suavemente.)

VOZ: Se te pasa la vida, tenés 40 años y no formaste una familia, tu cuota de amor se te ha secado. Nadie te va a querer así. El amor te ha cerrado las puertas para vos. Te ha sido negado al nacer.

(Angélica toma el portarretratos, lo mira angustiada. Se desprende la camisa y llora desesperada. El pecho le duele. Las luces se apagan de a poco.)

VOZ: Esto ya lo has vivido muchas veces. Ya sabés qué es lo que tenés que hacer.

ANGÉLICA: ¡Soltame!, ¡soltame te lo pido por favor. Ya no más.

VOZ: Ya sabés qué es lo que tenés que hacer.

Angélica mira el portarretratos y lo tira contra el piso. Corre al baño, vomita. Se tira frente al inodoro y llora. Llama por teléfono pero nadie la atiende. Aparece fuego entre sus ropas, intenta apagarlo, corre a la puerta, se da cuenta que está cerrada con llave. Busca las llaves y no las encuentra. Encuentra un destornillador y trata de abrir la cerradura. El fuego continúa creciendo entre sus ropas. El corazón le late fuerte.

ANGÉLICA: *(grita mientras golpea la puerta)* ¡Qué alguien me ayude por favor!

(Las computadoras empiezan a caer de a poco al suelo mientras hacen chispas. Una tras otra como si alguien las estuviera tirando. La risa de José se escucha cada vez más. Angélica corre a la cocina y toma vasos de agua y se los echa encima. Más calmada al ver que las llamas cesan se sienta en el suelo exhausta. En el sopor de la tarde se adormece. Medio adormecida ve que las paredes del cuarto empiezan a juntarse. Nuevamente el latido del corazón y el fuego que empieza a crecer otra vez.)

ANGÉLICA: (grita) ¡José! ¡te lo pido por favor, ayudame!

(Nadie en la habitación. Las paredes siguen juntándose. José aparece en un rincón de la habitación. Sentado y con la mirada fija en ella.)

ANGÉLICA: ¿Qué hacés?, ¡ayudame! ¿No ves que me estoy quemando?

(Corre hacia él para agarrarlo y cuando intenta tomarlo, sus manos trascienden su figura y José se desvanece en el aire. Angélica se desmaya. El cuadro de la playa se acerca a ella. Ha crecido. Es del tamaño de su cuerpo. Angélica se levanta del suelo. Mira el cuadro frente a frente. Lo atraviesa.)

APAGÓN

ESCENA 4

(Playa. Angélica camina con la camisa desprendida y descalza. Poco a poco se interna en el mar mientras las gaviotas le revolotean por el pelo. La sal le cubre el cuerpo y a lo lejos se ve que se disuelve en el agua)

APAGÓN FINAL

Sobre *Las Antonias*

Alejandra Nallim

¿Cuántos nombres, tiene un nombre? ¿Qué errancias, orfandades y violencias atraviesan las identidades? ¿Cómo territorializan los cuerpos en las micropoéticas/micropolíticas dramáticas en el NOA y qué impronta le otorga a una cartografía federal de los teatros argentinos, destotalizador de la hegemonía centralista de lo nacional? (Dubatti, 2020) ¿Cuáles son los derroteros de la mancha temática de la dictadura en las dramaturgias milleniales escritas por mujeres? ¿A qué operaciones estéticas de la posdictadura adhieren y qué otras estrategias particulares innovan la propuesta teatral?

Éstas y varias hipótesis de lectura motorizan este esbozo interpretativo sobre un texto dramático de Karina Toloza y María Elena González, actrices, directoras, investigadoras y gestoras culturales que experimentan las zonas artísticas como espacio de resistencia en Tucumán con irradiación en el noroeste argentino. Y es precisamente éste uno de los primeros planteos a indagar: ¿cuál es el lugar de enunciación de estas dramaturgias? ¿Desde dónde se habla, con qué espesor temporal se trabaja, cuáles son las subjetividades y los ecos sociales a los que remiten?

Ya desde sus componentes paratextuales la obra nos interpela a problematizar las identidades en sus alteridades, en sus reversos, en sus mutaciones, en sus inversiones, cuatro Antonias oficiarán de personajes que irán ambigüando la/s historia/s, al igual que su organización escenográfica circular, donde se refunda el acontecimiento de la dictadura en el ámbito público/privado a través de

réplicas metonímicas en las nueve escenas que conforman la obra. Se anticipa de este modo las operaciones de travestimiento y metateatralidad del texto a través de esas siluetas humanas esbozadas en el escenario, en tanto diseño de identidades des-subjetivadas, descarnadas, carentes de materialidad.

La didascalia inicial representa binariamente los estatutos conservadores del género cisnormado hombre y mujer ante una fiesta (Saco de hombre / Batón con una mantilla tejida. Una camisa con pantalón de trabajo y unas botas / Vestido de fiesta- Vestido de novia), es precisamente este contrapunto simbólico el que luego se desplaza en el cuerpo textual como serie rizomática del poder. El vestuario vacío de cuerpos esparcidos en el escenario circular, amplifica la liminalidad de los rituales de la vida social y los rituales de las memorias. A esta presentación, se le agrega la reduplicación de las identidades de las Antonias en otras mujeres, en consecuencia, tanto los espacios como sus personajes, redundan en la reinscripción cíclica de la violencia.

Si bien la obra inicia con un cronotopo doméstico, la cocina, donde se están preparando empanadas para una celebración y para ello se referencian los utensilios para amasar, el oflador, un fuentón, etc., este espacio se traduce como una heterotopía que convoca tanto a las memorias familiares monstruosas, como a las memorias traumáticas de la tortura, a los detenidos-desaparecidos, a la apropiación de niños durante el Terror de Estado, a la explotación obrera de los zafreros en los ingenios del norte argentino, a la violencia de género; es decir desde la vida cotidiana se puede leer el espacio de los otros, un contra- espacio que reúne lugares heterogéneos como también tiempos acumulativos (heterocronía) de estos

archivos del pasado. De este modo, se reescribe la diseminación estructural de las violencias al mapear lugares de tensión que son situados y subjetivos que se yuxtaponen con zonas paradójicas, ambivalentes, marginales, por ello son contradictorios porque desfuncionalizan el orden y más que ofrecerse como terrenos de resistencia, son ámbitos donde el poder se reorganiza y multiplica al refractar sistemas simbólicos y políticos de control social, por lo tanto también son 'espacios heridos' donde habitan el dolor y la muerte. (García Alonso, 2014)

¿Cómo se reterritorializa y se presentifica el horrorismo (Cavarero, 2009) de la última dictadura militar como organización sistémica de genocidio estatal en esta dramaturgia? ¿Y de qué modo se expande cartográficamente el terror?

Dos mujeres abren la escena, Antonia María prepara la masa para las empanadas con un oflador y Antonia Amelia llora, la música de la cumbia altera esta rutina y con ella el baile, anticipo de la fiesta como estadio subversivo del orden privado; no obstante las empanadas ofician como resorte metonímico para desplazar los pliegues de la memoria situada, 'mi abuela me enseñó a hacer empanadas' que 'era de Santiago del Estero', seguro que le gustaba Leo Dan y no sabés las fiestas que se armaban', así van tejiéndose los hilos de un pasado territorializado, la impronta sígnica de lo geosocial permite cartografiar la micropoética teatral que detalla otros componentes: 'allá todos entierrados bailando/ los casamientos eran masivos, más de cien, fiestas populares en donde también se casaron sus abuelos con otros', es decir van anudándose las genealogías del poder represor con las genealogías familiares también traicionadas.

Los parlamentos recuperan ese entramado pretérito hasta incluirse imaginativamente en él por la capacidad traslaticia que tiene el texto ante el relato de las velitas prendidas que se esparcen por el campo, la didascalia anuncia que miran las luces y las señalan, a tal punto que ingresan a escena para mirarlas cuando éstas se apagan porque la pareja está por hacer el amor. La metateatralidad complejiza aún más los límites de la realidad y la ficción para destruir lo ilusorio del mundo representado como así también la espectacularización de la vida/muerte.

La obra apela a distintas técnicas metateatrales como herramientas interpretativas del pasado, en la escena 2 asistimos al juego de roles, al desempeñar un papel dentro de otro, a través del uso del vestido de novia para Antonia María y el batón y la mantilla de viejita para Antonia Amelia, sobreactuación que permite leer el contrato matrimonial desde el bisel del espejo; pero sobre todo posibilita refrendar la posición disruptiva femenina encarnada en esa voz de la abuela que retorna para fisurar los mandatos, para erosionar desde la erotización del cuerpo y desde la territorialización corpórea de la violencia. El cambio de roles se corresponde también con la resignificación de los elementos como la harina que pasa a ser cotillón celebratorio o la masa que trastoca en mordaza de tortura.

Dos Antonias más se suman para contextualizar otro acontecimiento de simulación, Antonia Música que toca un vals y Antonia Bailarina, ambas enmarcan la danza de Antonia María que se coloca el tul de novia para bailar con don Luis; no obstante, dos señales anticipan la tragedia: la premonición de Antonia cuando fue a retirar el vestido de novia y el corte abrupto de una orden militar que hace dejar de tocar a Antonia Música y clausura el

baile. Se ligan así la tragedia privada del casamiento con la política que prohíbe las libertades sociales.

El travestimiento de las protagonistas agita la tensión al intercambiar nuevamente sus roles en la escena 4 en donde las botas y el palo de amasar serán los signos de amenaza. El discurso también rememora y retornan así las fórmulas del terror de la dictadura con un viraje: la causa del secuestro y el interrogatorio será el casamiento, se reescribe de este modo los ecos de la apropiación de bebés durante el periodo de facto.

El desplazamiento metonímico del pañal-mantel se disuelve en la escena 5 para recobrar su materialidad, pero luego descolla su referencialidad y potencia su derrame simbólico: parir hijos/partera del terror de la humanidad que acecha con la vigilancia distópica: "van a parir malignidades por toda la ciudad/van a mortificarnos", manifiesta Antonia María. Antonia Amalia en cambio, expresa sus rencores por ser la desposeída, pero sobre todo por considerarse la escoria del género, la que no jugó con muñecas.

El terreno del obraje se erige en zona de cautiverio en el segmento siguiente, son ahora los surcos de los cañaverales los habitáculos del horror y los 'lugares de la memoria' (Pierre Nora, 1997). Sujetos vigilados, requisados, despojados de su monte ardiente y hasta de su dignidad son protagonistas del relato polifónico de Antonia María que se presenta contrapuntístico ante la voz inclusiva de un nosotros a cargo del colectivo de lucha obrera femenina, revolución de las muchachas invisibles. Aquí otra vez, la cocina se sustituye en palco para arengar por la huelga disruptiva de la movilización de las mujeres y la participación en las ollas populares, por tal causa es necesario mantener el fuego solidario del compromiso social frente a las brasas que quedaron aisladas como

experiencia de la derrota de los ingenios azucareros y la disolución de las escuelas.

En la secuencia 7 se retorna al presente del armado de las empanadas, el repulgue debe ser un arte y redondo como las nalgas, como las tetas, recuperando la matriz enunciativa-ideológica del circuito femenino.

Las últimas unidades revelan el descubrimiento de la clandestinidad y las voces de los detenidos-desaparecidos, son ellos los que hablan como testimonio ya no de vida sino desde sus escasos restos óseos que atestiguan sus identidades. Cuerpos reconocidos en Pozo de Vargas en 2015 o aún en búsqueda, micro-historias de estudiantes secundarios, embarazadas, universitarios, o simplemente nombres, identidades rotas de destino. Frente a los huecos y lagunas de la memoria (Abraham, 2017), el teatro de Toloza y González reversiona las estrategias metateatrales, territorializa los tópicos de la tercera generación de posdictadura (Drucaroff, 2011) y del teatro x la identidad, como dramaturgias de memorias lugarizadas que evidencian desde los cruces metonímicos y metateatrales, las representaciones de la dictadura en otras regiones como las noroestinas, donde las identidades se enmascaran en los juegos ilusorios de la referencialidad, los tiempos retornan a los ritos trágicos y los espacios heterotópicos se constituyen en actos estéticos-políticos.

Referencias bibliográficas

Dubatti, Jorge (2020): ¿Una visión de conjunto de los teatros argentinos en la contemporaneidad?, Acotaciones. Investigación y Creación Teatral, Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD), Madrid, II° Época, N° 44

(enero-junio 2020b), pp. 31-66. Monográfico "Teatro(s) argentino(s) contemporáneo(s)". Disponible: https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT

García Alonso, María (2014): *Los territorios de los otros: memoria y heterotopía*, Cuicuilco, vol. 21, núm. 61, septiembre-diciembre, 2014, pp. 333-352. México, Escuela Nacional de Antropología e Historia Distrito Federal.

Cavarero, Adriana (2009): *Horrorismo: Nombrando Ia violencia contemporánea*. Traducción de Saleta de Salvador Agra. Barcelona, Anthropos Editorial; México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Div. Ciencias Sociales y Humanidades.

Nora, P. (1997): *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard. —. (1984) "Entre Mèmoire et Histoire. La problèmatique de lieux". En: Lieux de mèmoire. Paris: Gallimard. Traducción para uso exclusivo de la cátedra Seminario de Historia Argentina Prof. Femando Jumar C.U.R.Z.A. - Univ. Nacional del Comahue. Disponible: https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/historia/Pierre.pdf

Abraham, Luis Emilio (2017): *Dramaturgia de las generaciones de Posdictadura (hasta 2015): novedades en la memoria social*. Argentina, Universidad Nacional de Cuyo.

Drucaroff, Elsa (2011): *Los prisioneros de la torre: Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires, Emecé.

LAS ANTONIAS

Karina Toloza
María Elena González

PERSONAJES:

Antonia Amelia

Antonia María

Antonia Bailarina

Antonia Música

En un espacio circular, vestuario repartido en el piso formando siluetas humanas: un saco de hombre, un batón con una mantilla tejida, un vestido de fiesta, un vestido de novia, una camisa con pantalón de trabajo y unas botas. A la izquierda una silla.

En el centro de la escena una mesa en donde se ve un mantel blanco doblado y utensilios para amasar. Antonia María con un oflador, prepara empanadas.

A la derecha un fuentón de metal grande con agua frente al cual Antonia Amelia llora. Ambas visten vestidos sencillos.

Comienza a sonar una cumbia y bailan.

1

ANTONIA AMELIA: ¡Empanadas de pollo de carne de mondongo...!

ANTONIA MARÍA: No hay de mondongo. ¿Qué ofreces? ¡Vení a ayudarme con las empanadas!

(Antonia Amelia sigue bailando)

ANTONIA MARÍA: ¡Cómo te gusta el baile, negra! ¡Dale, apurate que tengo que poner las empanadas en el horno! Bajá la música.

ANTONIA AMELIA: Es que hay un problema. No sé hacer empanadas.

ANTONIA MARÍA: ¿Cómo que no sabés hacer empanadas? ¿Nunca te han enseñado?

ANTONIA AMELIA:Y no.

ANTONIA MARÍA: ¿Y dónde has visto una fiesta sin empanadas?

ANTONIA AMELIA: Bueno. Vos enseñame y yo te sigo.

ANTONIA MARÍA: Mi abuela me enseñó a hacer empanadas.

ANTONIA AMELIA: Mi abuela sí que sabía hacer empanadas. Era de Santiago del Estero.

ANTONIA MARÍA: Seguro que le gustaba Leo Dan.

ANTONIA AMELIA: ¡Sí! ¡Sabes esas fiestas que se armaban!

ANTONIA MARÍA: Seguro que estaban todos entierrados, bailando.

ANTONIA AMELIA: Eran unos casamientos masivos.100 parejas porque el cura iba una vez al año y los casaba a todos. Ahí se casó mi abuela que estaba embarazada de mi abuelo.

ANTONIA MARÍA: ¡Ah! Se casaron tu abuela y tu abuelo.

ANTONIA AMELIA: Sí. Se casaron el mismo día.

ANTONIA MARÍA: Y...Claro... ¿Cómo...? (Sorprendida)

ANTONIA AMELIA: Fijate que no.

ANTONIA MARÍA: ¡Qué negra mentirosa que sos!

ANTONIA AMELIA: No, en serio. Mi abuela se casó con otro. Imaginate: las dos novias...compitiendo por quién

estaba más linda...Pero lo mejor era cuando la fiesta terminaba y cada pareja iba con una velita encendida y se veía cómo se desparramaban por el campo las lucecitas. Después se iban apagando de a una.

(Miran las luces y señala)

Mirá, ahí se está apagando una. Es que están por hacer el amor.
Ahí, mirá. Se está apagando otra. Y allá otra.

ANTONIA MARÍA: Esa no se apaga.

2

Antonia Amelia *(Grita tirando harina de la mesa*)- ¡Qué vivan los novios!

ANTONIA MARÍA: *(Levanta el vestido de novia y se lo pone. Desdobla el mantel blanco)* No me quiero casar. Ese viejo tiene un olor...

ANTONIA AMELIA: *(Se pone el batón y la mantilla. Encorva la espalda como anciana. Luego amasa)* No vengás ahora con esas historias...el viejo tiene platita...y vos sólo tenés que darle la cosita...

ANTONIA MARÍA: Casate vos con el viejo, entonces. (*Le arroja el mantel en la cara con fuerza)*

ANTONIA AMELIA: ¡Chinita de mierda! (*Levanta el palo de amasar e intenta pegarle. Antonia María se defiende empujándola y se esconde debajo de la mesa)*

¡Ay! Levantarle la mano a una vieja...

ANTONIA MARÍA: *(Con tristeza)*

A la abuela le gustan las coronas de novias,
las flores dulces
pétalos tupidos,
redondas,
aterciopeladas y estrelladas.
Ella dice que el blanco es aburrido.
Tiene puesto tul
ha entrado en un jardín de rosas y jazmines
Han penetrado en ella perfumes dulces.
Se clavaron las espinas de las rosas.
Siente ardor y de a ratos
la vulva le palpita
ha manchado el jardín
le gusta y va a quedarse
hasta caer la tarde. (*llora)*

3

ANTONIA MARÍA: *(Cambia su ropa por el vestido de fiesta, golpea tres veces la mesa con la mano cerrada y comienzan un diálogo en códigos).*

(Antonia María insegura abre grandes los ojos y da dos golpecitos. Antonia Amelia contesta con tres, hace una breve pausa y luego da dos más. Antonia María mira alrededor con miedo a ser descubierta y da tres golpecitos casi imperceptibles. Antonia Amelia observando hacia atrás le responde con cuatro golpes seguidos y veloces. Antonia María suspira aliviada)

ANTONIA MARÍA: ¿En serio? ¿Está ahí?

ANTONIA AMELIA:Sí, quiere bailar con vos. ¡El viejo tiene un pedo! ¡Está dormido!

ANTONIA MARÍA: Decile que sí, que venga.

(Antonia Amelia se pone el saco de hombre y da dos golpes fuertes a la mesa. Antonia María sale de debajo de la mesa, levanta el mantel y se lo pone como tul de novia)

ANTONIA MARÍA: Ayyyy, José.

ANTONIA AMELIA: ¡Qué linda que estás! ¿Querés bailar? ¡Qué lindo escote! *(Antonia Música toca un vals con guitarra. Aparece Antonia Bailarina y baila. Antonia María y Antonia Amelia bailan juntas)*

ANTONIA MARÍA: Yo sabía que algo iba a pasar.

ANTONIA AMELIA: *(Mirando a Antonia Bailarina)* ¿Cómo le va Don Luis?

(Antonia Amelia se va durmiendo al compás del vals en el pecho de Antonia María, que termina sosteniendo su peso, pero sin dejar de bailar)

ANTONIA MARÍA: El día que fui a la ciudad a traer el vestido fue como una premonición. Yo sabía que algo malo iba a pasar. *(La pareja continúa su danza asimétrica hasta que Antonia María grita)* ¡Al suelo!

(Antonia Música al escuchar el grito deja de tocar y Antonia Bailarina sale corriendo)

4

(Antonia Amelia cae. Antonia María se saca el vestido de novia y el mantel y se pone las botas. Antonia Amelia en el suelo agarra el vestido con temor y lo abraza. Quiere alcanzar el mantel pero no puede porque Antonia María la amenaza con el palo de amasar)

ANTONIA MARÍA: ¡Al suelo¡Al suelo!¡No me mirés!¡No me mirés te digo! ¿Qué tenés ahí? (*con el palo de amasar le abre las piernas, la mira. Luego le quita el vestido y lo arroja al fuentón de agua)*

ANTONIA AMELIA: Dejáme ir. Yo no he hecho nada. Se me hace tarde. Me tengo que ir. Por favor.

ANTONIA MARÍA: *(Le tapa la boca con un pedazo de masa)* ¿Asi que te estás por casar? Vení, acompañame así te dejo ir rápido*. (Ella niega con la cabeza y le escupe la masa) ¡No* te estoy preguntando!

(Antonia María levanta del brazo con violencia a Antonia Amelia, le quita el saco y también lo arroja al fuentón, luego la lleva a los tirones hasta la mesa y le empuja con fuerza la cara contra la masa. Levanta el mantel con cuidado como si fuese un bebé.)

5

ANTONIA AMELIA: (*Amasando muy afectada*) Estoy cansada. Ustedes lo único que saben es tener hijos. A los hijos hay que alimentarlos, darles de comer. No puedo más. No puedo sola.

(*Antonia María sumerge el mantel en el fuentón)*

ANTONIA MARÍA:
Hay que reír despacio
porque las paredes escuchan y se desmoronan
las hormigas nos vigilan...
y las ortigas nos quieren amortiguar.
La hierba manchará los ojos de sangre
Será de noche
y el viento soplará sin amor

van a parir
malignidades
por toda la ciudad
van a mortificarnos.

(Se saca las botas. Mira el fuentón y se desploma)

ANTONIA AMELIA *(Sentándose, derrotada. A medida que habla el cansancio se va transformando en furia)*

Soy el gusano de la herida
de los que no me amaron
la que nunca soñó con vestidos de muñeca
de algodón.
Estabas ahí
como también estaban los otros
el día que quise bailar como Pina
pero estaba tan borracha que vomite de todos los colores.
Me dolía la rabia
el día que te visité en el hospital.
Estaba convencida de que me pedirías perdón
y sin embargo me hiciste una seña con la mano
para que me vaya.
Yo giré hacia la puerta y estuve a punto de mirarte de nuevo
por si te arrepentías
pero no
yo ya no me vuelvo
no me vuelvo.

6

ANTONIA MARÍA - *(Vistiéndose con el pantalón y la camisa de trabajo)*
Aquí no hay sol
hay unos perros que andan por la senda angosta rodeada

de coníferas,
subidas y bajadas de tierra pegajosa,
donde la ropa se confunde con la vegetación,
ahí,
los disparos fragmentan el cantar de los pájaros,
"No tienen los documentos".
"Pero si vamos al médico, llevamos a los chicos".
"No importa", dice
que para dónde van,
que a qué hora van a volver,
que vayan y vuelvan ya, que a qué médico van, que esto...
no se duerme el chiquito,
le sacaban el pañal,
revolvían los colchones, el ropero, los muebles
han sacado todo, hasta el pasto
tenía la sensación de que el cerro entero iba a arder,
es un paraje donde se vive o se muere
tenía miedo
lloré un rato...

ANTONIA AMELIA *(Armando las empanadas)*:

El caldero tiene cada vez las paredes más gruesas,
es un grano que está ahí molestando.
Y de eso se trata vos tenés que molestar al poder...
se alimenta a la gente que participa...
y se genera el clima para la discusión,
ya nos cansamos de pelar caña y lavar las bolsas de arpilleras,
somos las muchachas invisibles,
mal remuneradas,

(Se sube arriba de la silla y arenga sin dejar el repulgue)

¡A la policía no hay que tenerle miedo porque es mucho peor!

¡¡¡Luchamos y nos movilizamos!!!
Huelga por tiempo indeterminado
mientras se cocina al aire libre,
se sostiene sobre el fuego,
las brasas se fragmentan y se aíslan,
como los individuos,
como los ingenios dejaron de ser ingenios,
y una escuela no será más una escuela.

(Baja de la silla)

7

ANTONIA MARÍA: (*Mirando la empanada que hizo Antonia Amelia)* ¿Vos sabés o no sabés hacer el repulgue?

ANTONIA AMELIA: ¿Cómo?

ANTONIA MARÍA: El repulgue de las empanadas.

ANTONIA AMELIA: ¡Ah! No.

ANTONIA MARÍA: Mirá. Así se hace...

ANTONIA AMELIA: ¿Así?

ANTONIA MARÍA:Más suave pero con fuerza...con arte. Le tenés que dar forma.

ANTONIA AMELIA: ¿Qué forma?

ANTONIA MARÍA: Forma redonda.

(Se acercan y se ríen)

ANTONIA AMELIA: ¿Redonda como tus nalgas?

ANTONIA MARÍA: No. Redonda como tus tetas.

(Se tiran harina y se ríen)

8

ANTONIA MARÍA: (*Oflando la masa*) ¿Me va a ayudar? Si, le voy a pagar.

ANTONIA AMELIA: ¿Y su marido? Hace rato que no lo veo *(ordena los bollitos de masa y Antonia María en silencio desordena los bollitos)* La gente pregunta de quién era el auto estacionado la otra noche que entraba y salía gente. *(Ordena nuevamente los bollitos y Antonia María lo desordena)*

ANTONIA MARÍA: Usted no sabe nada. Usted es sorda, ciega y muda.

ANTONIA AMELIA: Pero yo tengo familia.

ANTONIA MARÍA: Por eso, salga de aquí vaya a su casa. ¡Salga! ¡Salga le digo! Yo también tengo familia. *(La corre a los empujones. Antes de irse Antonia Amelia ve las botas, las levanta y las lleva. Antonia María se acerca al fuentón, lo mira y lava la ropa amorosamente)*

Es mayo y como todos los días
vienes en tu bicicleta cruzando el parque,
los árboles están de pie observándote
estás transpirado
el aire lo siente
solo te has detenido un momento
cerquita del lago en la bota de cemento
ahí te espero yo
de tapadito verde y zapatos blancos
jugamos en el tobogán y hay miles de aventuras que duran un instante
amor, abrazos, sonrisas, sentimientos tan transparentes así como sos vos.
Ahí fue cuando nos miramos para siempre.

Llegarás
mi madre te espera...

9

(Antonia música toca una melodía. Entra Antonia bailarina y baila. Entra nuevamente Antonia Amelia y abraza a Antonia María mientras observan la danza. Antes de terminar la melodía, las tres caminan abrazadas alrededor de la mesa. Luego se detienen alrededor del fuentón)

ANTONIA MARÍA: Soy José. Tengo 26 años. Soy técnico en higiene y seguridad. Estudio mecánica en la universidad tecnológica y trabajo en saneamiento ambiental de salud pública. Estoy muy cerca de mis compañeros de laburo empapándome de política. Hoy pasé por el arco del hipódromo, cerquita del lago por última vez.
Fui arrojado y ocultado en el Pozo de Vargas. Identificado en el año 2016.Sólo tengo el cráneo y el fémur.

ANTONIA AMELIA: Somos Claudia y Daniel estudiamos en Filosofía y Letras. Estamos convencidos de que todo puede cambiar. Hace poco nació nuestra hija. La vimos por última vez la noche que nos sacaron de la casa. Fuimos identificados en el pozo de Vargas. De Claudia tenemos una tibia y el peroné. De Daniel el húmero, cúbito y radio.

ANTONIA MARÍA: Soy Marta y vivo con Luisa. Tenemos un almacén en casa y también preparamos comida para el comedor. La última noche vi arder el cerro y pensé que era una buena señal. Nos llevaron. Nuestras familias nos siguen buscando.

ANTONIA AMELIA: Soy Carlitos estoy en el último año de secundaria y creo en la fuerza de la lucha y la movilización. Salí de la escuela. Nunca llegué a mi casa.

ANTONIA MARÍA: Soy Lucía y estoy embarazada de 7 meses. Espero una niña. Hace días que no sé nada de mi novio. Tengo miedo. Vienen por mí.
Fui identificada en el pozo de Vargas en el 2015.Encontraron mis vértebras y mi pelvis.
Mi abuela me sigue buscando.

ANTONIA AMELIA: Soy Dante.

ANTONIA MARÍA: Soy Manuela

ANTONIA AMELIA: Soy Pablo

ANTONIA MARÍA: Soy Luis

ANTONIA BAILARINA: Soy Alicia.

ANTONIA MÚSICA: Soy Rosa.

ANTONIA AMELIA: Soy Leonor

ANTONIA MARÍA: Soy Enrique

Antonia Música y Antonia Bailarina siguen diciendo Soy y nombrando mientras

Antonia María y Antonia Amelia prenden una velita, se miran, se besan y la soplan.

Se escucha la guitarra de Antonia Música que canta:

Como te extraño
mi amor porqué será
me falta todo en la vida si no estás.
Cómo te extraño
mi amor, qué puedo hacer.
Te extraño tanto
que voy a enloquecer.
¡Ay amor divino! Pronto tienes que volver a mí...

Estamos grabando, una dramaturgia del yo desde el presente en cruce con el pasado

Mirna Capetinich

Es esa historia que vamos construyendo
(la que nos tiene por personajes principales y convierte
nuestros modestos episodios de vida en escenas
cruciales), esa historia que aprendemos al mismo tiempo
en que vamos contándola, la que nos vuelve únicos.

María Teresa Andruetto
De: "Literatura y memoria", en su: *La lectura, otra revolución*, 2015: 163.

Proceso creativo y descripción genérica de la obra

Estamos grabando surge a partir de una selección que su dramaturga Guadalupe Valenzuela realiza de ciertas grabaciones sonoras pertenecientes a un archivo familiar. Material heredado de su padre ya fallecido, quien –como artista musical y sonidista– se había encargado de su registro y acopio abundante, durante la infancia de la autora, enmarcada en los años ochenta.

Con ese material, Valenzuela –también actriz y directora teatral–, decide componer una dramaturgia en primera persona desde un presente de enunciación ubicado en 2016, año significativo para nuestro país –y para la provincia de Tucumán, de donde ella es oriunda–, ya que alude a la conmemoración del Bicentenario de la Independencia argentina.

Elige, entonces, plasmar su idea en un proyecto que presenta ante una convocatoria destinada a

la Creación de Obras en Residencia del Programa IBERESCENA, correspondiente al Fondo de Ayudas para las Artes Escénicas Iberoamericanas. Gana una beca y, en abril de 2016,viaja por dos meses a la Mixteca Alta en el estado mexicano de Oaxaca, para escribir su dramaturgia junto a la tutoría de Luisa Pardo, actriz y co-directora del elenco *Lagartijas tiradas al sol*, con experiencia en teatro gestado bajo las claves de la Historia, la biografía, la autobiografía, el documento[11]. Allí termina una primera versión de su obra, que continuará revisando hasta mayo de 2018. Mientras tanto irá probando ensayos para llevarla a escena, lo cual se concreta, finalmente, en septiembre de 2019, cuando la estrena en La Sodería, sala teatral independiente de su provincia. Desde allí a la actualidad, la obra ha tenido participaciones en festivales (también virtuales, debido a la pandemia por Covid 19) e, incluso, ha sido merecedora del Primer Premio en la 35° Fiesta Provincial de Teatro Tucumano, en noviembre de 2019.

Si bien Valenzuela había tenido experiencias en la escritura colectiva de algunas obras[12], *Estamos grabando* podría considerarse su primera dramaturgia creada individualmente. Y quizás el resultado más satisfactorio al que haya llegado, en materia de escritura, a partir de

11 Sobre su concepción ideológica y estética del teatro, véase: *Reapropiación de la Historia. Un conversatorio sobre Teatro político con Luisa Pardo*, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=gVkEOfE0zqIConsulta: 27/7/2021

12 Por ejemplo: con el Grupo Tía Encarnación escribió en 2006 *El reverso del blanco*, galardonada en un Festival por los 30 años del Golpe. O la experiencia de reescritura, junto a Guillermo Katz y María José Medina, de *Museo Medea*, estrenada en 2012. (Datos aportados por la dramaturga en entrevista personal con la autora de este trabajo: *Entrevista a Guadalupe*

una inquietud anidada hacía años, luego de haber realizado talleres sobre Biodrama, método consistente en "la exploración de la biografía, propia o ajena, como posible material escénico"[13]. En especial, uno con Vivi Tellas –creadora escénica de Buenos Aires, de destacada trayectoria nacional e internacional[14]–, instauradora en nuestro país, en los 2000, de dicho método basado en buscar teatralidad en la vida de personas reales, familiares, comunes y corrientes.

En el mismo sentido, la autora se propone escribir teatro a partir de acontecimientos de su vida, aprovechar las grabaciones conservadas de su familia y generar un texto para luego protagonizarlo en escena. Por el hecho de haber utilizado esos audios del archivo sonoro familiar, su obra responde a las características del teatro documental. Aquel definido por Pavis (1998) como "Teatro que en su texto solo utiliza documentos y fuentes auténticas, seleccionados y «montados» en función de la tesis sociopolítica del dramaturgo."[15]

En efecto, Valenzuela opta por siete fragmentos de audios que la interpelan y conmueven, pues le interesa no solo develar parte de su historia familiar, sino y sobre todo, demostrar cómo ciertos hechos y lecturas de su padre sobre la situación política y socioeconómica del país en los

Valenzuela por Google Meet. Fecha: 29/7/2021) Asimismo, puede leerse Museo Medea en: https://es.scribd.com/document/355060116/Museo-Medea-de-Guillermo-Katz-Maria-Jose-Medina-y-Guadalupe-Valenzuela-pdfConsulta: 27/7/2021

13 Cfr.: http://www.ciacentro.org.ar/node/1479Consulta: 27/7/2021

14 Acerca de ella y su prolífica obra, véase: https://vivitellas.com/ Consulta: 27/7/2021.

15 Cfr.: Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, p. 450.

80, cobran vigencia en su actual contexto histórico, a pesar de los casi cuarenta años transcurridos[16].

La obra reproduce textualmente cada uno de los siete audios seleccionados, a cuyo término la autora utiliza el monólogo como estrategia discursiva, con la particularidad de que lo desglosa en réplicas –algunas breves, otras más extensas– emitidas por tres voces protagónicas, nombradas como Actriz 1, Actriz 2 y Actriz 3.

Por medio de esas voces, la protagonista cuenta/recuerda/reflexiona sobre su vida íntima, familiar y social, a través del uso de una primera persona que, por momentos, interpela al público (aunque no lo nombre explícitamente); y, por otros, a una segunda persona ausente, como un amor del pasado o su padre. De esta forma, juega con el delgado límite que separa la vida del teatro y el teatro de la vida. "A veces la obra se mezcla con la vida", señala a través de Actriz 2. Valenzuela invita implícitamente a cuestionarse, en materia de creación teatral, dónde comienza y termina la poesía, y dónde la verdad; dónde comienza y termina la ficción, y dónde la realidad.

La autora-actriz se vale de ese recurso para generar un texto autobiográfico dramático basado en acontecimientos reales y con una cuota de artificio poético, en tanto es resultado de un trabajo consciente de selección, ordenamiento y combinación de imágenes, palabras, voces y escenas. Pues, como dice Pavis (1998), refiriéndose a

16 Al respecto, señala Valenzuela: "Me parecía que habían cobrado cierta fuerza los audios de mi padre sobre esos momentos de Argentina: la deuda [externa], los chicos pobres que venían a mi casa a pedir comida. Me parecía que era algo que no había dejado de pasar y se había recrudecido en ese momento, por lo menos en Tucumán. En el momento del macrismo, casi 40 años después, el relato de mi papá no era perdido en el tiempo". *Entrevista a Guadalupe Valenzuela*, 29/7/2021.

quien cumple el rol de actuar sobre su vida en escena: "El actor autobiográfico [en este caso, la actriz autobiográfica] no es únicamente un "corazón al desnudo"; también es un narrador, un "arreglista", un embellecedor, un mostrador y un exhibicionista que trabaja su materia tal como el escultor trabaja el barro o el escritor las palabras"[17]. Aquí, la actriz autobiográfica construye ficción y belleza poética a partir de archivos concretos y experiencias reales.

Asimismo, esta dramaturgia reviste un carácter metateatral, en el sentido de que aborda la historia de su propia creación, pues a medida que avanzamos en su lectura nos enteramos de su motivación y el proceso de la escritura. Es decir, la obra remite a sí misma: *"Es abril de 2016 y estoy en México escribiendo esta obra"; "Me fui a México a escribir esta obra"; "*[al padre] *... con tus cintas escribí esta obra porque no supe hacer otra cosa."*

Líneas temáticas significacionales y entramado

Los ejes que van hilvanando la fábula de este texto son: a) el viaje a México de la autora para escribir su obra; b) su estadía y experiencia en un país lejano, pero cercano por su topografía en relación con su terruño; y c) el regreso a su patria. Dichos ejes, sumados al contenido de los audios reproducidos, le sirven, por un lado, para contar/develar–en primera persona y desde un presente histórico– fragmentos de su vida desde su nacimiento, pasando por su infancia (su casa, su barrio, vacaciones en familia de cuando ve el mar por primera vez) hasta llegar a la situación actual como dramaturga y creadora del propio material que ofrece. Y, por otro, para describir impresiones sobre Tucumán,

17 Cfr.: Pavis (1998), op. cit., p. 438.

su padre, sus sentimientos de nostalgia y desamparo en un país lejano; su mirada sobre la patria; la memoria; el amor; la familia/lxs hijxs; el ser; el destino.

En cuanto a su trama, la obra ofrece siete reproducciones de audios y siete textos sucesivos creados por la autora, quien no interfiere con didascalias –salvo alguna excepción cuando, por ejemplo, expresa que se proyecta en escena una fotografía familiar. En otros casos, las didascalias están puestas en los mismos parlamentos: *"Esa era la voz grabada de mi papá y también, al final, la de mi hermano Jorge por teléfono."*; o como actos performativos durante la puesta: *"Este es un plano de San Miguel de Tucumán, esta es la plaza Independencia. (...)."* Tal vez la lectura de ciertos audios transcriptos textualmente, sin aclaraciones previas de las voces que hablan, cobre mayor sentido oyéndolos en la propia puesta en escena[18]. Pues justamente, en la sonoridad, se pueden advertir las diferenciaciones de tonos, timbres y modos de habla, e intuir a qué persona corresponde cada voz o réplica. Este es otro de los rasgos predominantes: la notación de una dramaturgia sonora centrada en las citas de audios familiares y espontáneos.

Dichos audios –enmarcados, aproximadamente, entre 1981 y 1986– presentan diálogos (a dos voces o de voces plurales[19]) o monólogos (una voz que interpela a una o a varias personas). Los dialógicos remiten a conversaciones telefónicas entre el padre y un hermano mayor de la autora, residente en Francia por los años ochenta (primer audio); o

18 La cual puede visionarse en: https://youtu.be/UUXP1xtbSc0?t=932 Consulta: 23/7/2021.

19 Esta categorización la establece Anne Übersfeld (2004) al referirse a las formas posibles del intercambio verbal en su: *El diálogo teatral*. Bs. As.: Galerna, pp. 21-44.

entre la autora-niña y su padre (segundo audio); o entre su padre, la autora-niña y sus hermanxs (sexto audio). En tanto que los monólogos son intervenciones mucho más breves y reflejan una mirada del padre acerca de la situación económica agravante de Tucumán y del país, expresada en grabaciones que le enviaba al extranjero a su hijo mayor, a través de cintas casetes[20] (tercer audio); una mirada poética sobre su provincia, que corresponde a la letra de la zamba "Este Tucumán mío", compuesta por Rolando "Chivo" Valladares[21] (cuarto audio); una apelación insistente y protectora de su padre a sus hijxs (quinto audio); y una apreciación sobre el paso del tiempo y el crecimiento de sus hijxs, perteneciente a la voz de la madre de la autora[22] en diálogo con el hermano mayor que vivía fuera del país (séptimo y último audio).

Respecto de los textos que suceden a las reproducciones de los audios, donde Valenzuela demuestra su pluma como dramaturga, se pueden detectar solo dos en los que aparece una única intervención de parte de Actriz 2. Son monólogos, desde el presente de enunciación ubicado en 2016, dirigidos a una segunda persona ausente, un amor/examor: "*Yo me quedé mirando llover y tuve ganas de escribirte*"; o su padre: "*Me abrigo, me desabrigo, vos sos el padre y yo me llamo Lupe Valenzuela, no soy patriota.*"

Los demás textos intercalados entre los audios aparecen desdoblados en las voces de tres personajes actrices, elección estética que le otorga dinamismo a la presentación/narración de los hechos y a la acción dramática, caracterizada

20 Dato recabado de la entrevista mantenida con la autora. *Entrevista*, op. cit.
21 Si bien en la dramaturgia no aparecen estos datos, sino simplemente el texto poético, en la puesta en escena, se puede oír el canto de esa zamba y luego el recitado en la voz del padre de la autora.
22 Dato constatado en entrevista con la dramaturga. *Entrevista*, op. cit.

no necesariamente por un movimiento ascendente piramidal, sino por una sucesión de breves momentos climáxicos o de mayor tensión, propios de la tendencia dramatúrgica del teatro épico o brechtiano[23]. Como, por ejemplo, aquella escena donde narra la conmovedora sensación al enterarse del hallazgo de un fragmento de cadera perteneciente a un desaparecido de la última dictadura cívico-militar, persona cercana a su universo. O cuando se desencuentra, en un país lejano, con alguien a quien había amado.

Sin embargo, si bien se percibe una unidad y coherencia entre las voces desdobladas, las intervenciones de Actriz 2 –que en la puesta en escena es presentada/actuada por Valenzuela– tal vez sean las que desnuden más profundamente intimidad afectiva, cuestionamiento ideológico y proyección de parte de la autora-actriz autobiografiada: *"En el futuro seguiré aquí, México será un río más de mi mapa, el amor, una pregunta, mis hermanos y yo otra pregunta, y este país, mi casa, por decir mi patria, será un horizonte que se me escapa, papá."*

Singularidad poética

Según Pavis (1998), tres son las formas posibles de la autobiografía escénica: el sujeto protagonista puede *contar su vida*; puede realizar una *confesión impúdica* o investigar sobre su *identidad*[24]. En la dramaturgia de Valenzuela, se

23 En ella "..., el movimiento narrativo (accional) es *horizontal*, estructurado por la suma de pequeños o grandes acontecimientos que muestran, a la vez, una variable seriación de movimientos climáxicos". Cfr. Cuadra, F. (1988) *La estructura dramático-teatral*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, p. 26.

24 Cfr. Pavis (1998), op. cit., pp. 438-439.

percibe una búsqueda de un relato autobiográfico para *contar una historia* personal que le permita rememorar su pasado (familiar y colectivo) y reflexionar sobre su presente. Cuenta su vida para contar también la vida del país. Para traer a la memoria hechos del pasado (Guerra de Malvinas y efectos devastadores, crisis socioeconómica, deuda externa, pobreza estructural; desaparecidxs en dictadura) y asociarlos con hechos actuales.

A su vez, esta forma autobiográfica es un camino posible para conocerse, para *investigar su identidad*. Esto es, Valenzuela cuenta una historia (la de su escritura), mientras responde, entrelíneas, a preguntas existenciales sobre quién soy, hacia dónde voy, para qué, por qué. En ese camino que transita a través de la palabra y la actuación, devela su mirada sobre la patria, el amor, el destino: "*..., la patria es una memoria, el amor es una memoria, el futuro también.*"; "*Pensé qué será tener un hijo en otras tierras, y supuse que los hijos también configuran tu lugar y tu patria.*"

Esta singularidad poética se sostiene en una forma teatral autobiográfica que echa luz sobre acontecimientos del pasado y del presente. Que busca la verdad en la ficción y la poesía en la vida. Utiliza para ello, en su discurso, una economía expresiva, un tono coloquial para hacerlo verosímil y un lenguaje metafórico para embellecerlo.

Valenzuela teje una y varias historias. La historia de su obra. Su presente. La historia de su vida. Su pasado. La memoria colectiva. Su visión de futuro. Gesta así un teatro proveniente de un archivo familiar, personal, pero imbricado con lo social. Una dramaturgia del yo capaz de construir una historia para aprenderla mientras se la cuenta; y, de ese modo, encontrarse y volverse única, auténtica, singular.

Referencias bibliográficas

Cuadra, F. (1988): *La estructura dramático-teatral*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

Pavis, P. (1998): *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós.

Übersfeld, A. (2004): *El diálogo teatral*. Bs. As. Galerna

ESTAMOS GRABANDO[25]

Guadalupe Valenzuela

25 Escrita con el apoyo de la Beca Creación en Residencia 2016 del Programa IBERESCENA

AUDIO:

- Estoy usando un micrófono stereo, así que por eso es que si vos lo metés en un reproductor stereo vas a notar que se mueve la señal para los dos lados porque tenía fiaca de ir a buscar otro micrófono para conectarlo en mono, así que le he metido un stereo y me he dado cuenta que está metida la, la cassetera está en sistema dolby, así que está grabado con dolby esto, no sé qué diferencia podrás notar vos si lo reproducís sin dolby.

- Y cómo te puedo explicar que a veces uno se siente jodido cuando en un momento dado quiere comunicarse con alguien que extraña y quiere y se siente como encarcelado por el espacio.

Algunas noches me sentaba a mirar las estrellas y a ver el pino ese que han plantado vos y tu hermano.)

- ¿Te puedo explicar algo?, mirá yo soy viejo, me he cagado siempre en la soberanía, en los símbolos patrios, en todas esas cosas, pero ésta es mi casa, y en éste momento me van a romper mi casa, mi casa digo por decir mi patria, yo no soy patriota, pero en éste momento...

- Vos también estás en euforia

- Nooo, te explico, nos han metido en una milonga que no ha elegido el pueblo, la eligió un señor milico que se llama Galtieri, que por la fuerza tomó el poder de otro gobierno de mierda también que estaba anteriormente. Yo no soy fanático ni soy patriota, pero nos han metido en una milonga, en un baile, que no nos queda otra alternativa porque o bailás

- Es lo que me dice Quique, nos han metido en un baile, pero mierda, si no se quiere bailar no se baila

- Querido, vos no querés bailar y te hacen pelotas aquí

- No, escuchame papá, como yo le decía a quique, Quique te van a convocar y vos vas a ir, si no vas te meten diez años en prisión

- No

- ¿Que vos no preferís estar diez años en prisión?

- Es fusilamiento, es fusilamiento por traición a la patria)

ACTRIZ 1: Estoy en un espacio grande, paredes grises de cemento, un solo espacio al que le falta la pared del fondo. Ahí donde no hay pared empieza un jardín y veo el tronco de un árbol, veo borroso, pero sé que es mi casa, tengo la sensación de saber que estamos todos. No sé por qué pero estoy vestida así.

Entonces mi abuela es la única persona que aparece nítidamente y pasa delante de mí, se acuesta en una cama matrimonial que nunca he visto, se recuesta de costado y yo la sigo. Me acuesto por detrás de ella y la abrazo, la acaricio, le muevo la piel que cuelga del brazo gordito, la piel arrugada de mi abuela y le hago sonar las tres pulseras que ella tuvo puestas siempre y que son mías aunque ya las perdí, y me invade una tristeza enorme y entiendo todo. Me digo: a partir de mañana me voy a sacar una foto por día con mi abuela.

Me voy atrás y subo al árbol porque subir no me asusta aunque no sé cómo bajarme, me siento entre las ramas del pino y veo el techo, la loza y las tejas de mi casa. Distingo el barrio, los pinos pinchudos de la Coca, las piñas desparramadas que dejan en el pasto, el pino parecido al nuestro de los Lemos, miro mi barrio desde aquí, veo la casa de mi tía-Tati, la construcción en primer piso que hace años no pueden terminar los Lemos, el baldío de atrás de los Joaquín y el barrio que se empobrece hacia la calle Lavaisse. El día

está nublado y El campeón, que es el perro de los Lemos, ladra paradito en la esquina hacia mi casa, y veo que por el ventiluz del baño sale un humo blanco, mamá, mamááá, la casa se está incendiando, mamá. Y mi mamá sale al fondo, me mira desde abajo, y me dice: bajá Lupe.

ACTRIZ 2: Esa era la voz grabada de mi papá y también al final la de mi hermano Jorge por teléfono. A veces la obra se mezcla con la vida.

ACTRIZ 3: Me llamo Lupe Valenzuela, soy actriz, nací en San Miguel de Tucumán el 3 de abril de 1979. Pesé 4 kg 650, mi papá y mi hermano Julio me vieron primero mientras a mi mamá le hacían una transfusión de sangre por toda la que había perdido en el parto normal. Ella dice que cuando se despertó y me vió yo le parecía una bebé de dos meses, y que tenía rollos aquí en las muñecas, como el muñequito de Michelin. No hay fotos.
Tengo un lunar en la parte de atrás de la pierna izquierda (muestra el lunar), a mi papá le encantaba este lunar porque decía que su madre tenía el mismo en el mismo lugar. Cuando venía gente me pedía que lo muestre.
Mi papá le tenía muchísimo miedo al agua y por eso nos mandaron a aprender a nadar desde chicos, a Valladares.
A mí no, nunca me gustó este lunar y no le tengo miedo al agua.

AUDIO:

- ¿Quien canta?

- Ese es el cumpleaños de la Carolina, ¿cómo decía recién la señora que estaba insoportable su hijo?

- Vení ve, vení velo

- Acá conversemos que yo tengo que trabajar señora, contáme acá como recién, ¿ese hijo tuyo está insoportable?

- Si

- Ya lo vamos a traer y vos lo veías,

- Bueno

- Y vos sos el padre

- ¿Yo soy el padre?

- Si

- Bueno

- Vos tenés dos años y hasta mayo, junio y julio, tres y tres meses y medio más o menos

- Y el bebé tiene dos meses

- Hoy es 27 de Julio, de 1981

- Y el nene se mete atrás

- ¿Se mete el nene?

- Si, porque me jode todo el día

- ¿Quien?

- El nene

- ¿Su hijo señora?

- Si

- ¿Cómo puede ser que su hijo la joda todo el día? ¿Pero usted que no le da el pete?

- Nooo

- ¡No le da el pete!

- No porque está en la casa de la Rosita

- Pero él llora

- Él llora

- Si usted no le da el pete él...

- Se queda

- Llora

- Llora, y acá es la casa

- ¿A qué escuela va su hijo?

- La normal

- A la normal, ¿y su hija?

- Si

- ¿A qué escuela va su hija?

- La normal

- ¿Los dos hijos suyos van a la normal señora?

- Si

- Ahh que bien, yo pensaba que usted tenía todos los hijos en distintas escuelas.

- Mirá ya lo vamos a traer

- Traigaló, traigaló señora.

- Ya está

- ¿Cómo se llama?

- El hijo de ela, el chico

- ¿Cómo se llama el chico?)

ACTRIZ 2: El hijo de ela, el chico. Yo no tengo hijos.

ACTRIZ 1: El movimiento es un cambio de la posición de un cuerpo a lo largo del tiempo respecto de un sistema de referencia. Mi comprensión del mundo siempre estuvo ligada a las montañas al oeste. Un día perdí el oeste.
Hace unos años me enamoré de alguien que vive en México, ese amor me tocó una fibra profunda y desconocida, me dejó una vitalidad indescriptible que con el tiempo se fue volviendo también una tristeza indescriptible.
Decidí escribir un proyecto y me presenté a una beca y la gané y me fui a México a escribir esta obra.
Estoy en un pueblo de montaña en la Mixteca Alta en Oaxaca, tengo la extraña habilidad de agenciarme un padre.

ACTRIZ 3: tengo la extraña habilidad de agenciarme un padre.

ACTRIZ 1: el Doctor José Luis Palacio es geógrafo y es la primera persona que conozco. Me ofrece conocer la mixteca con él y su equipo en mis ratos libres y le digo que sí. José Luis habla de geografía como del amor. Aprendo sobre el suelo, sobre rocas, sobre lluvia, sobre el viento. Desde algunos lugares las montañas de la mixteca parecen tierra arrasada por la erosión. Todo me recuerda a Tucumán.

ACTRIZ 2: El viento tiene la forma de las cosas que arrastra, decía José Luis.

ACTRIZ 1: La distancia y la cercanía también son experiencias temporales, la patria es una memoria, el amor es una memoria, el futuro también.

ACTRIZ 2: ¿Y el olvido?

ACTRIZ 3: La independencia se declaró en Tucumán un 9 de

julio de 1816. Las sesiones del congreso empezaron el 24 de marzo, un 24 de marzo pero de 1816. Y el 9 de julio se firmó el acta que nos declaraba una Nación libre e independiente. Diez después en sesión secreta, se aprobó una modificación a la fórmula del juramento donde decía «independiente del rey Fernando VII, sus sucesores y metrópoli», se añadió:"...y de toda otra dominación extranjera"
La Libertad cuyo nombre original era La Independencia, se erige sobre un pedestal arquitectónico, una columna muy sobria de gran elegancia y despojada de otras figuras. Es una mujer que, con gesto decidido y rompiendo los vientos, corta las cadenas, movimiento para el cual proyecta al frente el pecho y lleva los brazos hacia atrás.
La expresión altiva, la altura en la que se encuentra y la superioridad que emana la alejan del orden de lo humano. La Libertad es una mujer.

AUDIO:

Entonces claro, la deuda externa es enorme y han congelado los salarios el 13 de junio, y los precios estaban a gran distancia y se han congelado de verdad, no hay más aumento de sueldo pero las cosas suben un tres por ciento mensual si vos calculas de junio del año pasado a lo que va a llegar a junio de este año tenes que multiplicar tres por doce y la suba es alta y entonces el salario se ha desvalorizado así, dicen algunos que ya está al cincuenta por ciento en algunos rubros, entonces la calle está dura como dicen los negros. En Tucumán no tenían para pagar los sueldos a los empleados de la provincia y el gobierno ha emitido una moneda especial de jamón y queso con lechuga y tomate como los sanguches que se llaman bonos y como el que los emite es el gobernador Riera y de apodo le dicen pirucho porque es un personaje que se afloja en la

televisión le dicen pirucho, ¿entonces vos te acercas a un taximetrero y le decis señor quiero hacer un viaje acepta piruchos? y cómo no!!!, si no lo acepta no labura.

ACTRIZ 2: Esta mañana en el trabajo Yiyi intentó que nos sentásemos a charlar desde que llegué pero todo el tiempo entraba alguien asique estábamos desencontrados hasta que en un momento hice café para los dos y vino a sentarse al frente mío, me contó que ayer a la noche cuando volvía de un viaje de trabajo al que no lo acompañé, lo llamó Graciela, su mujer, y le contó que habían encontrado a Santiago en el pozo de Vargas.
Santiago es el primer marido de Graciela, padre de sus dos primeras hijas mayores a las que Yiyi quiere como suyas.
No pudo decir más que el nombre Santiago y a mí se me llenaron los ojos de lágrimas y él se quedó quieto mirando a la calle, dije una palabra pero no me salió entera y ahí Yiyi me miró y también se le llenaron los ojos de lágrimas.
Un fragmento de cadera me dijo unos minutos después de estar los dos callados y ahí pudimos reanudar la charla.
Hablamos un montón, ¿le dije en un momento que casi habían pasado 40 años y Yiyi me dijo 40 años? en qué momento se me pasaron 40 años de la vida? y nos reímos pero estábamos tristes.
Yiyi volvió a su escritorio y puso música. Yo me quedé mirando llover y tuve ganas de escribirte.
Pensé que será esto de estar lejos, de construir también la ciudadanía en otro lado, de que te duela un país y te duela otro, de ese amor tan humano hacia la gente, el clima y el paisaje, pensé en México y pensé en Argentina, pensé en los desaparecidos y en el fragmento de la cadera de Santiago, en mi papá y en mi mamá y en las ideas del mundo que uno aprende en su casa.

Pensé que será tener un hijo en otras tierras, y supuse que los hijos también configuran tu lugar y tu patria.
Deseché la idea de escribirte.

AUDIO:

Hay una zamba en el aire, un rocío perfumado, brotes y trinos que se alzan con el alba enamorados. Una quebrada profunda, monte, helechos y marañas, y murmurando un arroyo por la roca se derrama. Donde se irá ese canto esperanzado... Por el Lapacho en rosa, lila en los Tarcos. Un Tucumán de naranjos, menta, cañas y alpamatos, cerros, llanuras y cumbres, sueño verde madurado. Un Tucumán donde el canto nace en luna, azahar y pena, perfuma noche y desvela. Puro ardor pura condena.

ACTRIZ 1: Tucumán, o el jardín de la República, es la provincia más chica de Argentina y la más densamente poblada. Es hermosa y terrible, está llena de contrastes y de diversidad en sus paisajes y en su gente. Si la Argentina fuese un cuerpo humano Tucumán sería el corazón, pero del otro lado.
El clima es subtropical con estación seca, pero se dan gran variedad de microclimas.
El verano es largo, muy caliente y muy lluvioso.
Mi casa se inundaba todos los eneros, las calles parecían un río y a nosotros nos gustaba salir a observar ese fenómeno por el barrio y embarrarnos. Algunas noches de verano sacábamos los colchones y nos gustaba dormir afuera, con las estrellas arriba y espirales.
El invierno es seco. Mi papá nos planchaba las sábanas antes de que nos acostemos, para que entremos en la cama calentita. Era amoroso mi papá, pero también se enojaba mucho, como si tuviese un enojo anterior.

No tuve tiempo de preguntarle qué pensaba sobre muchas cosas, ni de saber más sobre su vida. Fumaba mucho y era un experto en hablar con el pucho en la boca mientras hacía algo con las manos.
Cuando se iba a dormir la siesta nos decía: no me despierten aunque me busque dios ni la virgen puta y a mí eso me impresionaba mucho.
Era músico, gran sonidista y también empleado judicial.

(Se proyecta una fotografía familiar.)

Esta foto es de unas vacaciones familiares de 1984, en Brasil. Me gusta mucho esta foto, y me gusta mucho porque yo, que soy esa niña de malla amarilla, estoy de la mano y mirando a mi papá, y él me mira.

ACTRIZ 3: Es enero, hace calor y llueve, mis hermanos y yo estamos subidos al auto, mi papá no sale, no quiere ir.
A Brasil salimos en medio de una tormenta de enero, tipo 2 de la mañana, vamos con una familia amiga en dos autos Citroën ami 8, los motivos de la discusión previa son los de siempre, no nos alcanza para hacer ese viaje.
Mi mamá dice que vamos con ella sola y ahí mi papá sale de la casa, sube al volante arranca.
Buscamos a la familia Scanavino y emprendemos un viaje que tendrá su primer destino en la ciudad de Esperanza en Santa Fé, para visitar a los padres de la amiga de mi mamá.
A los tres días seguimos con destino Brasil, a una velocidad promedio de 70 km/h Nos reímos en la ruta. Es lindo viajar, cada tanto algún hermano mío se pasa al auto de los Scanavino porque ellos son menos que nosotros.
Llegamos a la frontera de noche y sin ver a nadie cruzamos un puente. Estamos del otro lado, en otro país.
El auto se nos rompe en Porto Alegre y tenemos que

quedarnos en la pensión de Doña María, comemos pizza con salchichas y participamos de una comparsa callejera como de pre carnaval, tengo una vista en altura del asunto festivo porque mi papá me lleva sentada en los hombros agarrándole la cabeza. Mi papá está contento.
El auto necesita varios días para ser arreglado y seguimos viaje a la playa de Capaoda Canoa en ómnibus
Llegamos. Tengo 5 años, veo el mar por primera vez.

ACTRIZ 1: Lo extraño es una ausencia corporal. Lo extraño es para mí un lugar que se retira.
Tengo una sensación aumentada de las venas, de la sangre, del peso de mi cuerpo, de mis caderas, del abdomen, de ese lugar entre el esternón y las clavículas que encierran algunas costillas, del espacio ese, del movimiento, aún en la quietud, el movimiento. No quiero soltar el registro de tu peso.
A veces tengo miedo, muchas veces. Y también creo en la magia.
Mi casa, la del barrio, tiene dos sauces llorones y un pino donde puedo subir a pensar sola. Llueve. Y ya casi no me acuerdo de nada

ACTRIZ 2: Yo no sé escribir.
Es abril de 2016 y estoy en México escribiendo esta obra.
Mi país...
Es difícil.
Me cuesta la distancia.
Estoy en ciudad de México a unas cuadras de tu casa, vos no estás. Camino por la diagonal San Antonio, y todo resulta conocido, me siento a tomar un café, a mirar el barrio, hay flores en la mesa donde estoy sola.
Aquí hay flores por todas partes.

ACTRIZ 1: Aquí mi nombre está por todas partes. En la esquina reconozco un altar a Guadalupe, alguna vez lo he visto.

ACTRIZ 2: Nada es como en las fotos. Y ahí está tu calle, se llama La Quemada.

ACTRIZ 1: Subo tres pisos por escaleras

ACTRIZ 2: La de la casa es la llave larga

ACTRIZ 1: "la de la casa es la llave larga", me habías dicho,

ACTRIZ 2: pero no puedo abrir la puerta. La lógica de la cerradura es exactamente al revés y lo entiendo una hora más tarde.

ACTRIZ 1: Lo que no me habías dicho es que la lógica de la cerradura es al revés y lo entiendo una hora más tarde o quizás no lo entiendo nunca.

ACTRIZ 2: Abro la puerta de tu casa.

ACTRIZ 1: En esta ciudad todo tiembla,

ACTRIZ 2: como si México se manifestara en temblores, hasta en las intimidades más remotas.

ACTRIZ 1: En esta ciudad todo tiembla, yo tiemblo todo el tiempo.

ACTRIZ 2: por momentos es un paraíso

ACTRIZ 1: estoy en una ciudad inmensa, de todas las inmensidades.

ACTRIZ 2: Qué lejos.

ACTRIZ 1: Qué lejos.

AUDIO:

- Abrigrase, abrigarse, abriguensé, abriguensé.

ACTRIZ 3: Vuelvo a Tucumán en los primeros días de junio, la ciudad es un caos. Las calles cortadas, la estatua de la libertad en restauración, la casa histórica en restauración, el monumento al bicentenario en vertiginosa construcción, pavimentos, pintura, máquinas, la ciudad espera el 9 de julio y arma su escenografía para los festejos. Me siento ajena.

ACTRIZ 2: Este es un plano de San Miguel de Tucumán, ésta es la plaza independencia Si uno sigue caminando derecho por la 24 llega al bajo y se topa con el parque 9 de julio que cada vez es más chico y si sigue y sigue pasa por la facultad de filosofía y letras que está al frente de la de educación física que fue centro clandestino de detención y sigue y en la esquina con la otra avenida que no me acuerdo el nombre te venden fruta en bolsas transparentes y hace calor, y entonces sigue uno un poco más y está ahí el Salí que es un río pero no parece y está el puente Lucas Córdoba desde el que ya se puede ver la pobreza en la costanera , si se lo cruza uno está en la Banda.

AUDIO:

- A veces no hay para cargar combustible, pero todavía tenemos auto, te imaginás la gente que no tiene auto que anda a pata,

- Te imaginas la gente de la villa miseria del costado ustedes tienen que cerrar la casa con llave porque si no

-Con llave? Y escúchame aquí se roban todo, ya me han robado la última garrafa el otro día, me han sacado toda la ropa el otro día, me han sacado toda la ropa del lavadero porque la gente tiene una miseria espantosa, no te podés descuidar en nada.

- viejo ponele llave a la casa

- Si pero de todos modos tenés que estar en la casa, porque si no estás te roban las llaves también, hay una rapiña espantosa. Los mendigos te piden pan duro pero para comerlo, te piden pan duro para comerlo no para tirarlo. Chicos descalzos como siempre y por supuesto te piden ropita, una miseria espantosa, esto no ha distraído, la Guerra no ha podido distraer la miseria.)

- ¿Lupe cómo te va?

- Hola ¿cómo te va?

- Bueno ¿qué te va bien?

- Si

- ¿Y cómo andas en la escuela?

- Bien

- ¿Cuántos años tenés?

- Dos añitos

- Añitos, ay que hermosa

- ¿Y cómo te llamas vos?

- Lucía

- Lucía valen...

- Zuela!

- Muy bien

- Lupe, Lupe, ¿quién ha roto este mantel?

- Yo

- Ooooohhhh

- ¿Con qué los has roto?

- Yo, y porque si

- Pero, ¿con qué lo has roto?

- Con la tijera

- Ooohhh

- ¿Con cuál tijera, la que yo te he pedido?

- Si

- Ooohhhhh

- ¿No han puesto la mesa todavía?

- Un Segundo ya vamos

- Me pueden ayudar

- Ya llevo lo que falta son vasos nomás, estamos grabando

- Estamos grabando mamá

ACTRIZ 3: La palabra "grabar", significa trazar en una materia, marcas, letras o signos con una pieza incisiva.
Captar y almacenar imágenes o sonidos de manera que se puedan reproducir.
Fijar profundamente en el ánimo un concepto, un sentimiento o un recuerdo.

ACTRIZ 1: Mi papá se pasó varios años de su vida registrando cosas en cintas de audio, recitales, obras de teatro, juntadas con sus amigos, conversaciones con nosotros y hasta comunicaciones telefónicas.
Hay algo para mí en la voz grabada que inmediatamente se vuelve corpóreo.
Quizás mi papá sabía eso, que la vibración del sonido atraviesa el tiempo y el espacio.
Quizás sea mi papá el que me enseñó que todo lo que está siendo también es un recuerdo.

AUDIO:

- ***como verás los chicos ya no son tan chicos, vos ya sos un hombre y aquí están en vísperas de ser un hombre y unas cuantas mujeres***

ACTRIZ 2: En el futuro seguiré aquí, México será un río más de mi mapa, el amor una pregunta, mis hermanos y yo otra pregunta, y este país, mi casa por decir mi patria, será un horizonte que se me escapa papá.
Me abrigo, me desabrigo, vos sos el padre y yo me llamo Lupe Valenzuela, no soy patriota.
El mundo parecerá empeorar, o repetirse, pura condena. Tucumán un lugar en el que no puedo estar sin dejar de ser yo misma.
En el futuro podré inventarme que converso con tu voz grabada como si nos tomáramos un vino y contarte que soy, que estoy siendo, que pasa lo mismo que antes pero que también pasan cosas nuevas, hermosas. Contarte que a veces quiero irme de aquí, y que con tus cintas hice una obra porque no supe hacer otra cosa.



SOBRE LAS AUTORAS

Anabel E. Paoletta es Doctora en Artes graduada en la Universidad Nacional de Córdoba. Es Licenciada en Teatro y Profesora Superior de Teatro de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Se ha especializado en Políticas Culturales (UBA) y en Educación Superior y TIC. Se desempeña como docente investigadora en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Facultad de Arte de la UNICEN. Y codirige el proyecto de investigación *Teatro posdramático y artes performativas en Argentina 2010-2020* inserto en el Núcleo de investigación Centro de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales (TECC) de la UNICEN. Sus investigaciones se presentaron en diversos congresos y jornadas y se han publicado en revistas, capítulos de libros en el ámbito nacional e internacional. En el campo artístico teatral cuenta con un amplio reconocimiento y distinciones al haber participado en más de cien espectáculos en actuación, asistencia técnica y dirección escénica.

Andrea Campos. Artista y docente Jujeña se proyecta primero en el mundo de las Artes Visuales desde el 2001 actualmente expone en diferentes salas de la Provincia de Jujuy y en Buenos Aires integra el grupo Viento Norte su obra tiene un estilo Abstracto Geométrico que la caracteriza por el color y sus diferentes metáforas regionalistas. Luego desde el 2006 incursiona en el teatro primeramente en el escenario para luego focalizarse como directora y autora, entre sus obras: Múltiples Cenizas, Rodillas Negra- en memoria de los héroes de Malvinas, Tú sabes que grité en las que también pone su condimento desde la escenografía.

Patricia Julia García es Docente Universitaria, Investigadora categoría III otorgada por la SCAIT-UNT. Docente especializada en Actuación, Dirección Escénica y Narración Oral Escénica. Ha obtenido el Título de Magister otorgado por la Universidad de Valencia - España. Es Directora del IIAE, (Instituto de Investigaciones en Artes Escénicas) perteneciente a FADUNT y Directora del Proyecto PIUNT Código C/605 en vigencia. También es directora y miembro del comité editorial de la revista digital El Umbral. Actualmente se desempeña como Profesora Titular regular de la cátedra Práctica de la Actuación II (5to año) Área Actuación, Resolución N° 455/17 UNT. Se desempeñó como Representante QTN (Quehacer Teatral Nacional, años 2018- 2020), integrando el Consejo de Dirección del Instituto Nacional de Teatro. Ha publicado numerosos artículos en revistas de la UNT y en otras universidades Nacionales, como así también en revistas y libros editados por el INT- NOA (Jujuy, Tucumán, Catamarca y Jujuy). Se desempeña como Directora teatral desde el año 1993 y continúa, en la provincia de Tucumán y el NOA, obteniendo numerosos premios y distinciones.

Grupalidad "La Mar en Coche". Nadia Ibáñez, Ana Cecilia Córdoba, Nadia Arzamendia, Daniela Delfín, Verónica Nadal y Fabiola Quintos. Somos un grupo de mujeres que desde el 2017 nos unió la creación colectiva "Hijas", nos atravesaron funciones, viajes, acciones artísticas y sobre todo ciclos de nuestras vidas que logramos contener en una red de amor y sororidad. Nos unimos en un año donde fuimos la provincia con la tasa más alta de femicidios, decidimos mezclar la ficción con la realidad para visibilizar y transformarla en lucha activa , siendo resilientes en un Jujuy que cerraba los ojos ante tanta sangre derramada, por miedo, por desconocimiento, por comodidad.

Fuimos y Somos las mujeres que no callan más, usamos el teatro para decir lo que sentimos con nuestras cuerpas, nuestra mirada, nuestro sentir.
Se nos está acabando la poesía. ¡No nos maten más!

María Eduarda Mirande Es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán (Argentina), Profesora Titular de Literatura Española I y II de la Carrera de Letras en la Universidad Nacional de Jujuy e Investigadora categoría II de la Secretaría de Ciencia y Técnica y Estudios Regionales de la misma Universidad. Ha dirigido y codirigido proyectos de investigación orientados al estudio de la literatura escrita y oral de su región (NOA) desde el año 2008. Actualmente co-dirige el proyecto: "Imaginarios y representaciones de la mujer y lo femenino en la literatura occidental. Trazado genealógico, cruces discursivos y lecturas situadas". Ha publicado numerosos artículos en revistas científicas.

Entre sus obras figuran: -Yo no canto por cantar... El cancionero de coplas de Jujuy. Tópicos y representaciones (2021) (directora) -Las que cantan. El copleo femenino en Jujuy: historia y relato (2018) -Escrituras a contraluz: Mario Busignani y Marcos Paz en el campo literario de Jujuy (2016), en co-dirección con Herminia Terrón. -Jorge Calvetti entre el universo y el terruño (2013), en codirección con Herminia Terrón.

Fue invitada como conferencista y panelista a diversos eventos nacionales e internacionales. Profesora Visitante en la Universidad de Sevilla (2019) y en la Universidad de Puebla (2019). En 2017 fue nombrada Miembro de la Academia Argentina de Letras, correspondiente por Jujuy.

Actualmente se desempeña como vicepresidente de la Asociación Argentina de Hispanistas.

Raquel Guzmán. Nació en Monteros (Tucumán) pero vivió la mayor parte del tiempo en Salta. Como docente e investigadora de la Universidad de Salta se dedicó sobre todo al estudio de la poesía argentina, publicando libros y artículos referidos a ese tema, como así también a las problemáticas de la literatura del NOA. En poesía publicó *Quiero volver a casa* (Premio Argos Córdoba 1991) y *Zócalo* (Premio Provincial de Poesía Salta 2016), *Poema del cuerpo fugitivo* (2020), también un libro de microrrelatos, *Verde billar* (2018). Con la poeta Miriam Fuentes coordinó la antología cooperativa *Eva decidió seguir hablando. Poesía de mujeres en el noroeste argentino* (2009).

Mabel Brizuela. Doctora en Letras Modernas. UNC. Profesora Emérita de la Universidad Nacional de Córdoba. En la Facultad de Filosofía y Humanidades se ha desempeñado como Profesora Titular Plenaria de Literatura Española II (Escuela de Letras) y Directora del Doctorado en Letras.

En la actual Agencia Córdoba Cultura fue directora del Seminario de Teatro "Jolie Libois" donde impartió Análisis del texto dramático e Historia del Teatro.

Ha publicado libros y artículos sobre el teatro español actual y el teatro de Córdoba. Sus investigaciones, que continúan en las mismas líneas, fueron reconocidas, entre otros, con los premios: "Armando Discépolo" a la Investigación Teatral, GETEA Fac. de Filosofía y Letras UBA; "Cabeza de Toro" a la Trayectoria Académica, Centro Cultural España Córdoba; "Premio Provincial del Teatro" a la Investigación, Secretaría de Cultura de la Prov. de Córdoba.

Lucila Rosario Lastero. Nació en Buenos Aires en 1978. Vivió en la ciudad de Salta desde la infancia. Se recibió de Profesora en Letras y de Magíster en Estudios Literarios en

la Universidad Nacional de Salta. Es Magíster en Escritura Creativa egresada de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Publicó el libro de cuentos *No habrá nunca una puerta* (Editorial Secretaría de Cultura de Salta, 2007) y los libros de microrrelatos *Regreso en breve* (Editorial El Mono Armado, 2015) y *Microlectos* (Editorial Macedonia, 2019). En poesía publicó *Tres heridas* (Editorial Secretaría de Cultura de Salta, 2011). En género texto teatral, *Hay cadáveres* (Editorial Secretaría de Cultura de Salta, 2015). Recientemente publicó la novela breve *Un tango interminable* (Juana Manuela, 2020). Actualmente vive en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, trabaja dando clases de literatura en distintas instituciones educativas. Concurre a los talleres literarios de Guillermo Martínez, Juan Carrá y Osvaldo Bossi.

Cecilia Salman nació en el verano de 1984 en Frías, Sgo. Del Estero. Es dramaturga, docente y actriz. A los 18 partió a vivir a Córdoba. Egresó de la Escuela de Teatro Roberto Arlt y realizó el posgrado en Dramaturgia (UNC). Integró el grupo La Bretel Teatro y ejerció la docencia. Terminó la Maestría en Dramaturgia (UNA) y hoy está en medio de la escritura de su tesis. En el último tiempo escribe y cocina (mucho). Sus obras fueron reconocidas por ahí. "Wachay" con el primer premio en el 22° Concurso Nacional de Dramaturgias Escritas por Mujeres (INT). "Shukraan" y "Un Tío Sentido" en Dramaturgias NOA en modo ASPO (INT). "Tamagotchi" Mejor Relato Humorístico sobre Pandemia en el Concurso Literario Internacional de Relatos Alberto Cognigni.

Actualmente escribe mirando al Ancasti y se aferra a las experiencias de tramas tejidas en cruce, haciéndolo en compañía para La Trenza y Salvadora Editora.

Nora Lía Sormani. Nació en Buenos Aires en 1965. Es Licenciada en Letras, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se especializa en estudios sobre teatro, literatura y cultura para niños y jóvenes. Fue Jurado del Premio Internacional Hans Christian Andersen en representación de la Argentina para el 2012. Es autora del Libro *El teatro para Niños. Del texto al escenario* (2004). Es miembro del Centro Cultural de la Cooperación, coordinadora del Área de Teatro para las Infancias del Instituto de Artes del Espectáculo. Miembro de la Cátedra Internacional de Lectura y Escritura, con sede en Cuba y editora de Jacarandá y Los Libros del Espectador.

Silvia Camuña es escritora y Profesora en Letras (UNT). Su obra literaria recibió distinciones entre las que caben mencionar: Premio Nacional de Poesía "Fundación Octubre" (2002); Primer Premio en Poesía en el certamen "Tucumán con todas las letras" (2009) del Plan Nacional de Lectura; Premio Publicación Fondo Editorial Aconquija del Ente de Cultura de Tucumán (2020); Premio publicación de Gerania Editora a su novela "Blanca del Barrio El Bosque" (2021). Tiene publicadas tres novelas cortas: "Miskimina" (1998), "Clademira y el vuelo", "Relato en son para Mala" (2013), cuentos en antologías, los poemarios "Poemas de la Montaña" (2009/PNL), "Tumba do" (2017), "Poemas del maravilloso ritual" (2018) ambos de Editorial Huesos de Jibia, y "Cornucopia" (2021/Fondo Editorial Aconquija). Sus guiones teatrales subieron a escena en teatros de San Miguel de Tucumán y en el interior. En 2001, las obras para niños/as: "Aladino"; "Una magia para el mundo"; "El marinero de Galeante", "Apetenchemblem"; para adultos/as: "Las dos Fridas" (2003), "En la otra orilla de la noche" (2003). Tiene

monólogos teatrales y la obra para niños/as "Lala y los lobos" sin estrenar. Como actriz (1996-2005) perteneció al elenco estable de la Municipalidad de Concepción, y al grupo de teatro independiente "De la tacuara" de Aguilares.

Marcela Beatriz Sosa. Doctora en Literatura Española y Teoría de la Literatura por la Universidad de Valladolid (2001). Profesora Titular de la cátedra de Literatura Española y de Seminarios del área de la Carrera de Letras de la Universidad Nacional de Salta. Es investigadora Categoría II. Directora del Proyecto (CIUNSa) "Locura, melancolía e imaginario en el teatro barroco: estrategias de representación" e Investigadora en el Proyecto (UNSa-CONICET): "Territorialidad y poder... El caso de Salta". Sus áreas de especialización son la literatura española y el teatro, especialmente del Siglo de Oro y contemporáneo. Posee publicaciones locales, nacionales e internacionales, emergentes de proyectos de investigación sobre reescritura y metateatro en la dramaturgia española, iberoamericana y salteña. Es autora, junto con Graciela Balestrino, de *Un siglo de teatro en Salta: memoria y balance* (2000), *La revista Teatro Phersu. Índice y estudio crítico* (2005) y *40 años de teatro salteño* (INT, 2008), además de numerosos capítulos y artículos en publicaciones nacionales, dentro del proyecto sobre historia del teatro de Salta.

María Laura Nuñez. Nació un 30 de marzo de 1984 en la provincia de Tucumán, Argentina. Estudió en un colegio confesional religioso, pero después el Presbich (Facultad de Filosofía y Letras UNT) le pateó el tablero y le abrió las puertas de otros mundos posibles. Así, obtuvo su título de profesora en Letras. Actualmente, se dedica a la investigación y a la enseñanza de la lengua y la literatura en el nivel secundario y en el nivel terciario. Paralelamente, se ha

dedicado a aprender a escribir literatura. En 2005, nacieron *Tormenta y Brevedad*, dos poesías que fueron publicadas en la Antología Literatura Actual; pero su gran encuentro con los juegos de las palabras fue de la mano de los talleres de Mario Costello. Allí surgieron obras dramatúrgicas breves: en 2011, *Castillos de arena* y *Noche de luces estrelladas* (en co-autoría con Beatriz V. Orellana y J. Daniel Villalobos) representadas en la Muestra Teatral "Colectivo Íntimo"; y, en 2012, *Dejame* y *Naranja entera* (en co-autoría con Beatriz V. Orellana y J. Daniel Villalobos, Domínguez Monroy, María Cristina) representadas en la Muestra Teatral "Colectivo Íntimo 2". Ese camino de exploración por la dramaturgia y la escritura creativa la llevaron, en 2020, a publicar su primer libro, *Con-SignA*, en co-autoría con Beatriz V. Orellana.

Alejandra Nallim, azucarera de origen, nacida en el Ingenio La Esperanza, Jujuy, migró a Tucumán para estudiar en la FFyL-UNT donde egresó como Profesora en Letras, luego de hacer la Licenciatura en Letras en la FHyCS-UNJu, realizó el Doctorado en Letras con orientación Literatura (FFyL-UNT). También en Tucumán estudió Teatro en la Facultad de Artes, su otra pasión por la actuación, docencia e investigación. Tiene dos Posdoc en el CEA- UNC y además de ser docente regular de Literatura Argentina I y II y Literatura del NOA en la carrera del Profesorado y Licenciatura en Letras (FHyCS-UNJu), dirige proyectos de investigación (SECTer), participa en publicaciones y eventos académicos y desde 2020 es Directora de la Maestría en Estudios Literarios de Frontera (FHyCS-UNJU- CONEAU).

Karina Toloza y María Elena González se reconocen mutuamente hermanas de la vida, del teatro de la poesía, del feminismo y la lucha cotidiana por los derechos de

todas las personas. María Elena González: Docente, actriz y poeta. Pertenece al grupo "Batahola Teatro". En 2019 se sumó al grupo "Las Lisístratas" con dirección del grupo Manojo de Calles, con la obra "Fuga 2019" y en el 2020 con "Perfodemias", laboratorio de actuación pandémica. Karina Toloza, actriz, poeta, militante por los derechos humanos. Forma parte de la obra Fuga 2019, Opereta de las Lisístratas y "Perfodemias" con la coordinación Manojo de Calles y producción de Fuera de foco, espacio de Arte. Formó parte de sala Luis Franco, Taller actoral. Ambas participaron del Ciclo Literario "Cronopios" en Tafí Viejo y de otros eventos literarios.

Mirna Capetinich. Nació en Presidencia Roque Sáenz Peña, Chaco, en 1973. Actualmente reside en la capital chaqueña. Es profesora en Letras por la UNNE. Docente en el ámbito universitario y de educación superior no universitaria. Ha incursionado en el estudio del teatro, desde fines de los noventa, a partir de la dirección de proyectos teatrales con estudiantes secundarios y terciarios. Ha participado en diversos seminarios y talleres de formación actoral, dramaturgia, crítica y producción teatral. Ha cursado el Doctorado en Artes con Orientación en Teatro en la UNC. Investiga sobre historia del teatro chaqueño y tiene publicada *Historia del Teatro en Chaco. 1900-1967* (Ediciones De la Paz, 2012). Ha publicado textos teatrales de su autoría en ediciones colectivas impresas provinciales y nacionales. Entre las recientes: *Primera persona. Monólogos* (Editorial Nueva Generación, 2020); *Palabra de mujer* (Ediciones De la Paz, 2021); *Seis textos de autoras del NEA* (ConTexto Libros, 2021). También escribe otros géneros literarios, como poesía y narrativa. Ha recibido premios y menciones en concursos de poesía, cuentos breves

y dramaturgia. Ha promovido y coordinado en 2015 la publicación de la antología poética de estudiantes de nivel terciario: *Varias maneras de decir poesía* (ConTexto Libros, Resistencia, Chaco).

Guadalupe Valenzuela nació en San Miguel de Tucumán en 1979. Participa de la actividad teatral provincial desde su adolescencia. Desarrolla su actividad artística principalmente como actriz y directora. Ha estudiado en el ámbito de la Licenciatura en Teatro de la UNT y de manera independiente con artistas referentes a nivel local, nacional e internacional. Se ha formado también en danza contemporánea y fotografía. Ha participado en festivales nacionales e internacionales de teatro.

Valeria Mozzoni (Bahía Blanca, 1979). Es Licenciada y Dra. en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán donde se desempeña como Profesora Adjunta en las cátedras Introducción a los Estudios Literarios y Metodología de la Investigación Literaria de la Fac. de Filosofía y Letras. Como investigadora participa en Proyectos subsidiados por la Secretaría de Ciencia, Arte e Innovación Tecnológica (SCAIT) de la UNT desde el año 2001 a la fecha, siempre con líneas de investigación vinculadas al teatro en general y al campo teatral tucumano en particular. Actualmente dirige el Proyecto PIUNT H685 "La literatura Argentina del Noroeste a partir de 1983. Poéticas fronterizas, tensiones, convergencias y divergencias" que se desarrolla en el Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparadas (IILAC) del que es, además, miembro de la Comisión de Asesoramiento Técnico. Autora de los libros: *El caballero de Olmedo, de Lope de Vega: un clásico actualizado en una puesta escénica tucumana* (2004) y *Teatro tucumano*

y cultura española: Entre dramaturgias y puestas escénicas (2015), este último fue distinguido con el "Premio Teatro del Mundo – Diploma Trabajos Destacados: ENSAYÍSTICA 2017" otorgado por el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, UBA. Ha publicado diversos trabajos sobre teatro y literatura en ediciones conjuntas y revistas especializadas.

Ana Carolina Marder (Tucumán). Es Licenciada en Diseño Gráfico. Diseño de identidad y corporativo. Artista visual autodidacta. Pinta y dibuja en diferentes superficies con materiales diversos. Ha participado en muestras colectivas y es autora de la ilustración de tapa del libro *Teatro tucumano y cultura española: Entre dramaturgias y puestas escénicas* (2015) editado por el Departamento de Publicaciones de la Fac. de Filosofía y Letras, UNT.

***Tantakuy* - Antología se Dramaturgas del NOA**
Se terminó de editar el día 26 de noviembre, de 2021
en el Departamento de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Letras, UNT
Tucumán / Argentina

Tantakuy

Antología de dramaturgas del NOA

El presente volumen incluye nueve textos dramáticos de autoras de Jujuy, Salta, Santiago del Estero y Tucumán, cada uno de ellos acompañado de un comentario a modo de presentación a cargo de destacadas investigadoras de distintos puntos del país, reunidos con la voluntad de visibilizar y difundir la producción dramática escrita por mujeres en nuestra región.

Enmarcado en el compromiso que asumimos desde el Proyecto PIUNT H685 "La literatura Argentina del Noroeste a partir de 1983. Poéticas fronterizas, tensiones, convergencias y divergencias" (Resol. N°: 0426/2020), este libro busca contribuir al diseño y la divulgación de una cartografía literaria y cultural de nuestro NOA.

La publicación cuenta con el aval del Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparadas (IILAC) Facultad de Filosofía y Letras UNT.

