

# ACOTACIONES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN TEATRAL



JULIO-DICIEMBRE DE 2007

© RESAD, 2007. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid

© Asociación José Estruch, 2007. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid

© Editorial Fundamentos. En la lengua española para todos los países.  
Caracas, 15. 28010 Tel. 91 319 96 19

Sin la autorización escrita de los titulares del Copyright y bajo las sanciones establecidas por las leyes, queda rigurosamente prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, conocido o por conocer, comprendidas la reprografía, el tratamiento informático y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Los autores de los textos dramáticos y sus representantes legales son los únicos que pueden autorizar la representación, lectura pública, adaptación o traducción de sus obras.

IMPRIME: Omagraf, S. L.

DEPÓSITO LEGAL: M-56929-1998

ISSN 1130-7269

La Redacción de *Acotaciones* no comparte necesariamente las opiniones expresadas por quienes firman los artículos y reseñas.

# ACOTACIONES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN  
TEATRAL.  
II ÉPOCA, N.º 19,  
JULIO-DICIEMBRE DE 2007.

---

## CONSEJO EDITORIAL

Ignacio Amestoy (Director de la RESAD), Gregorio Pastor (Jefe del Departamento de Movimiento), Juan Pedro Enrile (Jefe del Departamento de Dirección), Ignacio García May (Jefe del Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales), Mariano Gracia (Jefe del Departamento de Interpretación), Luis González Carreño (Jefe del Departamento de Plástica Teatral), Miguel Tubía (Jefe del Departamento de Voz y Lenguaje)

DIRECTOR RICARDO DOMÉNECH

CONSEJO DE REDACCIÓN IGNACIO AMESTOY  
FERNANDO DOMÉNECH  
ANA ISABEL FERNÁNDEZ VALBUENA  
SOL GARRE  
ÁNGEL MARTÍNEZ ROGER  
JUAN MAYORGA  
ITZIAR PASCUAL  
EDUARDO PÉREZ-RASILLA  
JORGE SAURA  
PEDRO MANUEL VÍLLORA

REDACTOR JEFE EMETERIO DIEZ

REDACCIÓN LUIS GARCÍA-ARAUS

DISEÑO LUIS LORENZO LIMA

PORTADA E ILUSTRACIONES MARÍA CANALE





# SUMARIO

<b>ARTÍCULOS</b>	7
MANUEL BARRERA BÉNITEZ, <i>Sancho y Don Quijote en el teatro de Fernando F. Gómez</i>	0
ITZIAR PASCUAL, <i>Suzanne Lebeau. Paisajes de una dramaturgia</i>	0
ANA ISABEL FERNÁNDEZ VALBUENA, Francesco Niccolini. <i>Un ejemplo de narración civil</i>	0
FRANCESCO NICCOLINI, <i>Faluya</i> , entre Shakespeare y el <i>Mababbarata</i> : con las manos ensangrentadas y sin ojos	0
<b>CARTAPACIO</b>	0
ITZIAR PASCUAL Y SARA ROSENBERG, Introducción	0
MARCO CANALE, <i>Evita Montonera</i>	0
<b>MESA DE REDACCIÓN</b>	0
VÍCTOR IRIARTE, <i>Los clásicos están hoy a la última</i>	0
<b>LIBROS</b>	
JORGE SAURA, <i>Valle-Inclán</i> , edición de Juan Antonio Hormigón	0
FERNANDO DOMÉNECH, <i>Anales de Literatura Española: Humor y humoristas en la España del Franquismo</i> , edición de Juan A. Ríos Carratalá	0
<b>COLABORADORES DE ESTE NÚMERO</b>	0
<b>ABSTRACTS</b>	0

S  
T  
K  
O  
I  
J  
U  
T  
O  
J  
U



# ARTÍCULOS



MANUEL BARRERA BENÍTEZ  
*Sancho y Don Quijote en el teatro de Fernando F. Gómez*

ITZIAR PASCUAL  
*Suzanne Lebeau. Paisajes de una dramaturgia*

ANA ISABEL FERNÁNDEZ VALBUENA  
*Francesco Niccolini. Un ejemplo de narración civil*

FRANCESCO NICCOLINI  
*Faluya, entre Shakespeare y el Mahabharata: con las manos ensangrentadas y sin ojos*



S  
T  
K  
O  
I  
D  
H  
T  
O  
H





SANCHO Y QUIJOTE EN EL TEATRO  
DE FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ<sup>1</sup>

Manuel Barrera Benítez  
*Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga*



En sus últimos años, Fernando Fernán-Gómez emprendió, como dramaturgo, una nueva batalla dentro de su particular guerra por restituir a los clásicos, volcando su mirada sobre el libro de libros, *El Quijote* de Cervantes, enormemente familiar para Fernán-Gómez desde que en el colegio le obligaran a leer una página cada día. Hay que recordar que interpretó el personaje en la película *Don Quijote cabalga de nuevo*<sup>2</sup>, fue la

---

<sup>1</sup> Este artículo surge de la tesis de doctorado que presenté el 1 de marzo de 2007 con el título *La literatura dramática de Fernando Fernán-Gómez*. Lo que aquí se publica constituye un pequeño anticipo de aquel estudio crítico sobre el *corpus* completo del trabajo como dramaturgo de Fernando Fernán-Gómez que pronto verá la luz como libro. Estas páginas me permiten, además, rendir un humilde homenaje al autor cuya muerte reciente supone una gran pérdida para las letras españolas y para nuestro teatro. Echaremos en falta la singularidad e imprevisibilidad de Fernán-Gómez, pero el suyo no ha sido un tránsito inútil, pues nos lega su trabajo cercano y entrañable, poseedor de un delicado humanismo, repleto de ironía y ternura.

En concreto, la organización de la tesis en dos partes me permitió abordar los textos dramáticos de Fernán-Gómez desde perspectivas complementarias: si en la primera se estudiaba los períodos y los ciclos dramáticos del autor, en la necesaria perspectiva histórica, en la segunda, se llevó a cabo la caracterización crítica de su teatralidad desde el rigor de la escritura que lo define y el diseño de escena construido; entendiendo, también, que la singularidad de cada obra literaria y sus concreciones tienen una base universalista que en esta creatividad no son principios opuestos sino solidarios entre sí. De los ciclos establecidos en la primera parte, he decido presentar ahora una síntesis del último de ellos, dada su proximidad en el tiempo y la universalidad del tema que se aborda.

<sup>2</sup> Película del director Roberto Gavaldón con guión de Carlos Blanco y con Cantinflas en papel de Sancho Panza (1973) que puede considerarse en determinados aspectos como antecedente del texto *Defensa de Sancho Panza*.

voz de don Quijote en una famosa serie de dibujos animados y para muchos era la perfecta encarnación actoral del Quijote. Contaba Fernán-Gómez que esa idea de revisar el *Quijote*, nació justo después de realizar su serie para televisión *El pícaro*: «Escribimos como una visión, una..., siendo para cine habría que decir una «cinematurgia», del Quijote, en seis episodios. Los mismos guionistas de EL PÍCARO, más Lola Salvador. Se quedó estancado porque coincidió con ese proyecto que tienen hace tantos años en la Tele de hacer un Quijote en colaboración con los rusos.» (Tébar, 1984: 111).

Siguiendo una tradición ya asentada, el tratamiento del clásico irá mucho más allá de desempolvarlo; se trata de una relectura que le confiera actualidad y concreción de presente no vacilando en invertir los párrafos o en introducir otros nuevos con el propósito de hacer más inteligible el montaje, mostrando, asimismo, gran preocupación por los problemas de la dramaturgia española de principios de siglo: la falta de conflictos y debates, componentes tradicionales del teatro; el cada vez más escaso nivel cultural del público; su conservadurismo, que reclama siempre del teatro que afirme su orden moral y estético; la marginación del teatro en los medios de comunicación; la evolución hacia una escena inocua; la cada vez menor existencia de compañías fijas; la inestabilidad de la profesión; la presión del cine, la televisión y la publicidad.

Es consciente, por tanto, de la paulatina pérdida de importancia e identidad del autor teatral, cuyas ideas ya no parecen necesarias. Sin embargo, Fernán-Gómez no dejó de escribir teatro con la esperanza, quizás, de que el actual desarrollo y predominio de la técnica lejos de mecanizar excesivamente al teatro lo ayude a encontrar una nueva calidad dramática, generando obras de las que el público de nuevo salga ilusionado y emocionado. Su madurez, su prestigio, su amor a la palabra y al teatro, su independencia, se lo permitieron; consiguiendo un teatro que, como su cine, a pesar de partir en ocasiones de encargos (21 de sus 28 películas como director lo son) y de intentar adaptarse a la nueva situación, resulta eminentemente personal, al tiempo que realizado sin perder nunca de vista la comunicación con el receptor. En recompensa a esta actitud, en febrero de 2005 en Berlín, fue premiado por su contribución al cine europeo como actor, director y guionista en la 55.<sup>a</sup> edición de la Berlinale.

Muchos de sus temas preferidos, el esperpento, la sordidez, el humor negro, la picaresca, las ingratitudes familiares, el sexo, la reivindicación

de la memoria personal e histórica, aparecen en este último ciclo que claramente recuerda trabajos de otros años y de otros ámbitos, como el serial radiofónico-novela-película *El viaje a ninguna parte* o la película *Mi hija Hildegart*<sup>3</sup>, en los que construye personajes de una singular grandeza dentro de sus errores, debidos a la manifiesta paranoia o enajenación mental que padecen, aunque manteniendo un recto pensar que sorprende a todos. Como dice un personaje al salir del juicio a Aurora en *Mi hija Hildegart*, «es una lástima que una persona que razona tan bien pierda la razón», pero «es que no se puede pensar tanto»—apostilla su mujer.

Carlos Galván, Aurora Rodríguez y don Quijote tienen en común la capacidad de crear una realidad alternativa, más verdadera en su mente que la propia realidad, pues terminan creyendo su propio discurso y siendo víctimas de éste. En los tres casos también la muerte parece preferible a ser considerado un simple loco o trastornado mental. ¿Están locos o se lo hacen?, se preguntan los demás mientras ellos luchan por actuar no traicionando sus propios intereses, de buena fe, con la intención de ayudar a los oprimidos. El trastorno que afecta a su inteligencia, el delirio de grandeza, la manía persecutoria, la creencia en una conjura internacional, no afecta sus capacidades lógico-discursivas, ni su perfecto dominio verbal.

Las tres historias también comparten el juego de perspectiva, combinando el punto de vista del yo protagonista con el del yo testigo y con el modo dramático, así como combinando las distintas voces según el tiempo del relato: predominio de narradores que de un modo u otro participan en la historia (relatos homodiegéticos), a veces protagonistas de la misma (relato autodiegético); pero también voces que no participan (relato heterodiegético); y siempre presentando diferentes niveles narrativos que atañen a la inserción de unos relatos en otros, o de unas partes en otras, según la narración se refiera al momento anterior, simultáneo o ulterior al suceso principal del que se trata (niveles extra, intra y metadieгéticos). Los flash-back, las iteraciones, la canción, refuerzan la focalización y la voz, rozando lo sublime, de estas historias.

#### ■ DEFENSA DE SANCHO PANZA<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Película de 1977 dirigida por Fernando Fernán-Gómez con guión de Rafael Azcona y el propio Fernán-Gómez, basado en la novela *Aurora de sangre* de Eduardo Guzmán y en una historia real que conmocionó a la sociedad de la República, ocurrida en Madrid el 9 de junio de 1933.

<sup>4</sup> Obra inédita estrenada el 12 de julio de 2002 en la casa de la cultura de Lugaritz de San Sebastián

Se trata de un claro homenaje a Cervantes: «a la mayor gloria de Miguel de Cervantes», dice la dedicatoria inicial, «a cuyo recuerdo y merecidísima gloria he prestado esta declaración», dicen la últimas palabras de Sancho al final de la obra. Y de modo muy privilegiado se trata de un claro homenaje a la gran novela cervantina *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, a la propia figura del mito y personaje principal, y a su sin par acompañante Sancho Panza, protagonista de la intriga de la obra de Fernán-Gómez, al menos en su superficie discursiva.

Asistimos en esta ocasión a un posible juicio que nuestra sociedad hace del personaje secundario, aunque verdadero arquetipo en la historia de la literatura mundial. Juicio que se materializa defendiéndose el personaje de las acusaciones que se le imputan, sobre todo, la de alentar la locura del personaje principal.

De todos los cargos se defiende Sancho Panza a lo largo de la obra a través de un monólogo a distintas voces en que unas veces se representa a sí mismo en el pasado y otras imita a su señor don Quijote e incluso a otros personajes secundarios de la historia, como su imitación del gigante, sin olvidar nunca la referencia de presente que todo lo invade: el presente del momento del juicio que se confunde con el presente del lector-espectador.

Entre los argumentos para su defensa está el no reconocimiento de su señor como loco, pues «¿sabéis de algún loco que sepa que lo es?» y porque si don Quijote afirmó «seré loco de veras», «¿no estaba diciendo que aún no lo era?», se interroga retóricamente Sancho Panza. Al menos no lo reconoce como loco vulgar o absoluto: «a veces digo que don Quijote estaba loco y a veces que estaba cuerdo. Pero ¿qué he de decir yo si así de volandera y tornadiza era la manía de mi señor?». En todo caso, lo que sí le reconoce es su intención de hacer siempre el bien y su vehemencia convincente que lleva al incauto Sancho al «deseo de seguirle la corriente por no aumentar su mal».

Sancho Panza se autodefine como un hombre pacífico, pobre pero honrado, cristiano viejo que no debe nada a nadie y considera que en buena parte tales acusaciones tienen que ver con la «invidia» de verlo convertido en «caballero» o buen gobernante capaz de dar «liciones» incluso a quienes se quisieron burlar de él. Además de señalarse como víc-

---

y el 19 de julio de 2002 en el Corral de Comedias de Almagro. Premio Max al Mejor Autor Teatral en Castellano en 2003. La copia del texto me fue facilitada por Kathleen López.

tima, subraya desde el principio de la obra su carácter de personaje de ficción para confirmarlo al final de ésta, cuando se reconoce como «fantasía» de Miguel de Cervantes Saavedra.

Su inexistencia, su irrealidad, su ficcionalidad, constituye el último argumento de su autodefensa, como si se tratara de un «por si acaso» desesperado ante la inminente sentencia: «Y contra mí poco pueden también vuestras señorías, pues no tengo vida real». Este insistente «no tengo vida real» del final del texto, que tanto recuerda al final de Maffei en *La coartada*, plantea también cómo el personaje devora y se adueña de la persona que lo construye, la máscara del ser, pues, aunque sea preciso representar tan seriamente que no parezca que representamos, no podemos ignorar que todos estamos hechos de la misma materia de los sueños y somos tan de ficción como el mismo don Quijote, ya que no podemos llegar a ser sin jugar a ser.

A través de esta defensa, Fernán-Gómez consigue resumir en pocas páginas la historia de don Quijote vista a través de los ojos de un nuevo Sancho Panza, actualizado, descontextualizado, pero fiel al original. Este esfuerzo por efectuar una síntesis escueta y precisa del personaje y de la obra misma, demuestra que Fernán-Gómez tiene un conocimiento profundo del original, pues no sólo consigue mantener la esencia argumental de la obra en pocas páginas, sino que también es capaz de captar toda la esencia de lo cervantino y quijotesco trasladándolo a su obra en versión libre respetuosa y creativa, pues tampoco olvida sus propias claves y obsesiones personales.

Son motivos claros de esa capacidad para captar la esencia de lo cervantino: su propio concepto de la literatura como palimpsesto, el alto grado de metateatralidad de la obra, el problema de la identidad de los personajes, la riqueza del lenguaje, el humor o el distanciamiento. Son tematizaciones claras de esa no renuncia o reafirmación de sus claves personales, además de todo lo anterior: la propia organización de la pieza de teatro, el uso explícito de motivos-marco, las construcciones bimembres y trimembres, el juego de anticipaciones y flash-back, el interés por el personaje secundario, el gusto por el monólogo, la preocupación por el idiolecto y por los nombres de los personajes, la crítica a la ideología dominante en el siglo XVII (y en la actualidad) o el didactismo de la pieza.

En cuanto a lo primero, la literatura como palimpsesto, importa destacar que *Defensa de Sancho Panza* no sólo conserva las huellas más que

evidentes de *El Quijote* que Fernán-Gómez ha vuelto a escribir, sino que también reconocemos con facilidad otros antecedentes como la novela picaresca tradicional tanto en la insistencia misma del texto en la picaresca como en el tipo de narración monológica que tanto recuerda a *El Lazarillo de Tormes*; y antes *La Celestina*, aunque solo fuera por la advertencia inicial de obra compuesta «por el bachiller Fernando»; o *El burlador de Sevilla* de Tirso del que se toma su «tan largo me lo fiáis»; y el arquetipo del villano de la tragicomedia del Siglo de Oro, reconocible en la descripción de Sancho Panza, a excepción de su pobreza. Sin olvidar la mezcla de monólogo y diálogo, prosa y verso, cartas, narraciones, música... todo dentro de ese nuevo concepto de novela total que supuso *El Quijote*.

*Defensa de Sancho Panza* presenta también como *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y como otros textos de Cervantes una fuerte metateatralidad, llegando incluso a la utilización de un lenguaje pirandelliano frecuente en Fernán-Gómez y reconocible en obras de Cervantes como su *Pedro de Urdemalas*. No se olvida tampoco Fernán-Gómez de que también gustaba Cervantes de presentar su «yo» metamorfoseado (*Adjunta al Parnaso*, *Coloquio de perros*, *El trato de Argel*) y así juega constantemente a lo largo de *Defensa de Sancho Panza* con la identidad del personaje y de su creador: «como muy bien cuentan Cide Hamete Berenjena y el tal Cervantes».

Fernán-Gómez utiliza el «como si» que quita realidad a la acción del personaje, subrayando su teatralidad; su personaje es enormemente locuaz y autoanalítico; la estructura está llena de interrupciones, abruptaciones y suspensos; la riqueza de recursos literarios y lingüísticos subrayan la literariedad del texto; el personaje lleva a cabo acciones que propician la interpretación diagramática como recitados, lecturas de cartas, imitaciones, suplantaciones de la personalidad de otros personajes, adoptando a veces la función de comentador distanciado de la acción. Todo dentro de una situación de enunciación de por sí dramática: un supuesto juicio que aúna pasado y presente en el que el personaje de juez es como una especie de *deus ex machina* del que sólo oímos su voz y que llega a establecer incluso el intermedio del espectáculo («Descansaremos un cuarto de hora»).

Desea respetar y recrear Fernán-Gómez, además, la riqueza del lenguaje del texto de *Don Quijote*: pasada la primera digresión y la pertinente *captatio benevolentiae*, y siempre dentro de un uso apelativo del lenguaje,

claramente dirigido al espectador, el uso exagerado de epítetos de la primera parte requiere un esfuerzo digestivo que sirve para amoldarnos al tiempo y estilo del relato original. Lo acompañan apóstrofes, paralelismos antitéticos, locuciones, perífrasis... y, en definitiva, toda una ristra de arcaísmos, giros, dichos, sentencias y refranes, amén de los vulgarismos, que dan credibilidad a este homenaje y a su personaje principal. La dilogía ocupa también un lugar destacado pues, junto a otros de los recursos citados, refresca el humor de la obra, llena de modismos e «idiotismos», capaces a su vez de perfilar el movimiento del habla del personaje, rústico y analfabeto, conocedor de «cien mil» refranes que vienen y van de un asunto a otro sin aparente orden ni concierto en una sarta de tópicos. Se ayuda también de la caracterización del habla (como gango-so), y de enumeraciones, onomatopeyas, nombres decidores, ironías, hipérboles, o antítesis, entre las que destacan por su recurrencia las del tipo: «aunque tenía abiertos los ojos, tenía cerradas las entendederas».

En lo que respecta a la estructuración global de la obra, cabe destacar el uso de la construcción bimembre, fiel a las dos partes de *El Quijote*, con un equilibrio entre ambas partes aunque privilegiando en extensión la prótasis frente al desenlace con el fin de potenciar la intriga. Sin tratarse de una obra tan milimétricamente medida en este sentido como lo fuera su primera incursión teatral, *Pareja para la eternidad*, los diversos motivos de marco (música, voz en off, telón, retahíla, saludo ceremonioso) aprietan la estructura, delimitando y perfilando los contornos de la obra, que se mueve dentro de un esquema simple de composición donde quizás lo más destacable resulte la ruptura del orden del relato a través de la interrupción y la suspensión, claves en este discurso que intenta a un tiempo hacer interesante y verosímil la autodefensa de este personaje de condición inferior.

Y escribimos «relato», porque la obra, aunque teatro, sin dejar de ser discurso teatral, se halla muy próxima —como ya ocurriera con su versión teatral del *Lazarillo*—del tradicional texto narrativo, sustituyendo a veces la clásica «escena» teatral por el reconocible «estilo directo» de la prosa narrativa; y aprovechándose otras veces del uso del aspecto verbal, como más frecuentemente hace también la prosa narrativa que el teatro. Todo lo cual se ve facilitado por la predominancia del monólogo sobre el diálogo, aunque eso sí, sin rebajar el grado de dialogismo de la obra, verdadero *collage* compositivo de principio a fin. Así, Fernán-Gómez también demuestra sentirse más cercano a la dramaturgia de Cervantes que

a la de las grandes escuelas teatrales del Siglo de Oro.

El autor ejerce aquí su función de intelectual crítico y arremete contra el absolutismo, el catolicismo, e incluso contra la falacia platónica del amor, valores subyacentes en todas esas creaciones del Siglo de Oro como reflejo de la ideología dominante. En esta apuesta personal, una vez más también encontramos un guiño a la República. Y para llevar a cabo todo esto ni olvida su preocupación por el didactismo, ni tampoco su interés por el personaje secundario —con lo que ello también conlleva por sí mismo de reflexión metateatral—, ni asimismo la diferencia entre plagio y homenaje, cuestión sobre la que ironiza en su artículo «Negros y plagios» incluido en su libro *Puro teatro y algo más*: «Una cosa es el plagio y otra la imitación. No ya en el mundo del espectáculo sino en la literatura narrativa la imitación está aceptada. La Historia de la Literatura es un proceso de imitaciones a las que los autores, a veces inconscientemente, van añadiendo algo genuino». Sin olvidar que «el imitador no usurpa la personalidad de otro», sino que «juega a imitar y lo anuncia previamente» (Fernán-Gómez, 2002: 171-174).

Crea por tanto Fernán-Gómez en *Defensa de Sancho Panza* una obra original, a pesar de su subtítulo («Neoplagio en dos partes»); obra que le sirve de preparación para su siguiente trabajo, *Vivir loco y morir cuerdo*, último homenaje a *El Quijote* en el que de nuevo reflexiona sobre los límites entre la locura y la cordura, sobre la vida y la muerte, esta vez sí publicando el texto y estrenando la obra. Coincide este último trabajo, además, con su colaboración en el montaje «*Impresión de don Quijote. 1605-2005*» del Teatro Negro Nacional de Praga en el que con dramaturgia de A. Arnel y bajo la dirección de Pavel Marek, Fernán-Gómez narra en off breves pasajes de la obra.

## ■ 2. MORIR CUERDO Y VIVIR LOCO

Coproducción del Centro Dramático de Aragón y el Centro Dramático Nacional estrenada el 13 de enero de 2004 en el Teatro Principal de Zaragoza, bajo la dirección del mismo Fernán-Gómez, el proyecto responde a la proximidad del cuarto centenario de la publicación de la primera parte de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605; adelantándose a otros muchos homenajes que irán apareciendo conforme se acercaba el 2005 y durante éste, y siguiendo la estela canónica de los grandes autores de todos los tiempos y países que han admirado *El Quijote*. El catorce de marzo de 2005 este texto le hace ganar por tercer año consecutivo el

premio Max al mejor autor teatral en castellano, frente a Sanchis Sinisterra (*El cerco de Leningrado*) y una vez más frente a Juan Mayorga (que esta vez se presentaba con *Copito de nieve*).

En la contraportada a la edición del texto con motivo de su estreno, Fernán-Gómez explica cómo cuando le hicieron el encargo se sintió halagado, pero también inseguro y pidió algunos días para reflexionar; y cómo algunos de aquellos días se sentía capaz de afrontar el encargo y otros absolutamente incapaz, pues durante el ínterin de la decisión su visión del personaje fluctuaba entre dos extremos:

Durante los días del plazo, Alonso Quijano, «el Bueno», pasaba de ser el símbolo, la metáfora del ideal, a ser «el tonto del pueblo», el hazmerreír de los mozos manchegos.

El día en que vencía el plazo me tocó optimista. Y dije que sí.

A partir de ese momento ¿me enfrentaba a un loco, a un tonto, a un ser imaginario fruto de la imaginación de un genio? ¿Había echado en olvido que Cide Hamete dijo de su pluma «de ninguno sea tocada»? Y sustituida la pluma por el ordenador ¿debía yo escribir un drama que fuese como una novela de aventuras, un libro de caballerías, una parodia...?

Y decidí escribir una tragicomedia de amor. Pero no sé si ha salido otra cosa. (Fernán-Gómez, 2004: contraportada.)

De nuevo nos encontramos en *Morir cuerdo y vivir loco* con una obra que utiliza a un mismo tiempo el clasicismo, la tragicomedia barroca y el teatro de vanguardia dentro del más que singular realismo de Fernán-Gómez.

La tendencia a la organización de tipo clasicista la encontramos en su constante preocupación por lo modélico, la lógica, el orden metódico, lo razonable, el gusto por el uso de simetrías y motivos marco desde la dispositio —la obra se compone de prólogo más seis cuadros más epílogo, propiciando el enmarcamiento de la verdadera acción, las andanzas del hidalgo, en una composición de cuadros pares en los que actúa como eficaz marco metateatral el personaje del bachiller—a la elocutio, donde destaca, por ejemplo, la repetición del romancillo del cuadro segundo al final de la obra, verdadero ejemplo de construcción antitética, paráfrasis del juego del amor y la muerte, con un lenguaje diáfano, transparente, juego conceptista de sencilla construcción. Pero esta sencillez se complica al fusionarse con el distanciamiento propio de la vanguardia europea más radical y con las influencias de los elementos barrocos propios de

nuestra tragicomedia nacional.

El Bachiller, que abre la obra y la cierra, se convierte en verdadero protagonista del espectáculo, puente entre el lector-espectador y el resto de los personajes de la ficción, elemento usurpador de la función mediadora que en la novela ejerce la voz del narrador y en el cine el ojo de la cámara. Este personaje abre la obra dirigiéndose al público del siglo XXI, presentándose a sí mismo como un personaje más del *Quijote* elegido por los demás para tal efecto. Su carácter pirandelliano, discursivo, lo sitúan a un tiempo dentro y fuera de la ficción, en una posición ambigua en la que resaltan sus funciones de comentarista, relator, anticipador, valorador,... acercándose por tanto a la voz del autor y contraviniendo el estilo directo, la presumible objetividad del drama, cuyo universo imaginario se presenta según la tradición ante los ojos y los oídos del espectador directamente, sin mediaciones. Claro que podríamos aducir que si bien esto es así, no resulta menos cierto que dicha mediación es ante todo un procedimiento fingido o supuesto y no verdadero como ocurre realmente en el caso de la novela o la obra cinematográfica según nos recuerda José Luis García Barrientos (2003: 67).

A la actitud demiúrgica del Bachiller habría que sumar la voz varonil que «dicta» los títulos de cada cuadro, subrayando así Fernán-Gómez la importancia de la acotación en teatro, verdadero modo privilegiado, más básico incluso que el propio diálogo. La reflexión metateatral, por tanto, se extiende más allá de lo puramente visible o totalmente explícito, aunque desde luego resulta más que evidente en aspectos como los cambios de escena, con una extraña preocupación por el modo en que los personajes aparecen en la palestra o la abandonan así como por la incidencia de los efectos luminotécnicos y, en suma, por el arte de la acotación como elemento distanciador —al tiempo que ordenador— como ya la usara así el propio Cervantes<sup>5</sup>.

También contribuyen a dicho carácter metateatral la mezcla de prosa y verso, la artificiosidad de este último, la estructuración en cuadros, cada uno de los cuales puede expresar y concentrar un punto de vista particular sobre la realidad, como en el expresionismo, o escenas intrínsecamente metateatrales como aquella en que podemos observar cómo

---

<sup>5</sup> Así ocurre, por ejemplo, en muchas de las acotaciones de *Numancia*: «Vanse, y sale España coronada con unas torres, y trae un castillo en la mano, que significa España» o «Hácese ruido debajo del tablado con un barril lleno de piedras, y dispárese un cohete volador» (Cervantes, 1984: 52 y 69).

un personaje adquiere la identidad de otro conforme se va disfrazando en escena a la vista del espectador, recurso éste que vuelve a recordar el teatro de Pirandello. Y, en definitiva, el carácter especular de la obra, tanto en su sentido de reflejo sobre el espejo como en su forma de registro o meditación minuciosa y teorización sesuda. Afirma Jesús Rubio Jiménez en la introducción a la edición que comentamos del texto (2004: 22): «La función tendrá un continuo carácter especular. De la novela a la tragicomedia. De lo leído a lo visto. De la escena a la sala. De la ficción a la realidad.» Lo que nos lleva al estilo de la obra y de ahí al de su autor, cuya producción toda oscila constantemente entre la aspiración al ilusionismo y la tendencia a la teatralidad, en constante tensión; pues por un lado pretende crear la ilusión de verdad y, por otro, mostrar la verdad de la ilusión.

Su preocupación por la verosimilitud realista le obliga al encadenamiento lógico de las acciones, a la progresiva evolución psicológica de los personajes, al estudio de la causalidad. Y si bien todos estos principios los puede encontrar en la historia del clasicismo, es en nuestra literatura nacional donde probablemente Fernán-Gómez encuentra la idea de que para que el teatro guste ha de tener el pulso de la vida, el famoso «copiar del natural» de Lope de Vega, capaz de recoger la vida en su infinita complejidad, con su llanto y su risa<sup>6</sup>. De ahí el carácter episódico de la estructura y la idiosincrasia híbrida que Fernán-Gómez elige para su obra: tragicomedia, «composición jocoseria», pues desde Cervantes ya no existen bacías y yelmos, sino «baciyelmos».

El humor, como siempre, sobre todo el humor de fraseología, contribuye al desarrollo de este reflejo realista recreando expresiones propias de la época o del idiolecto de cada personaje, como la proverbial palabrería de Sancho Panza en un texto en el que abundan las frases hechas, las locuciones, metáforas, comparaciones, modismos y refranes. Si bien al mismo tiempo lo humorístico sirve también como elemento distanciador con claros antecedentes como Bernard Shaw.

Su preocupación contenidista se demuestra en sus digresiones y disertaciones, en su obsesión por el didactismo, en su aspiración a hacer exégesis de las máximas filosóficas. El mismo título de la obra, *Morir cuerdo y vivir loco*, claro remedo de los de la edad dorada en su composición y

---

<sup>6</sup> «Lo trágico y lo cómico mezclado/ y Terencio con Séneca, aunque sea/ como otro minotauro el Pasife,/ harán grave una parte, otra ridícula,/ que aquesta variedad deleita mucho;/ buen ejemplo nos da naturaleza,/ que por tal variedad tiene belleza.» (Lope de Vega, 1978: 67).

contenido, presenta el típico contraste barroco de tantos otros versos octosílabos, pues anuncia aventuras anticipando previamente el funesto final; estructura que quedará del todo cerrada con la quintilla que remata la obra.

Su aspiración teatralizante lo lleva, como ya hemos analizado, a no ocultar, sino a ostentar la dramaticidad del texto, coincidente con su propia y reconocida tendencia metateatral; preocupado siempre además por no aburrir al lector-espectador. No ha podido Fernán-Gómez, pues, escapar a la fascinación por el *Quijote*, confeccionando una obra de teatro no solo quijotesca por su asunto, sino también por su forma y por su esencia, perfecta metáfora de la novela más universal de nuestras letras, y, en suma, una obra de literatura dramática de cercanísima influencia cervantina, pero sin olvidar sus propias constantes y obsesiones como autor dramático. Y esto ha sido posible porque no se trata de un mero contagio de oportunidad u ocasional en relación al modo de pensar y de escribir de Cervantes, sino que Fernán-Gómez va más allá, llegando a la apropiación, dada su preexistente actitud quijotesca y cervantina ante la vida y ante la literatura.

### ■ 2.1. El drama en relación con *El Quijote*

Basta cotejar ambos textos para descubrir con cuanto respeto Fernán-Gómez lleva a cabo su particular versión: nos encontramos ante un magnífico resumen dramatizado no exento de pensamiento y traza original en el que, si bien usa unos capítulos más que otros, no se echa en falta la coherencia del relato ni su continuidad, fiel a su preocupación por deleitar al lector y, al mismo tiempo, fiel a la esencia misma de la segunda parte del *Quijote* en razón de su metateatralidad. En ese año de 2005 de homenajes a Cervantes y conmemoración de *El Quijote*, es como si Fernán-Gómez se hubiera adelantado a un futuro homenaje todavía más glorioso, pues se celebraba el cuarto centenario de la publicación de la primera parte y él eligió como inspiración la segunda.

Se trata, como ya hemos establecido, de una absorción absoluta tanto del pensamiento cervantino, pues Fernán-Gómez dice lo mismo que Cervantes, como de sus modos literarios, aprovechando sobre todo su claridad, así como la tendencia al aparente desorden sintáctico, propio del habla. Con frecuencia resulta difícil distinguir un texto del otro, pues todo se armoniza confusamente en una nueva y original composición

que, sin parecerlo, también tiene mucho de nuevo.

Las mayores variaciones se encuentran en el principio y final del texto, surgiendo la versión del nuevo marco aplicado al viejo contenido. Destaca, sobre todo, la aparición final de Dulcinea y el romancillo de «este modesto escribidor» que sirve como motivo de marco (cuadro segundo — epílogo) en el que Fernán-Gómez reelabora el tópico tradicional del juego del amor y la muerte. La sencillez conceptista, las diáfanas antítesis, la iteración, el léxico, todo facilita la lectura de esta humilde expresión poética que sigue la estela cervantina en cuanto que entiende la amenidad y la diversidad como medios lícitos para prender el interés del lector.

En cuanto al personaje del Bachiller, convertido en protagonista, «muy gran socarrón», tal y como lo describe Cervantes en el capítulo tercero, «algo burlón», según confirma en el capítulo cincuenta, «algún tanto poeta» según lo ve el propio don Quijote (capítulo sesenta y siete), atribuyéndole semejanza consigo mismo, todo apuntaba ya en el original a que iba a ocupar un lugar preponderante en la historia. Aprovecha además Fernán-Gómez ese estar dentro y fuera del pueblo, dentro y fuera de la historia, para erigirlo como representante pirandelliano.

En la esfera del pensamiento destaca sobre todo la máxima filosófica del cuadro quinto («Si en nuestros sueños ponemos imágenes de nuestra vida, ¿no puede ser nuestra vida imagen de los sueños de otro? »); enigma perfectamente encajado en el misterio de la cabeza parlante que denota la afición del autor por los aforismos y apotegmas filosóficos y la necesidad de llevar a cabo su traducción lógico-discursiva; aunque ni mucho menos ello implique que la obra de arte tenga por misión la transmisión de un mensaje.

El interesante paso narrativo que supone todo el cuadro tercero, epítome de varios capítulos del original, concluye con un nuevo refrán expresado de manera compartida por don Quijote y Sancho («Dime con quien vuelas... y te diré quien eres»), síntesis superadora de la anterior escisión entre amo y servidor debido a la opinión de aquel de que «cargar y ensartar refranes a troche y moche hace la plática desmayada y baja». La oportunidad en este caso queda de sobra justificada, amén de evidenciar la «quijotización» de Sancho y el «sanchopancismo» de don Quijote, si se nos permiten dichas expresiones.

No olvida tampoco Fernán-Gómez otras claves características de su teatro como el didactismo, el humor o los asuntos de lance amoroso; en

un ejemplo: «¡Calle vuesa merced, hombre de Dios, y no blasfeme! Antonia, la sobrina, es para mi señor Alonso como una hija.», dice el ama en el prólogo. Pero sin menoscabo al modelo original, pues era de la opinión nuestro autor de que si las cosas están bien es mejor dejarlas como están, aunque cambien de medio de expresión.

Es precisamente en el original el bachiller Sansón Carrasco quien a modo de anticipación, en el capítulo quince, establece la diferencia entre los locos que lo son por voluntad y los que lo son por obligación, concluyendo que el que lo es de grado dejará de serlo cuando quisiere; lo que de alguna manera justifica por sí mismo el protagonismo de este personaje que Fernán-Gómez elige como guía y marco de la acción.

La técnica del resumen, formando parte de su sincretismo en la absorción, es la más utilizada ya desde el prólogo; siempre sin violentar las formas del original (arcaísmos, vulgarismos, humor fraseológico, didacticismo) y reforzando la estructura apelativa del texto (interrogaciones retóricas, puntos suspensivos) con eficacia. El proceso de apropiación resulta tan desarrollado, tan sutil, que con frecuencia pasamos por alto aportes originales creyendo que se hallan en la misma novela cervantina. Esto ocurre incluso con los motivos más nimios como por ejemplo con el elogio de Barcelona.

La elipsis se convierte en un recurso frecuente. Ciertas alusiones posibilitan el recuerdo de la primera parte de la historia y de otros muchos hechos de la segunda parte que evidentemente no pueden tener cabida en esta versión dada sus dimensiones y que Fernán-Gómez considera, sin embargo, fundamentales en la historia total, tal y como sucede, por ejemplo, con el buen gobierno de Sancho en la ínsula Barataria, o con la ausencia del hidalgo en el cuadro IV «que trata de la aventura que más pesadumbre dio a don Quijote de cuantas hasta entonces le habían sucedido», según reza el subtítulo del capítulo sesenta y cuatro de la novela. Otras veces es el propio Bachiller, elegido como narrador, quien justifica el tiempo implícito resumiendo con eficacia lo acontecido y no visualizado, como ocurre al final del cuadro segundo.

Con frecuencia se condensan varios capítulos en un solo cuadro o motivos que aparecían diseminados en diferentes capítulos. Explota con humor la iteración de lemas («lo que dice Teresa Panza»), utilizando el leitmotiv («calla Sancho»; «no volaré»), lo que también recuerda la cercana inmersión en el teatro de Molière de cuyo *Tartufo* Fernán-Gómez realizó para la escena una «versión libre, coyuntural y políticamente co-

rrecta, en dos partes y siete cuadros» aún sin publicar y que fue estrenada el 15 de enero de 1998 en el XV Festival de Teatro de Málaga con dirección de Alfonso Zurro.

La fragmentación del texto original se usa recurrentemente, intercalando intervenciones que permiten restar extensión y densidad a ciertos discursos al tiempo que se contrarrestan los monólogos con diálogos, buena muestra de lo cual encontramos en el cuadro tercero. Y la alteración del orden del discurso afecta también a la secuenciación, como ocurre en el prólogo, que inspirado en el capítulo séptimo del original, comienza y termina con nuevas aportaciones para después, en el cuadro primero, retomar el contenido del capítulo séptimo. O el hecho de anteponer la historia del caballero de la Blanca Luna al misterio de la cabeza parlante.

Por otro lado, la amplificación de motivos como ocurre al final del cuadro quinto, llega hasta una dilatación que ya no es mera expansión, sino verdadera y nueva creación, como el final de la obra con la invocación de Dulcinea, superchería, como siempre, apoyada en la base del original («¡Ahora, señor don Quijote, que tenemos noticia que está desencantada la señora Dulcinea, sale vuesa merced con eso?»), constante punto de partida para la creación de Fernán-Gómez.

Y en esta suma, conviene objetivar la capacidad de verter en forma dramática (acotaciones, diálogo) lo que en origen era narración, de lo cual encontramos muestras concretas diseminadas por toda la obra; consiguiendo subrayar los efectos sonoros y visuales y desvelando la perspicacia y las dotes de Fernán-Gómez como dramaturgo. Una manera de autoría para la escena poco común en la actualidad, pues representa la figura completa del actor-autor-director-teórico del teatro y del cine. El dramaturgo puro para el espectador puro, si seguimos la idea de Umbral (otro clásico que se nos fue) que lo define como el escritor puro para el lector puro.

En cuanto al tema de la locura y su opuesto, la cordura, cabría destacar cómo Fernán-Gómez es consciente de que *El Quijote* es ni más ni menos que parábola de la vida humana y que por tanto no se trata del dilema locura o cordura, sino de la conjunción entre ambos extremos, ya que en la vida de todo loco cabe la posibilidad de comportarse como cuerdo. También el protagonismo de Sancho queda justificado desde esta perspectiva pues como personaje es el primero en advertir la coexistencia de locura y cordura en don Quijote.

Explica Castilla del Pino la locura acudiendo a un mecanismo psicológico básico, el *splitting*, o escisión en el sujeto: «El splitting es el proceso de disolución, pasajera o duraderamente, de la barrera virtual que separa nuestro mundo interno y el mundo exterior» (2005: 113-114), pudiéndose diferenciar en sus tesis, en este sentido, entre imaginación y fantasía, establecer con precisión nuestros deseos y las estrategias para lograrlos, sin olvidar nuestro objetivo primordial: la felicidad, esa sensación de bienestar psíquico, siempre amenazada, fruto de la autosatisfacción o conformidad con uno mismo que se produce cuando hemos conseguido no sólo existir, sino ser, el tradicional «conócete a ti mismo» que aconseja don Quijote a Sancho.

Y así, con este último ciclo dedicado al canon que representa la novela de Cervantes, se cierra la producción dramática de Fernando Fernán-Gómez. No parece casual la elección por tratarse de un libro ejemplar sobre nuestra decadencia, sin que la calificación de decadente afecte en modo alguno a su valor literario, sino todo lo contrario, como señaló Ramiro de Maeztu (1981: 50). al entenderla exactamente así en sus consideraciones ya históricas: «obra grande y decadente al mismo tiempo».

Y hay que decir que la relectura del *Quijote* sirvió, en efecto, a Fernán-Gómez para continuar coherentemente con su reflexión sobre la decadencia tal y como la planteaba a finales de la década anterior, en los años noventa, cuando centró su trabajo como dramaturgo en la picaresca y el humor. En *Los invasores del palacio*, que cerraba aquel ciclo, contrastaba la vejez y la juventud, las esperanzas y las realidades; antagonismos de los que derivan después la locura del héroe que, como el protagonista de su reconocida novela y película *El viaje a ninguna parte*, sueña despierto sin distinguir entre lo onírico y lo real.

Más aún, leyendo con humildad y sencillez la obra de Cervantes, se reencuentra Fernán-Gómez con la melancolía ya presente en uno de sus primeros y más sólidos personajes teatrales, Maffei de *La coartada*, desengañado de su ideal, burlado y escarnecido, demasiado viejo para recuperar lo perdido. Y a ese tema de la edad de la melancolía habría que añadir también el del amor como uno de los motores del mundo, pero planteado no de manera neoromántica, sino desde un profundo realismo existencial como ya lo abordara en la primera de sus obras teatrales, *Paraja para la eternidad*, donde se interrogaba si no habrá debajo de nuestra quimérica Dulcinea alguna rústica Aldonza: si bien es cierto que necesitamos que fomenten nuestro espíritu de aventura, no resulta menos

cierto que a veces sea necesario atajar el exceso de idealismo.

No olvidemos, antes de terminar, que *el Quijote* de Cervantes conecta también, en la historia literaria, con la picaresca y que, por lo tanto, todas las obras de Fernán-Gómez que con ella se relacionan, quedan aquí ligadas en el modo en que en ellas el autor reiteradamente plantea la negatividad en la marcha del mundo y la dificultad o imposibilidad que tenemos para recomponerlo, no quedando otro remedio que acomodarnos a él y dejar de sufrir con el sueño de cambiarlo. Se trata de ahondar en el tema del desengaño, de raíz en la cultura española, pero yendo un paso más allá de los meros incidentes, o de anécdotas más o menos divertidas, y añadiendo consejo y una mayor reflexión filosófica a la diversión. Se trata también, en definitiva, de dar rienda suelta a su vena cómica y de desarrollar el tipo de personaje que siempre atrajo a Fernán-Gómez: el hombre debilitado, pero de gran temple de alma, que lucha contra los obstáculos que se oponen a la felicidad común, como el don Luis de *Las bicicletas son para el verano*; tal vez un trasunto del autor.

#### ■ Referencias bibliográficas

- CASTILLA DEL PINO, Carlos (2005). *Cordura y locura en Cervantes*. Barcelona: Península.
- CERVANTES, Miguel de (1983). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- (1986). *Obras completas*. Tomo I. Madrid: Aguilar,
- (1984). *Numancia*. Madrid: Cátedra.
- FERNÁN-GÓMEZ, Fernando (2002). *Defensa de Sancho Panza*. Obra inédita.
- (2002). *Puro teatro y algo más*. Barcelona: Alba Editorial.
- (2004). *Morir cuerdo y vivir loco*. Zaragoza: Centro Dramático de Aragón. Introducción de Jesús Rubio Jiménez, presentación de Eva Almunia Badía.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- DE MAEZTU, Ramiro (1981). *Don Quijote, don Juan y la Celestina*. Madrid: Espasa Calpe.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1978). *¿Qué es el «Arte Nuevo» de Lope de Vega?*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- TÉBAR, Juan (1984). *Fernando Fernán-Gómez, escritor (Diálogo en tres actos)*, Madrid: Anjana Ediciones.

## ARTÍCULOS

---

VEGA, Lope de (1978). *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. En Emilio Orozco Díaz. *¿Qué es el «Arte Nuevo» de Lope de Vega?*. Salamanca: Universidad de Salamanca. Suzanne Lebeau. Paisajes de una dramaturgia.



SUZANNE LEBEAU.  
PAISAJES PARA UNA DRAMATURGIA

Itziar Pascual  
*Real Escuela Superior de Arte Dramático*



«Escribo para un público de niños y adolescentes desde hace veinte años y como otros muchos creadores, siempre siento la necesidad, obra tras obra, de empujar los límites de lo permitido, de la moral y de lo posible; premisas artificiales, y a la vez presentes, porque un día elegimos escribir e interpretar para los niños. Todos lo sabemos: en 1997, todavía hoy, es arriesgado [...] renunciar a las recetas y hablar de una lengua de autor, rechazar el aleccionamiento y decir en voz alta que el mundo en el que vivimos juntos, niños y adultos, es el mismo: cruel, tierno, complejo, con una ancha y gruesa zona gris entre el blanco y el negro, donde las cosas nunca son evidentes.»<sup>1</sup>

SUZANNE LEBEAU

(<http://idearts.com/magazine/dossiers/suzanne-lebeau.htm>)

El propósito de este estudio es analizar la actividad dramática de una autora relevante en el teatro para niños y adolescentes. Una dramaturga y actriz, creadora de la compañía Le Carrousel, cuya obra ha sido editada, traducida, premiada y representada en todo el mundo. Una creadora de notables influencias entre los escritores de teatro para niños y adolescentes dada también su notable actividad como docente de cursos y seminarios, como activa conferenciante en foros de debate y reflexión sobre las escrituras para las jóvenes edades. Sin embargo, resulta evidente la falta de proporción —al menos en España— entre lo notable de su

---

<sup>1</sup> En el original en francés.

dramática y el volumen de su bibliografía crítica. Sirva este trabajo, para incentivar nuevas imaginaciones y pensamientos sobre un trabajo de indudable valor y sentido. Para ello acercaremos la creación de Lebeau al contexto histórico y social del que procede —la escena quebequense de final de milenio— y nos interesaremos por las características más sobresalientes de su dramaturgia.



La dramaturga quebequense Suzanne Lebeau. Foto de Jeanne Davy.

■ LA ESCENA QUEBEQUENSE DE FINAL DE MILENIO

Rosa de Diego en su imprescindible volumen *Teatro de Quebec* remarca la incidencia de la *Revolución Tranquila* en la cultura quebequense a partir de 1960, un fenómeno político y social que se prolongará durante veinte

años y que define en los siguientes términos. «Se trata de la transformación radical que se produce en el seno de la sociedad y que consiste en un amplio movimiento de liberación, de modernización y de afirmación de una identidad propia. Quedan atrás sentimientos de inferioridad, de colonización colectiva y otras tradiciones diversas» (2002: 47).

Este proceso, de grandes consecuencias institucionales —se forma en 1961 el Consejo de las Artes de Quebec, en 1964 los Ministerios de Educación y Asuntos Culturales y en años sucesivos Radio Québec— afectará a toda la sociedad y por ende a sus creadores. El Québec de los años setenta —años también de expansión de los feminismos<sup>2</sup>— asiste al desarrollo de reformas fundamentales, como la educativa, con la vindicación de la escuela laica y la revisión de los programas y modelos pedagógicos. La identidad nacional encuentra en la lengua y en la cultura dos motores fundamentales de expresión y promoción de su existencia. El bilingüismo se institucionaliza en 1969 y con ello, se da reconocimiento a los programas de apoyo a la creación y difusión de obras en lengua francesa.

Cree Rosa de Diego que la coincidencia de ambos fenómenos — el desarrollo de los feminismos y el auge cultural — será importante para dotar de visibilidad y reconocimiento a las mujeres creadoras, «que proclaman sus reivindicaciones y definen su imaginario» (2002:52).

El referéndum del 20 de mayo de 1980 marca el final de la *Revolución Tranquila*. Este sufragio demandaba a la ciudadanía su voluntad sobre la afirmación de un autogobierno pleno. El 59,56 % de los votos recayó en el no, frente a un 40,44% a favor del sí. El resultado electoral supone, según De Diego, la instauración de un cierto desencanto, la aparición de un *techo de cristal* sobre las propias expectativas de evolución social y política. Sin embargo todo este proceso va a ser de extremo interés y de consecuencias decididas en la dramaturgia:

Durante este periodo, y hasta la desilusión provocada por el referéndum de los años 80, el teatro quebequense emerge y sienta sus bases. Ya no se trata de seguir los pasos de la dramaturgia francesa, sino de afirmar la autonomía de un teatro de y en Québec, en ruptura también con la tradición, a través de una temática, un imaginario, una forma de expresión del *homo quebecensis*. En este sentido el teatro aparece como una forma privilegiada de mostrar el

---

<sup>2</sup> En 1964, la ley 16 da por concluida la inferioridad y menor capacidad jurídica de la mujer casada frente a su esposo. Es en 1980 cuando la ley 89 reconoce la igualdad entre hombres y mujeres en Québec. Para más información sobre la historia política de Québec, ver [www.quebecpolitique.com](http://www.quebecpolitique.com)

mundo y su evolución y la nueva escritura escénica va a servir como espejo del cambio profundo que se produce en la sociedad de Québec (2002:53).

El estreno de *Las cuñadas*, de Michel Tremblay (1942), en 1968, es señalado en los anales de la literatura quebequense como la fecha en que arranca una dramaturgia «verdaderamente nacional» (2002:53). Una dramaturgia que adopta el *joual* como forma expresiva. La oralidad del *icitte* (aquí), el buscado localismo tiene una voluntad también identitaria y de contestación: «Se trata de un instrumento que sirve para traducir una identidad, una singularidad, una alineación, como catalizador de una realidad específicamente francófona» (2002:79).

El rechazo al orden establecido afecta también a los lenguajes teatrales no verbales y la efervescencia del momento augura buenos resultados para iniciativas no convencionales, como las de Théâtre Euh!, Le Théâtre du Même Nom y Le Grand Cirque Ordinaire. Y ¿cuáles son los temas, situaciones y conflictos abordados por el teatro quebequense de este momento? En correspondencia con la búsqueda de transformación política y social, es prioritario mostrar las asignaturas pendientes: el peso de la tradición y en particular de la familia como territorio de diferencias y del cambio generacional; el ahogo y presión tradicional sobre las mujeres y las influencias de la religión católica en el cambio de las relaciones. Se trata de materiales presentes también en el cine quebequense.<sup>3</sup>

La *Revolución Tranquila* también afecta al teatro para la infancia y la juventud. Si en los años cincuenta dominan las adaptaciones para niños y jóvenes de obras de Molière y Anouilh, o versiones de cuentos como *Pinocho* o *El gato con botas*, en los años setenta da comienzo el cambio. Tanto que, para De Diego, este será otro de los grandes espacios para la investigación teatral quebequense:

Empiezan a surgir, en cantidad y en calidad, compañías dedicadas al público infantil y juvenil, a unos espectadores diferentes y bien diferenciados, un

---

<sup>3</sup> Cabría recordar, en este sentido, una obra tan extraordinaria como *Leólo*, de Jean Claude Lauzon (fallecido en 1997) o la más reciente *CRAZY* (2005), de Jean-Marc Vallée, toda una crónica generacional y familiar, contada en primera persona, como *Leólo*, que retrata el cambio social en el seno de una familia quebequense de los años setenta a nuestros días. El movimiento hippie, la aparición de las drogas y la psicodelia, la emergencia de la identidad homosexual, las presiones de una cultura católica y la opresión del ama de casa son mostradas a través de la crónica vital de Zachary Beaulieu, el cuarto hijo hijo de una familia de cinco hermanos. Para más información sobre esta película puede consultarse [www.golem.es](http://www.golem.es)

teatro difundido a través de unos circuitos poco habituales. No sólo el espectador habitual es otro y además fácilmente reconocible, también las obras son distintas, porque, en definitiva, el modo de enfocar el arte es absolutamente excepcional. De manera que se convierte en una de las formas dramáticas más experimentales, de mayor innovación dentro del teatro contemporáneo, preocupándose de forma especial por las relaciones entre el espectador y el actor (2002: 87).

Como rasgos distintivos de este movimiento de enorme vigor en el número de creaciones y de compañías que lo proponen, cabe destacar la proximidad en temas y situaciones al niño y/o adolescente, desplazando las temáticas más tradicionales de los cuentos y narraciones orales. Hadas y brujos han sido reemplazados por otros personajes como el hermano mayor. Los espectáculos son concebidos sin renunciar a la dramaturgia visual y objetual, devolviendo a la palabra un papel dialéctico y no impositivo y reduccionista frente a otros lenguajes no verbales. La relación con el espectador forma, según De Diego, otro aspecto destacable de las características de este teatro quebequense para edades menores.

Para Ginette Guindon habría que comprender este auge dentro de todo un movimiento de expansión y reconocimiento de la literatura infantil y juvenil en Canadá. Expansión que incluye la dedicación editorial y universitaria a la literatura infantil y juvenil. Según datos de Guindon la edición anual de creación para adolescentes en Québec estaría actualmente en torno a los doscientos volúmenes, de los que más de la mitad son asumidos por tres editoriales, Héritage, Pierre Tisseyre y La Courte Échelle.<sup>4</sup>

En 1980 concluye la *Revolución Tranquila* y comienza la trayectoria dramática editada de Suzanne Lebeau con *Una luna entre dos casas*. Ella misma, en una entrevista concedida a la revista *Primer Acto*, explicaba con estos términos la incidencia que había tenido en su trayectoria la renovación social y cultural de los años setenta:

He tardado mucho tiempo en descubrir cuál es la textualidad que hay que dar a los niños. Al principio empezamos con un teatro de participación inteligente. Requería una preparación fuerte por parte de los maestros y de los

<sup>4</sup> A este vigor cabría añadir la existencia de publicaciones especializadas. Es el caso de *CCL Canadian Children's Literature / Littérature canadienne pour la jeunesse*, publicación universitaria fundada en 1975 y dedicada monográficamente a la literatura canadiense para niños y jóvenes creada en inglés y francés. Más información sobre esta revista en [http://collections.ic.gc.ca/ccl/f\\_about.html](http://collections.ic.gc.ca/ccl/f_about.html)

niños. Había un riesgo alto durante el espectáculo porque el papel de los niños era verdadero, podía cambiar muchas cosas. En este tiempo tuvimos en Québec la *Revolución Tranquila*: las escuelas estaban verdaderamente abiertas, los maestros buscaban cómo mejorar la metodología de la educación, la manera de enseñar y todo lo que les proponíamos les seducía muchísimo. Aprovechamos para buscar cosas nuevas, con más riesgo (2002: 104).

Esa etapa de apertura será seguramente el germen para la dramaturgia contemporánea en Québec, que en consonancia con una sociedad transformada por los sucesivos procesos migratorios —en particular en las ciudades, como Montreal— es ecléctica, fragmentaria y multidisciplinar. Una dramaturgia en la que el personaje reconoce como tal la crisis histórica de su conceptualización y se vislumbra como entidad sinuosa, fronteriza con la del actante. Una dramaturgia, caracterizada según De Diego (1999:172) por estrategias discursivas dominantes como «el fragmento, la *mise en abyme*, la hibridación del personaje, los monólogos o la narrativización del texto teatral». Una escritura que pone en crisis la cuestión de la ilusión teatral. O lo que es lo mismo: una escritura menos interesada en las cuestiones del *icilte*, en pos de una posición más global y transnacional. El *joual* no será entonces una forma expresiva dominante entre los autores de los ochenta y noventa.

De Diego subraya entre las temáticas del teatro quebequense de los años ochenta el peso de la metateatralidad. No son escasas las obras —cerca de una treintena, según Paul Lefebvre— que disponen de personajes protagonistas artistas o escritores y que evidencian las dificultades implícitas a esta condición. El teatro y la escritura dramática hablan del mundo hablando de sí mismas:

Siempre se trata de un artista solo, solitario, aislado, incomprendido y condenado a vivir con sus propias obsesiones. Resulta llamativo en efecto la recurrencia del teatro dentro del teatro. Quizás, como señala Paul Lefebvre, esta omnipresencia de los propios creadores sobre el escenario sea debida a que estos años están claramente marcados por los sueños rotos, las ilusiones perdidas, y hay una necesidad imperiosa de contar historias de soñadores, para subrayar que aún es posible imaginar, que hay que seguir deseando, inventando, *jugando en el teatro* de la vida (2002: 102).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> La cursiva procede de la propia cita.

Se trata de un periodo interesado en la experimentación estética. Así lo cree Catherine Pont-Humbert: «Los años 80 y 90 se distinguen por la presencia de espectáculos experimentales en los que la teatralidad parece prevalecer sobre el drama y la escritura dramática tiene algunas dificultades para reencontrar su voz y definirse de nuevo» (1998: 109).<sup>6</sup>

La religión, la familia y la pareja van a seguir emergiendo en la dramaturgia quebequense mostrando la inestabilidad y caducidad de estas categorías. No debe extrañarnos, por tanto, en un viaje al peligroso paisaje de la intimidad —una intimidad a veces brutal, herida, inestable, perdida ya la inocencia y su supuesta condición protectora— la emergencia de personajes que se ubican en la alteridad. Ello explicaría, según Pierre Gobin, la emergencia del loco y sus dobles<sup>7</sup> en la dramaturgia de Québec, en el contexto de una sociedad evolucionada rápidamente y en la que los artistas han adoptado una toma de conciencia crítica. Porque para Gobin las locuras, en sus diversas tipologías, implican una estrategia utópica, una afirmación del ser transgresor. Ese ser afirma aquí y ahora una forma de retomar y de habitar en el presente la alteridad: «La locura padecida o asumida emerge entonces como un modo de estar «de vacaciones» en relación a las contingencias. Puede ser el rechazo a renunciar a la idea de de la posible recuperación del paraíso perdido. Este estado de «licencia», locura, utopía o reconocimiento genial de una heterogeneidad frente al riesgo, es sin duda la mejor baza del teatro» (1978: 253).<sup>8</sup>

Me importa destacar esta caracterología del loco y sus dobles, porque emerge precisamente de una sociedad *minoritaria y diversa*, en la que el quebequense, antes que nada, como señala Gobin, (1978: 21) se define por su diferencia frente a la mayoría de su entorno en América del Norte. El quebequense *es lo que no es la mayoría*, en un entorno social de corte conservador y tradicional. La dramaturgia quebequense sería entonces un buen caldo de cultivo para mostrar esos personajes distintos, los diferentes, que emergen en entornos marcados por el peso del pasado y el

<sup>6</sup> En el original en francés.

<sup>7</sup> Gobin da a la categoría de locura (*folie*) una dimensión amplia. Es la locura transgresora de los poseídos y endemoniados, de la pasión amorosa, de los alienados por las pesadillas del consumo, de los bufones, del travestismo, de los supuestos *sots* (tontos). De aquellos por tanto, que están fuera de la norma. «La figura del loco debe ser entendida en su sentido más amplio. El campo semántico de la locura incluye formas asociadas en la conciencia popular al personaje fundamental que, en bella cita de Waelhens, *es el otro de la razón*» (1978: 16).

<sup>8</sup> En el original en francés.

poder de la tradición. Esos que vienen a cuestionar y contradecir las leyes dominantes en su entorno y a promover el cambio, a pesar de las resistencias reales y simbólicas que encuentren a su paso. Lo que en el teatro son, básicamente, los personajes protagonistas.

#### ■ SUZANNE LEBEAU. UNA VIDA DE PALABRAS

Cuando en 1980 Suzanne Lebeau ve publicada su primera obra, *Una luna entre dos casas*,<sup>9</sup> es una joven de 32 años, formada en Literatura y Pedagogía, y en Interpretación en Québec, Francia y Polonia. Trabaja en un espectáculo de teatro para niños, *El bosque maravilloso*. Una propuesta que le ofrece inquietudes decisivas en su carrera:

Era un texto muy clásico. Allí conocí a mi marido, era uno de los actores. Durante un año hicimos ciento veinte funciones. Durante la primera parte de la obra estaba detrás, escuchando el texto y me preguntaba: «¿Cómo se pueden decir a los niños cosas tan tontas?» [...] Después del espectáculo mi marido y yo íbamos por las clases para preguntar a los niños: ¿Qué queréis ver en el teatro?» A partir de esta experiencia empecé a escribir (2000: 103).

De la Suzanne Lebeau actriz va naciendo la Suzanne Lebeau dramaturga. El nacimiento trae consigo las primeras dificultades. El primer texto que escribe es rechazado por la compañía en la que trabaja, al considerarlo «demasiado complicado para niños» (2000:103). Será en 1975 cuando funde con Gervais Gaudrault la compañía Le Carrousel. Durante cinco años compagina la interpretación con la escritura. Después, se dedica por completo a la escritura dramática.

*Una luna entre dos casas*, obra en la que Lebeau se dirige a los niños de edades comprendidas entre los tres y los cinco años —«en aquel momento tenía un hijo de tres años y trabajé con otros niños pequeños, así que los conocía bien» (2000:104)—tiene una cierta repercusión en Montreal. Lebeau apuesta por la construcción de dos personajes, Pluma y Taciturno<sup>10</sup>, cuyos caracteres no están definidos por la edad o un género preciso<sup>11</sup>, o por unos antecedentes que han constituido su carácter. Pluma y

<sup>9</sup> La edición fue posterior al estreno, en Montreal, a cargo de Le Carrousel, en octubre de 1979.

<sup>10</sup> En el texto original, en francés.

<sup>11</sup> Lebeau define a sus personajes de esta manera en el *Dramatis Personae*: «Pluma y Taciturno son dos personajes de fantasía, sin edad precisa, sin sexo preciso. El niño de tres a cinco años se identifica casi directamente con el personaje de su sexo. [...] Es muy importante que los papeles de estos últimos se interpreten con un máximo de fantasía para situarlos por encima del «él» masculino o del

Taciturno están fascinados, como un niño de tres años, por el descubrimiento, una experiencia presente que comienza cada día. El pasado y el futuro no existen, son términos indefinidos. Lo que se pone en juego es el placer de descubrir: el encuentro con el otro, la relación con distintos, el nacimiento de la amistad.

Esta perspectiva resulta muy contemporánea. La prolongada información sobre el pasado, como forma de comprensión del presente, ha sido liquidada o sustraída. Cuando Plume asegura, «No hace mucho que conozco a Taciturno, desde hace, desde hace, desde hace... En todo caso, no desde hace mucho tiempo» (2006: 64), ¿no podríamos atribuir esta afirmación en un personaje beckettiano? De hecho, como ha recordado Angélica Liddell, la liquidación de las coordenadas espacio temporales es uno de los grandes hallazgos de *Esperando a Godot* (2005: 67-76). El idiolecto de los personajes es esencial, preciso, concreto. Sin embargo, esa desnudez—lo menos es más—no está exenta de sentidos.

Descubrir es una experiencia poderosa, por lo general positiva para el niño, pero no excluye la inquietud y la tensión. La escena séptima revela precisamente esa experiencia: el miedo. Un miedo que se habita de temor a figuras simbólicas (el lobo, el oso, la sombra), pero también un miedo a los ruidos, a los sonidos de la noche, a los insectos, a la tormenta. Hace frío, hay hambre y todo da mucho miedo. Un miedo que no deja dormir: «Los crac, crac, crac.../ Los chu, chu, chu.../ Les ju, ju, ju.../» (2006: 39).

En esta primera obra ya aparecen procedimientos que van a estar presentes en otras creaciones posteriores, como la coesión de elementos clásicos y actuales y el trabajo con los lenguajes y los elementos simbólicos. La amistad significa la transgresión del entorno familiar del niño; salir de la casa es un enorme desafío espacial y simbólico. Es, digámoslo así, el primer viaje del héroe. Así lo explica Lebeau:

[...] Y como la casa es uno de los elementos más importantes de la vida emotiva del niño que tiene de 3 a 5 años, el centro de su universo, hemos querido que tenga un lugar de privilegio en este espectáculo. [...] Cada uno de los elementos que hemos escogido es, a la vez, un signo y un símbolo. Un signo porque representa una realidad que el niño puede fácilmente identificar, no permitiendo ninguna otra interpretación. [...] Estos signos le permiten al niño situarse fácilmente en el tiempo y en el espacio (la cerca, por ejemplo, di-

---

verdadero sexo de los actores.» (2006: 8) En el original en francés.

vide la zona de actuación en dos partes, y significa: aquí, es lo mío y allí es lo tuyo.) Cada uno de estos elementos participa estrechamente en el universo emotivo e imaginario del niño. El sol, la luna, la casa, son mucho más que unos simples signos de buen tiempo, de mal tiempo o de refugio. [...] La casa es la seguridad emotiva, el bienestar, la intimidad. El sol, que también se encuentra muy presente en estos dibujos, nos habla abiertamente del mundo, de la armonía con la naturaleza, de la claridad, de la fuerza. La luna es un recuerdo de la intimidad. [...] la chimenea sobre el tejado de la casa, es a la vez la calefacción y el calor del ambiente familiar (2006: 60-61).



Los actores Luisa Huertas y François Trudel en una escena de *El Ogrito*, uno de los textos más célebres de Suzanne Lebeau. Foto de François-Xavier Gaudreault.

Además del trabajo con los lenguajes verbales, en esta obra de Lebeau y en otras sucesivas es y será muy importante el trabajo con otras formas expresivas: cuerpo-movimiento, voz-música, objeto-imagen. La imagen de las casas de Pluma y Taciturno define sus caracteres, su modo de ser. Están identificados con el espacio que habitan y el espacio les define. Los objetos presentes en el texto cuentan con una gran carga informativa, muy concreta para un niño. También cabría citar el trabajo rítmico de contrastes. Baste recordar el carácter de Taciturno, dedicado al placer de la música y las evidentes diferencias entre Pluma (ligero, dinámico, activo) y Taciturno (descrito por su autora como «un gran koala» (2006:8)).

*Una luna entre dos casas* abre el camino para nuevas escrituras. Su presencia en la Bial de Lyon es fundamental, y el texto es difundido, traducido y publicado en varios idiomas.<sup>12</sup> La obra siguiente de Lebeau será *Los pequeños poderes*. Este texto, que le hará merecedora del Premio Chalmers en 1986, traducido al inglés por Maureen LaBonté y estrenado por Le Carrousel en 1982, constituye un nuevo desafío en la trayectoria de la autora quebequense. A través del retrato de momentos cotidianos de la vida de niños de ocho a once años, se muestran las relaciones entre niños y adultos. Once personajes presentan así las tensiones y dialécticas de poder que pueden producirse a la hora de levantarse, en el colegio, haciendo la limpieza, recibiendo un castigo o al irse a la cama. La obra en su presentación en Lyon provocó una reacción muy distinta a *Una luna entre dos casas*. Así lo relata Lebeau: «*Los pequeños poderes* no tuvo ningún éxito. Como soy muy testaruda busco respuestas a las cosas y creo que como *Los pequeños poderes* era un texto que tenía que ver con la realidad, con las relaciones personales, los niños y adultos no se reconocían en el espectáculo» (2000: 104).

Con esta obra Lebeau inicia también otra tendencia que se instala en su dramaturgia. Los personajes protagonistas están vinculados al concepto de lo pequeño, de lo reducido o de la infancia. Pensemos en ejemplos como *Petit Pierre* o *El ogrito* (un ogro pequeño, reducido, un ogrito.) o en el personaje de Hombrecito, con el que comienza *El monstruo en Cuentos de niños reales*<sup>13</sup> El protagonista tiene la misma dimensión que el espectador. Esto implica un diálogo singular entre el personaje y el espectador. Los dos están concernidos por el desafío de crecer. Crecer en

<sup>12</sup> En la actualidad este texto ha sido traducido al inglés, castellano, portugués y flamenco.

<sup>13</sup> Lavandier (2003) recuerda que esta noción de lo pequeño o «enano» está presente en buena parte de los cuentos infantiles: *Caperucita Roja*, *Pulgarcito*, *La sirenita*, etc.

experiencia, en habilidades, en comprensión del mundo, en la construcción de su único e irrepetible ser humano.



En *Los pequeños poderes*, Lebeau aborda las relaciones entre niños y adultos. Foto de Yves Dubé.

Importa recordar que esos pequeños, enfrentados al desafío de crecer, y retratados por Lebeau, distan mucho de los *niños perfectos*. Emerge la monstruosidad, la imperfección, la oscuridad. Son distintos, son los otros, los que no se parecen a los demás, los que nunca pasarían desap-

cibidos. Colocar a los distintos, los que están en los márgenes de la norma como protagonistas — ya sea *Petit Pierre*, porque está sin terminar de hacer, ya el Monstruito que siempre dice no, porque su apariencia corporal se ha habitado de partes del cuerpo que proceden de un caballo, de un león, de un burro, o de un buey, ya el Ogrito, porque en sus venas corre la llamada de la sangre—¿no es una forma de cuestionar lo establecido? ¿No es una forma de prestar atención a esos seres, como nos recordaba Pierre Gobin, que atraviesan las locuras, entendidas éstas como formas de un estar al otro lado de la Razón? ¿Cómo si no comprender un personaje como Gilbert Rembrand, el protagonista de *Gil*, (1987) un niño de ocho años internado en un centro psiquiátrico por haber transgredido las normas sociales?

Detrás de esa posición, mostrar lo inquietante, lo turbador, aquello ante lo que no tenemos respuestas certeras, creemos leer también una reflexión social y política. Mauricio Flores recogía en Aguascalientes (México) estas palabras de Lebeau:

Nuestro teatro sigue siendo moderado, demasiado moderado. Pocas veces resulta subversivo. No se atreve a la desviación. La delincuencia se encuentra de inmediato ridiculizada o pisada y el héroe es el que queda bien con el orden. Raras veces se pone en tela de juicio el mundo en que transcurre la niñez, a pesar de que éste está lejos de ser perfecto. El reto para los dramaturgos debe permanecer en constante vigilancia en contra de un teatro para niños artificial y nivelador y del uso de un lenguaje banal. Tenemos que atrevernos, reencontrar el sentido del riesgo resguardando en nuestro deseo de rehacer el mundo. Pero sobre todo, permanecer cercanos a los niños para comprender sus puntos de vista sobre las cosas y su modo de nombrarlas. Hay que sumergirnos en las raíces de nuestras propias infancias y acordarnos que a los cinco años la araña en la pared tenía una carga como la pinta Kafka en *La metamorfosis*. (Flores, 2007)

Con *Los pequeños poderes*, Lebeau se adentra también en otras estrategias dramáticas. Opta por un *Dramatis personae* más amplio —once personajes—y trabaja la coralidad como forma compositiva. A partir de estos trabajos la narratividad va a tener nuevas presencias en la dramaturgia de Lebeau. El trabajo con la narración, como una forma de lenguaje teatral—no olvidemos la importancia de lo narrativo en el teatro de Brecht —permite también el trabajo con secuencias autónomas, sin que existan necesariamente vínculos de temporalidad. El término cuento

también va a formar parte de los títulos de la obra de Lebeau, sin que ésta renuncie nunca a la especificidad del lenguaje teatral.

Entre las experiencias a las que somete su escritura, Lebeau se interroga sobre la recepción de los textos entre espectadores de diversas edades:

Hice una prueba: usé un mismo argumento y lo desarrollé de dos formas diferentes, para niños más pequeños y para más mayores, con los mismos personajes; los dos textos resultantes fueron totalmente diferentes. Para los pequeños se llamaba *Cuentos para el día y la noche* y para los más mayores *Cómo se puede vivir entre los hombres cuando se es un gigante*<sup>14</sup>. Es la historia de un gigante y un ratón, los dos dan miedo a los hombres, uno porque es un gigante y el otro porque es un ratón (2000: 105).

Si con *Gil* la dramaturga quebequense obtiene el Premio al espectáculo para públicos jóvenes de la Asociación Quebequense de Críticos de Teatro, obtendrá de nuevo este galardón en 1994, al que se sumará el Premio a la mejor producción para público juvenil por *Cuentos de niños reales*. *Cuentos de niños reales* nos permite adentrarnos en aspectos muy interesantes de la dramaturgia de Lebeau. Para comenzar, la desaparición de la noción clásica de personaje teatral y de diálogo —incluso formalmente: ha desaparecido el *Dramatis personae* y la acotación teatral y emerge una tercera persona que ejerce una función narrativa—. Pero también la forma del relato es sometida a una tensión de límites, a un principio de teatralidad. La obra es concebida con una forma poemática, de verso libre, sometida a un ritmo dramático, a un proceso de cierta progresión y clímax. La contrucción no se debe a una dramaturgia clásica. Cabría recordar que estas mismas estrategias formales eran, en estos mismos años muy propias del teatro contemporáneo europeo. Un ejemplo podría encontrarse en las escrituras de Heiner Müller, también caracterizadas, como la dramática de Lebeau, por una revisión mítica.

Los cuentos —seis en la versión castellana de Cecilia Iris Fasola: *El Monstruo*; «*Lo que yo no quiero hacer es lavar la vajilla*»; *Titi*; *El que amaba demasiado la ciencia*; *El gusto* y *El niño rubio que no quería tocar el violín*—disponen de autonomía argumental. Cada texto, por lo general breve, es com-

---

<sup>14</sup> La información de la compañía Le Carrousel da cuenta de un montaje en castellano de este texto, a cargo de la compañía Cómicos Teatro Abierto de Albacete, en noviembre de 2004. Sin embargo no hemos podido documentar este estreno con referencias bibliográficas.

previsible y coherente por sí mismo, sin dependencia del resto de piezas. No existe a priori un vínculo explícito entre los personajes que constituyen los distintos opúsculos.

Sin embargo podemos reconocer una estrategia presente en obras posteriores: la dualidad interna de los personajes. El mismo personaje es disociado en dos voces, dos presencias, dos discursos. Es confrontado en diversas edades — sería el caso de *Salvador*, por ejemplo, que se muestra como niño y como adulto—pero también el de Lolo, el protagonista de «*Lo que yo no quiero hacer es lavar la vajilla*», que se muestra disociado y en diálogo con su carácter, pues tal ha sido el rechazo de su entorno a su carácter que se convierte en un *alter ego* de sí mismo.

Las formas expresivas resultan, asimismo, muy interesantes como materia de análisis. El idiolecto de los personajes está sometido, no a un principio de comunicabilidad, cuanto de eficacia expresiva. El personaje hablante/protagonista de *El que amaba demasiado la ciencia*; se expresa con la precisión matemática de quien conoce las leyes físicas:

Antes de poder mantenerme sentado  
Ya sabía calcular la velocidad del viento  
La intensidad de los sonidos y de la luz  
Las medidas en pulgadas  
En pies  
En metros  
En kilómetros  
En gramos, en libras  
En nudos marinos. (2004: 21)

Las palabras del personaje pueden resultar incluso eruditas, como cuando describe técnicamente el proceso auditivo de un grito, al ver su hermana que sus tortugas han desaparecido. Sin embargo — y esta cuestión entronca con otro aspecto formal interesantísimo —estas se hacen turbadoras, claras, poéticas, cuando el personaje se enfrenta a su miedo, a los límites del conocimiento, lo que la ciencia no ha sido capaz de explicarle:

Tuve doce años.  
Y la destreza del mejor cirujano  
Pero seguía sin poder explicarme  
Porqué los gatos son aplastados por los autos

Por qué la sangre corre  
Por qué los niños  
Se lastiman cuando caen.  
Por qué se caen  
Por qué existen las enfermedades mortales.  
Por qué las lágrimas  
El hambre  
El frío  
La guerra  
El sufrimiento...  
Tengo trece años  
Y no sé nada más.  
No sé qué hace el fuego de esas vidas  
Que destruye tan rápidamente.  
Yo no sé qué hace la muerte con las almas  
Que se roba como una ladrona  
Nadie quiere responder mis preguntas. (2004: 28)

Este sería otro aspecto muy valioso de la dramaturgia de Lebeau; el cuestionamiento del recurso del *Deus ex machina*; la crisis de una resolución explícita y evidente de las situaciones. Descrita la experiencia del personaje—que progresivamente va matando y torturando a numerosos animales: peces de acuario, tortugas, ardillas, pájaros, insectos, ratas, gatos y perros, entre otros, unas veces en secreto, otras con la licitud de su entorno familiar— Lebeau «suspende» la resolución de la situación. El personaje, realizadas todas estas acciones, no sabe más del dolor y del sufrimiento que al principio. Las preguntas no han encontrado respuestas. El personaje cree que será a los veinte años, cuando llegue a la edad adulta, cuando encuentre las respuestas. Mientras, cuenta meticulosamente el tiempo que le queda para ese momento.

La suspensión de la resolución tiene lugar en otras obras, como *El ogrito*, en la que, la última intervención de Simón nos permite un instante de inquietud extraordinario, cuando creemos que la *ogritud* ha sido domesticada: «Al dedo del pie de Pamela, al verdadero dedo, lo mastiqué, pero no me lo tragué. Lo guardo aquí, en el bolsillo, con la gotita de sangre seca que no quiere salir» (2002: 71-72). La evitación de un final resolutivo, explícito, tiene consecuencias en el plano ideológico, y por consecuencia, en la perspectiva política del texto. No olvidemos que las dramaturgias clásicas se afirma en resoluciones donde cada personaje

asiste a un premio o castigo. Todo queda en el plano de la fábula, atado y bien atado: es el momento de las recompensas, materiales y simbólicas, de los matrimonios, del castigo. Y ello implica un juicio moral, una toma de partido evidente sobre los personajes y sus conductas.

Lebeau evita esa carga ideológica. No enjuicia, presenta. «Humaniza» a las víctimas —los peces y las tortugas tienen nombres propios, modos singulares y específicos de afrontar la muerte, el dolor o el sufrimiento— y intervienen en las situaciones de forma poderosamente significativa— y deja al espectador que construya su propio final. ¿Qué sabrá este personaje (sin nombre, en interesante contraste con sus víctimas)<sup>15</sup> cuando el tiempo haya transcurrido?

¿Cuál es el modo, entonces, en que se concreta lo ideológico en este texto? De un modo muy sutil, atractivo: a través de los ecos del lenguaje:

Entonces le eché el ojo a las tortugas de mi hermana  
Convenciéndome rápidamente de que tortuga y tortura  
Tenían la misma etimología. (2004:23)

Es el sonido lo que reúne ambos conceptos, en una estrategia muy familiar para un niño. La de elaborar campos semánticos en función de la proximidad entre palabras de muy diverso sentido. De ello habla Gianni Rodari en su *Gramática de la Fantasía*

(...) No de otro modo una palabra, lanzada a la mente por azar, produce ondas de superficie y de profundidad, provoca una serie infinita de reacciones en cadena, atrayendo en su caída sonidos e imágenes, analogías y recuerdos, significados y sueños, en un movimiento que interesa a la experiencia y a la memoria, a la fantasía y al inconsciente y que es complicado por el hecho de que la misma mente no asiste pasiva a la representación, sino que interviene en ella continuamente para aceptar y repeler, enlazar y censurar, construir y destruir (2006: 15).

---

<sup>15</sup> Nombrar es un acto fundacional. Significa crear. Lo que no se nombra no existe. Bettelheim (1986:58) recuerda en este sentido que en los cuentos de hadas sólo el personaje protagonista tiene nombre propio. El resto quedan nombrados por su rol: «los padres de los protagonistas del cuento permanecen anónimos. Se alude a ellos mediante las palabras «padre», «madre», «madrastra», aun cuando se les describa como «un pobre pescador» o «un pobre leñador». «Un rey» y «una reina» no son más que hábiles disfraces de padre y madre, lo mismo que «príncipe» y «princesa» son sustitutos de chico y chica. Hadas y brujas, gigantes y madrinas carecen igualmente de nombre, facilitando así las proyecciones e identificaciones».

De este modo, prosigue Rodari, «china» podría estar en relación con diversos campos de palabras. Entre ellas, letrina, escarlatina, argentina, adivina, salina o mandarina... (2006: 16). La puesta en relación entre dos términos como estrategia para proponer un punto de vista se produce también en *El niño rubio que no quería tocar el violín*. La asociación se produce por razones de asociación con un término ya hecho:

Los padres  
Se pusieron a buscar  
Un instrumento...  
¿Un instrumento de tortura?,  
pregunta el pequeño  
que de tortura conoce sólo el nombre  
¡Pero no!  
Un instrumento digno  
Del gran talento  
De nuestro hijo, dice papá. (2004: 34)

Sucedará también en la resolución del relato cuando el verbo tocar — asociado en la acción al acto de interpretar una melodía con el instrumento — se trastoca en «tocar el fondo, tocar el límite» (2004: 37). La aparente casualidad pone en crisis la causalidad, vindica la perspectiva interna de los actos —el niño sabe, tiene un orden interno de lo lícito y lo ilícito, sabe que lo que hace provoca el dolor a los animales, pero su deseo de saber es superior a esta norma y la transgrede—. El orden moral no queda desplazado a otros personajes como el padre o la madre. Es el personaje quien tiene su propio orden y quien se enfrenta al mismo.

Parecería que la fábula nos devuelve la imagen de un niño de los tiempos presentes. Sin embargo, debemos insistir en que en el teatro de Suzanne Lebeau los contenidos simbólicos pueden tener una presencia subyacente. La contrucción formal, como vemos, despegada de los cánones clásicos, no excluye una lectura arquetípica. ¿O acaso este personaje no estaría en relación con *Barbazul*, o con Sahriyar, el sultán despiadado de *Las mil y una noches*?

En las fábulas de Lebeau nos topamos con una materia mítica que atraviesa la historia de los mitos y las leyendas. Es el amor, el respeto al otro, lo que nos hace humanos. ¿O caso el Hombrecito de *El Monstruo* no constituye una recuperación del personaje de Enkidu en *La leyenda de Gilgamesh*? En Enkidu es la mujer quien abre el espíritu y el corazón, quien

sugiere el gran viaje hacia la humanidad.<sup>16</sup> Importa citar, en este sentido, a Victoria Sau, cuando recuerda, en cita de Anne Tristan, que el amor «es el estado en el que resulta abolida la barbarie que por lo general impide el acceso a los demás» (1990: 36). La animalidad del Hombrecito se liquida cuando, por primera vez, se enamora. Su galopar se ha detenido por primera vez:

Hasta el día en que...  
Es golpeado de frente  
Por la sonrisa  
Deslumbrante  
De una muchacha.  
Golpeado por el resplandor  
De la mirada  
Envolvente  
De una muchacha.  
-La misma.  
(...) Golpeado por la emoción que le hace  
enrojecer de la cabeza a los pies,  
que lo deja desarmado,  
que hace del atacante, un suspirante,  
de Hombrecito, un grande,  
del niño espantoso, un príncipe encantado. (2004: 13)

El amor, nos recuerda Lebeau, nos permite viajar de la animalidad a la Humanidad. Muchos de los personajes protagonistas del teatro de Lebeau se enfrentan al amor. Sería también el caso de Salvador, fascinado con las maneras y la elegancia de Bianca Albacarra, o con el propio *Ogrito*. Y aunque la lectura, la escritura — representadas a través de la escuela en *El Ogrito* y del aprendizaje a escribir en *Salvador*, significan un camino hacia la Humanidad, el saber sin amor no nos convierte en humanos. Sólo nos hace técnicos.

El amor puede expresarse de muchas maneras. En las obras de Lebeau, además de ese primer amor, se reconoce el amor filial. Hay una figura maternal que ejerce una función de protección, de escucha, de respaldo en el proceso de crecimiento y de elección de vida de los hijos. Serían ejemplos de esta figura las madres presentes en *El Ogrito*, Ana, o

---

<sup>16</sup> Cabría recordar también el ejemplo de *La bella y la bestia*.

Benedicta, en *Salvador*. El nombre de ambos personajes ya nos aporta información sobre su carácter. E incluso cabría citar a la madre fumadora de *Titi*, en *Cuentos de niños reales*, tratada con mucha ternura en su dificultad para dejar de fumar mientras está embarazada.

Resulta muy interesante el tratamiento de los personajes de los padres. Se trata, en no pocas ocasiones, de personajes ausentes. Los padres no están, o están fuera del espacio del interés y de la atención de los niños protagonistas. Es el caso del personaje de *El gusto*:

Papá lee  
Dice Julia  
Papá lee y yo me aburro  
Papá lee  
Una revista  
Gorda  
Pesadota  
Sin dibujos  
Y sin fotos  
¡Papá!  
Sí, querida,  
Responde papá distraído sin siquiera levantar la vista  
¡Papá!  
Sí, querida,  
Responde papá completamente ausente. (2004:29)

Sin embargo, los padres ausentes —y aquí cabe otra reflexión que nos devuelve a la escena quebequense de los años ochenta y noventa: la familia se ha transformado—tienen una misión importante en el crecimiento de sus hijos. Pensemos en *El Ogrito*, en el que el ausente Ogro Padre aprende del crecimiento de su hijo, se hace más valiente en el deseo de superar las pruebas que le conducen a la superación de sus instintos ogrescos. O en *Salvador*, en la obra homónima, que espera el retorno de su padre, desaparecido tras una noche de reunión política...

Es interesante ver que estos personajes en ambos casos se convierten en *padres de papel*. Su existencia o inexistencia se define por la presencia de mensajes escritos, que son compartidos en escena. En *El Ogrito*, a través de la carta que Simón Padre envía a su esposa Ana. El Ogro ha estado ahí, en algún lugar invisible, oculto, atento al proceso de su hijo. El padre de *Salvador* se concreta a través de un objeto, el sombrero que le

da el aire de un viajero, y un recorte de periódico, en el que se da cuenta de un ataque a un grupo de campesinos reunidos para protestar por la falta de tierras propias... Son padres ausentes que se hacen presentes en un plano simbólico. De hecho, si recordamos el original sentido del símbolo del ogro, esta relación padre-hijo estaría ya inscrita en el personaje. Así lo cree Juan Eduardo Cirlot

El origen de este personaje, que aparece con frecuencia en leyendas y cuentos folklóricos, se remonta a Saturno, que devoraba a sus hijos a medida que Cibeles los traía al mundo. Si lo central, en el mito saturniano, es que la destrucción es la consecuencia inevitable de la creación, por producirse ésta en el seno del tiempo, el ogro parece mejor una personificación del «padre terrible» que del tiempo. Henri Donteville hace derivar el nombre de este ser de la definición del poeta latino Ennius: Pluto latine est Dis Pater alii Orcum Vocant. Orco, dios de la mansión subterránea, como su madre Orca. Ambos seres presentan el rasgo saturniano de devorar niños pequeños. Indudablemente estas leyendas están entroncadas también con antiguos mitos basados en los aspectos más salvajes de la prehumanidad y, como otras, desempeñan la función catártica de advertencia (1985: 338).

Es muy interesante la presencia de estas figuras simbólicas en la dramaturgia de Lebeau. Figuras como los monstruos, los ogros, los lobos vienen a recordarnos la presencia de fuerzas salvajes, no controladas social o culturalmente. Bettelheim (1986: 61) interpreta estos seres, como el lobo, en forma de «fuerzas asociales, inconscientes y devoradoras contra las que tenemos que aprender a protegernos, y a los que uno puede derrotar con la energía del propio yo». Sin embargo, y ésta es una acción extremadamente contemporánea, esas fuerzas no son devaluadas con un juicio moral negativo. Lebeau nos recuerda que en determinadas ocasiones la sociedad también puede ser monstruosa: la sociedad que hace desaparecer a los padres como el de Salvador; la sociedad que alimenta la culpabilidad, representada por el médico y el marido de la mujer embarazada en *Titi*, la sociedad cegada por las expectativas de fama y éxito, como en *El niño que no quería tocar el violín*, la sociedad que no deja respirar a los niños y los reprime y coarta, como el maestro repetidor de imperativos de *El niño...*

El lado salvaje, monstruoso, asocial, no está ubicado en los personajes acechantes, cuanto en el interno de los protagonistas. Lo salvaje ha abandonado el resistente territorio del antagonismo en el que lo habían

depositado los cuentos de hadas. No hace falta ya esa ubicación en el espacio exterior a la que alude Bettelheim (1986: 63): el niño sabe que ese lobo es él mismo, su lado devorador.

Bettelheim aborda también otra cuestión que me parece importante en su conexión con el teatro de la dramaturga quebequense: la desaparición de los personajes que representan las primeras formas de existencia, las etapas superadas del crecimiento (1986: 64).<sup>17</sup> En la obra de Lebeau —hemos aludido ya a los padres ausentados— cabría citar también a los personajes que se van, que obligan al protagonista a aceptar el desafío de crecer. El hermano de Salvador sería un ejemplo máximo de este proceso. José, que adopta un modelo de supervivencia que contraviene las expectativas de la educación y de la ética de Benedicto, desaparece sin que sus hermanos puedan saber a ciencia cierta dónde está y si está vivo o muerto. La ausencia obliga a Salvador a crecer aún más deprisa, a asumir responsabilidades, a aprender a escribir esas cartas con las que se ofrece como escritor en plaza pública, ejercer esa función salvadora que conlleva su nombre.

Y es que, como plantea Bettelheim, una de las cuestiones fundamentales en la vida mental y psíquica de un niño es la identidad (1986: 67). Un tema que para Lebeau también es decisivo: «Durante años he ido buscando las diferencias entre adultos y niños; ahora busco las preguntas existenciales que les importan tanto a los niños más pequeños como a los ancianos, esos que nos preocupan desde el nacimiento a la muerte: ¿quién soy, qué hago en la vida, qué me gusta, qué quiero conseguir? ¿Alguien me quiere?» (2000: 105).

Las representaciones de *Cuentos de niños reales* provocan el interés y la conmoción entre los espectadores, también en España. Esta obra ha sido representada a cargo de Cambaleo Teatro, con dirección de los hermanos Sarrió. Esta compañía — que recientemente ha estrenado un nuevo montaje con obra de Suzanne Lebeau, *Salvador*<sup>18</sup>—obtuvo el Premio Comunidad de Madrid en la edición de 2001 de Teatralia. Margarita Reiz explicaba en *Primer Acto* el valor de este trabajo:

---

<sup>17</sup> Bettelheim aplica esta creencia al análisis de *Los tres cerditos*, asegurando que la muerte de los dos primeros no resulta traumática. Se trataría de una representación, que el niño comprende, inconscientemente, de la caducidad de formas anteriores de existencia si queremos trascender a otras superiores.

<sup>18</sup> Más información sobre las representaciones de este montaje en: <http://www.cambaleo.com/cambaleo/index.html>

Suzanne Lebeau lleva más de veinticinco años indagando en el mundo infantil, y en su texto nos descubre esas situaciones reales desde la mirada de niños y niñas que navegan en una cotidianeidad marcada por los adultos, llena de preguntas y contradicciones. Dicho texto permite la comunicación en presente con ellos, representando en escena la persona que ahora son, con todas sus dificultades de relación, análisis, sentido y admisión de su propia realidad — y sobre todo y más complicado — el equilibrio con esa otra realidad que protagonizan «los mayores» (2001: 127).

El espectáculo de Cambaleo Teatro se representó, además de en Madrid y Aranjuez, en diversas localidades españolas (Zaragoza, Granada, etc.) No todos los comentarios, sin embargo, son plenamente elogiosos. Para Molinari (2001), crítico del diario *Ideal* de Granada, la estructura narrativa de *Cuentos de niños reales*, en la que se articula la combinación de elementos diversos de distinta textura y naturaleza, tiene cierto parecido a «la variedad de las bolsas de chuches»: «Las historias parecen caramelos agridulces. Unas veces destilan sabores de buen humor sin rozar lo cómico, otras se van hacia lo dramático con propensión a la ternura hogareña y al estereotipo del niño bueno. A veces hay un monólogo que por su premura y velocidad pierde mucho de su contenido.»

En 1994 Lebeau escribe *Salvador*, como resultado de una residencia en el Centro Nacional de Escrituras del Espectáculo, la Cartuja de Ville-neuve-lez-Avignon. Y resulta conmovedor como Lebeau se enfrenta con extrema cercanía a la realidad de la infancia en Latinoamérica. Una cuestión que ella, nuevamente, aborda con extremo rigor y a la vez con el respeto de la dignidad. La vida cotidiana de la familia de Salvador está habitada de esperanza: la esperanza de ver crecer el mango en una montaña sin tierra, la esperanza depositada en la escuela, en los libros, en la cultura, porque la cultura permite cambiar de vida; la esperanza depositada en el porvenir, aunque el presente esté lleno de luchas y de injusticias.<sup>19</sup>

En esta obra pareciera que Lebeau trabaja con técnicas que ya ha presentado en otras obras, pero perfila procedimientos interesantes. Uno de ellos, sin duda, el escamoteo informativo y la elipsis temporal. Cuando la fábula se aproxima a situaciones dolorosas —la muerte del padre, de-

---

<sup>19</sup> Cree la propia Lebeau que la esperanza es la única materia de la que no se ha desprendido al escribir teatro para niños y adolescentes.

saparecido— Lebeau busca un modo poético de presentar esa muerte. Y así sabemos de la muerte del padre, cuando Salvador nos cuenta la venta discreta de la ropa y del sombrero del padre. En algún nivel, hacer desaparecer el objeto que representa al personaje —el sombrero— significa reconocer que no va a volver a ponérselo.

Nuevamente, el habla se enriquece con un idiolecto riguroso, atento a los términos que proceden del castellano y que son inscritos en la edición original en francés, pero dotando además de imágenes sugerentes las situaciones. Situaciones que, siendo extremadamente sencillas, o aparentemente cotidianas, no carecen de una lectura simbólica. Es el caso del oficio de la madre Benedicta, una mujer que trabaja como lavandera, la mejor lavandera que elimina todas las manchas de la ropa de otros...

En *Salvador* los desplazamientos fuera de la casa familiar vuelven a tener un sentido de viaje, el viaje del protagonista, el viaje del héroe. De algún modo Salvador crece viajando hacia la literatura y desplazándose en el espacio. Esa distancia de su familia es el sacrificio y el esfuerzo doloroso que conlleva crecer. De hecho, otra característica importante de la dramaturgia de Lebeau es el uso simbólico de los espacios. No nos detendremos más sobre el sentido de las casas en *Una luna entre dos casas*, pero basta recordar el valor simbólico del bosque en *El ogrito*, más allá del cual se encuentra la escuela a la que Simón desea ir a cualquier precio.

*El ogrito* (1996) y *Petit Pierre* (2002) son dos de las últimas creaciones dramáticas de Lebeau, y también dos de sus creaciones más reconocidas, representadas, traducidas y publicadas. Con ambas, Lebeau ha sido estrenada dentro y fuera de Québec, también en España, y más en concreto en Teatralia, festival dedicado al teatro para la infancia y la juventud. Mientras esperamos la presencia en nuestros escenarios de *Petit Pierre*, cabría recordar la crítica que Anne Serrano realiza de *El ogrito* el 25 de marzo en *La Razón*, con motivo de la presencia en España del montaje de Le Carrousel: «El mundo imaginario que aquí se muestra encierra una rica simbología del comportamiento humano. Los cuentos de hadas inicialmente no eran para niños, sólo que ellos, intuitivos como son, se los apropiaron. Lebeau recoge esta tradición para hablarnos de la lucha entre las fuerzas del bien y del mal que se libra en el interior de cada individuo. (...) El ogrito es un hermoso canto contra la violencia y a favor del conocimiento de nosotros mismos.»

No vamos a insistir en algunos aspectos ya destacados de estas escrituras, pero sí en afirmar que nos encontramos ante una escritura de ma-

durez, sólida, bien construida, cuya elaboración compositiva refleja la experiencia acumulada desde las escrituras de *Una luna entre dos casas*. El lado más difícil de nuestra sombra se ha presentado en el espejo del teatro para evitar respuestas simples, para interrogarnos sobre nuestras visiones preconcebidas de lo humano. Si el teatro quiso ser, desde sus orígenes, un lugar donde la comunidad política se interpelaba a sí misma y se enfrentaba a sus cuestiones no resueltas, la infancia de *El ogrito* y de *Petit Pierre*, como la de Salvador o la de Gil, viene hacia nosotros para exigirnos un instante de verdad interior y de responsabilidad política.

#### ■ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BETTELHEIM, Bruno (1986). *Pisicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Grijalbo.
- DIEGO, Rosa de (1999). «La evolución del teatro en Québec y la obra de Michel Tremblay». *ADE* N.º 76.
- DIEGO, Rosa de (2002). *Teatro de Quebec*. Bilbao: Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco.
- FLORES, Mauricio (1997). «El teatro debe ofrecer a los niños lecciones de vida: Suzanne Lebeau». México. Consejo Nacional para las Artes y la Cultura.  
<http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/251197/aguascal.html>
- GOBIN, Pierre (1978). *Le fou et ses doubles: figures de la dramaturgie québécoise*. Montreal: Les Presses de l'Université de Montréal.
- GUINDON, Ginette (2006). «Littérature enfantine de langue française»: [www.thecanadianencyclopedia.com/](http://www.thecanadianencyclopedia.com/)
- LAVANDIER, Yves (2003). *La dramaturgia. Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*. Madrid: Ediciones Universitarias Internacionales.
- LEBEAU, Suzanne (2002). *Salvador. La montagne, l'enfant et la mangue*. París: Éditions Théâtrales. Jeunesse.
- (2003). *El ogrito*. Buenos Aires: Norte+sur/bajo la luna.
- (2004). *Cuentos de niños reales*. In *Tramoya. Cuaderno de Teatro*. N.º 79.
- (2006). *Une lune entre deux maisons*. París: Éditions Théâtrales. Jeunesse.
- LIDDELL, Angélica (2005). «Un minuto dura tres campos de exterminio: la desaparición del espacio y del tiempo». En *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y Tiempo*. Madrid: Visor.
- MALPICA MAURI, Javier (2006). «El teatro infantil, ese niño olvidado». *Correo del Maestro*. N.º 117. Febrero.

## ARTÍCULOS

---

- [www.correodelmaestro.com/anteriores/2006/febrero/artistas117.htm](http://www.correodelmaestro.com/anteriores/2006/febrero/artistas117.htm)
- MOLINARI, Andrés (2001). «Caramelos agridulces». *Ideal*. Granada, 14 de diciembre.
- RODARI, Gianni (2006). *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de contar historias*. Barcelona: Ed. Planeta.
- SAU, Victoria (1990). *Un diccionario ideológico feminista*. Barcelona: Icaria.
- SERRANO, Anne (2000). «Metáfora de la vida». *La Razón*. 25 de marzo.
- SIMÓN, Adolfo (2002). «Suzanne Lebeau: ¿Cómo se pueden decir a los niños cosas tan tontas?» *Primer Acto*. N.º 293.



FRANCESCO NICCOLINI.  
UN EJEMPLO DE NARRACIÓN CIVIL

Ana Isabel Fernández Valbuena  
*Real Escuela Superior de Arte Dramático*



Italia es uno de los países del mundo con mayor patrimonio cultural, material e inmaterial. Una gravosa responsabilidad, el peso de la tradición, más aún cuando se es la cuna de movimientos filosóficos como el sofismo —nacido en Sicilia—históricamente arraigado en la forma de vivir de todo un pueblo. Por esta razón, tal vez (entre otras), en Italia las formas de disfrutar la vida se han perfeccionado extraordinariamente: su cocina es exquisita, sus productos cuidadosamente escogidos, su diseño en la industria, la moda y los interiores de entre los más elegantes del planeta, sus paisajes una gozosa mezcla de naturaleza generosa y rigor ordenado por la mano del hombre. Fue una nación perezosa en la formación de un estado unido (no logrado hasta finales del siglo XIX), pagó un alto precio por la conquista de la democracia, llegó deprisa al bienestar económico, se instaló en él y dejó entumecerse muchos de sus miembros; algunos bajo el palio de la autoridad cristiana, otros bajo el de la falta de escrúpulos políticos y el individualismo feroz. Hoy, 2008, casi la mitad de su gobierno está bajo sospecha criminal —asociación mafiosa, malversación de fondos públicos, prevaricación—o directamente procesada, lo cual no impide que sigan en el ruedo político. La descomposición de la conciencia civil ha encumbrado a figuras grotescas del poder económico al mediático y de ahí adonde todos sabemos.

Esta situación social podría ser circunstancial, lo es, de hecho, pero dura ya mucho, dura una generación y costará regenerar los tejidos. En

semejante panorama, los pensadores, los formadores, los creadores italianos comienzan a desesperarse, y su labor, sin apoyos suficientes, se vuelve difícil, minoritaria, casi clandestina, pero resistente. La atención a la creación contemporánea se desliza allí hacia el diseño, confundiendo los términos de arte y técnica; la profundidad con que artistas y filósofos italianos de todas las épocas abordaron su tarea corre el riesgo de banalizarse diluida en los medios de comunicación de masas. El teatro, reclamado como una herramienta de resistencia, que habla al hombre del hombre de la forma compartida más directa que conocemos en sede artística, no corre allí mejor suerte. Por ello algunos escritores, directores y gestores teatrales del *italico modo* intentan mirar fuera y dentro de las tierras patrias buscando comunicación, modelos, estímulos, y de ahí también que su compromiso con su tiempo busque agitar la conciencia. De alguna manera, supone un retorno a los objetivos de la literatura dramática de los años treinta a los sesenta: de los procesos morales al neorrealismo, en sencillas estructuras formales. Lo cual no es una regresión sino un ejercicio de honestidad que habla de la calidad humana de estos creadores que, sin dejarse seducir por la forma encumbrada por vanguardias y posmodernidad, realizan una labor social no menos que artística, codo a codo con los verdaderos protagonistas de la historia: las personas, los lugares, los acontecimientos y el rastro de todo ello en la Historia.

El teatro parece ser la única forma que queda de escuchar antiguas historias y de repetir lo que el resto del mundo niega y quiere borrar. El último modo, tan incómodo, tan impopular, tan fatigoso. Habla para pocos, no penetra en ninguna pantalla, no acepta pausas publicitarias /.../ se nutre de dolor. Pero está hecho de carne /.../ saca a la gente a verlo a la plaza, esa gente que otros querrían aterrorizada, encerrada en su casa, frente a la seguridad de su televisor.<sup>1</sup>

He tenido el privilegio de tropezarme en los últimos años con algunos de estos artistas y seguir fugazmente su rastro, mientras viajan en busca de historias, como cronistas medievales, para ficcionalizar las noticias acercándonos el rostro de sus personajes. En 2000 conocí en Madrid a Simona Gonella, directora y dramaturga que viajaba con un espectáculo para una sola actriz —y qué actriz—Roberta Biagiarelli, donde intenta-

---

<sup>1</sup> F. Niccolini: <http://www.francesconiccolini.it>, «Archivio vecchi lavori», *Via Crucis*.

ban rescatar del olvido el sufrimiento de la Guerra de los Balcanes: *A come Srebrenika*<sup>2</sup>. Con ella formó tándem de nuevo para hablar, entre otros temas, de Chernobyl (2005) y no es ocioso citarlas aquí, pues Biagiarelli es colaboradora habitual del dramaturgo italiano de su misma generación que se presenta en España con este artículo, el toscano Francesco Niccolini. Junto a él ha realizado la dramaturgia —que ella misma defendía en escena— de *Resistenti. Leva militare '926* (2005) sobre los partisanos de la II Guerra Mundial.

También Niccolini es uno de estos creadores que combate el olvido y practica la solidaridad con las víctimas desde la escritura y la puesta en escena. Trabaja por encargo en iniciativas teatrales que se realizan en espacios emblemáticos (por ejemplo, la plaza de la Señoría de Florencia en *Via crucis*, 2003) a cargo de actores muy conocidos en su país (Sandro Lombardi en ese caso) o de grupos emergentes (el mismo texto interpretado en Sassari, Cerdeña en 2007 a cargo de Juri Piroddi). Practica eso que llaman «narración civil» y que consiste básicamente en documentarse de forma concienzuda sobre los hechos que necesitan testimoniarse, compartir el día a día con los protagonistas de la historia y convertirla en retazos de realidad poetizados.

Desde hace algunos años paso mucho tiempo escribiendo. Miro, escucho, camino, leo y luego escribo. Pero no me considero un escritor, al menos en sentido tradicional porque, en realidad, todo lo que escribo sirve para traducirse en teatro, a veces en danza, música, en forma de espectáculo en cualquier caso /.../ Sé que mis historias toman la forma del que las interpreta. Son textos de acercamiento, de viaje, de búsqueda, a menudo sin certezas sobre su representatividad /.../ Y luego, los relatos, las bromas, los guiones, las cartas alimentan los ensayos convirtiéndose en espectáculo, oración, coreografía, narración, casi siempre con resultados muy alejados de las historias que tiempo atrás yo había escrito (2005:11).

En ocasiones sus historias son de inspiración literaria y dramática (como en *Più leggero di un sospir*, un delicioso juego con personajes shakespearianos) o cinematográfica, como hizo con la aportación de Pasolini a *Capriccio all'italiana* (1967) el inolvidable corto *Cosa sono le nuvole?*, impulso poético de *Paladini di Francia*, un texto para actores-marioneta estrenado

---

<sup>2</sup> Dieron en Madrid varias funciones de dicho espectáculo, asociadas a un taller de «Narración civil». Entre otros espacios lo presentaron en La Casa encendida en 2004.

en Udine (2006). Su amor por los géneros populares, como este de las marionetas de tan extraordinaria sugerencia, se adscribe a una antigua forma de narrar, de raíz italiana en su caso, pero común a toda Europa: la de los cuentahistorias, los charlatanes, los trujamanes, y el resto de la jugladesca, que se sirve de muñecos, marionetas, retablos o pliegos de cordel para amenizar su narración. Ya desde las primeras líneas de sus *Paladini*, con la descripción de los personajes, se despierta un rico universo poético, lleno de antigua sabiduría, de amor por la vida, y por la muerte, algo intrínseco a esta forma teatral, poblada de objetos de apariencia viva que nos acercan de algún modo a la no existencia, a la muerte. Con muñecos realizó también un espectáculo sobre el *Mababbarata*, junto a grandes profesionales como el pintor y escenógrafo Enrico Baj y Massimo Schuster.<sup>3</sup>

Francesco Niccolini trabaja también por encargo, para raras formaciones, como hizo en *Il giro del mondo in 2CV* (*La vuelta al mundo en un 2 Caballos*, un encargo de la Citröen) para dos orquestas y un actor, donde demuestra una extraordinaria capacidad en el diseño de tipos cómicos, con planteamientos humorísticos llenos de ternura, sin perder el ritmo que exige el género. Y de la comedia transita hacia el cine como colaborador en guiones, o hacia la narración breve, la danza... la tragedia.

En los años treinta, unos paisanos suyos, la compañía de los hermanos De Filippo, lograba un éxito increíble con sus primeras comedias «serias»: hacían reír en pleno fascismo, hablando de las miserias del pueblo italiano. Un crítico los elogió diciendo que estaban a un pelo de alcanzar la altura de la mejor dramaturgia mundial y, añadió, tenían una sola responsabilidad: quitar ese pelo de en medio. Entre el oficio y el arte, he aquí la sutil distancia, tan difícil de franquear: un pelo. Ese es el empeño de este compañero que mira más al mundo real que al de las tablas: cultivar el oficio cada vez con más altura, y con el mismo, necesario, compromiso social del que da testimonio en la crónica que nos hace llegar sobre su proceso de escritura de *Canto por Faluya*<sup>4</sup>. Al final de la misma nos habla de sentarnos un día a compartir mesa en un banquete de paz, junto a algunos de los protagonistas reales de sus historias: junto a las heridas laderas de las montañas de Udine que se llenaron de muertos en

---

<sup>3</sup> De todo ello ha dado cuenta la editorial Titivillus ([www.titivillus.it](http://www.titivillus.it)), que desarrolla una labor extraordinaria de divulgación en creación contemporánea y de historia del teatro.

<sup>4</sup> A finales de mayo de 2008 el texto verá su estreno en árabe en el Teatro Nacional de El Cairo, bajo la dirección de Aabu el suod Mohamed.

los años sesenta, o en el patio familiar de una calle en la ciudad masacrada que nombra su último trabajo.

De algún modo, la aportación de Francesco a nuestra revista es ya una invitación a su mesa, la de un compañero con el que compartir conversación y café bajo el sol de su tierra natal supone un paso hacia esa mesa de paz por la que trabaja. Me dice que acaba de regresar del Sur de Italia donde le han propuesto escribir sobre la migración de los pájaros que viajan desde Europa buscando el invierno cálido del norte de África. Toda una metáfora en tiempos de migraciones humanas y de su cuestionamiento. Seguiremos el rastro de tus migraciones, Francesco. Sigue dándonos tu testimonio, cada vez con más arte; en el oficio eres ya un maestro.

### ■ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

NICCOLINI, F. (2005). *Racconti civili d'amore e di guerra*. Manni: Lecce.





**FALUYA, ENTRE SHAKESPEARE Y EL MAHABHARATA:  
CON LAS MANOS ENSANGRENTADAS Y SIN OJOS<sup>1</sup>**

**Francesco Niccolini**



He regresado aquí arriba para saldar mis cuentas con Faluya<sup>2</sup>. «Aquí arriba» es el pueblo de Erto, sobre la presa del río Vajont, diez años después del espectáculo en el que me involucró Marco Paolini<sup>3</sup> como buscador de historias y depositario de memorias.

En aquella época frecuentando este rincón del mundo, primero humillado y olvidado luego, entablé amistad con algunas personas: Adriana, su marido Salvatore y su variada familia de abuelos, hijas y primos de todo orden y grado. Yo solía comer en su pizzería todos los días, y he seguido frecuentándolos por afecto y familiaridad, pues me sentía vinculado a esos lugares, en los que tanto me impliqué, así como sorprendido de cómo una tragedia pueda arrasarse primero, y concederte luego una reconstrucción fatigosa, entre duelos y juicios, indemnizaciones que no

---

<sup>1</sup> Traducción de Ana Isabel Fernández Valbuena.

<sup>2</sup> Entre enero de 2006 y agosto de 2007 escribí *Canto per Fallujab*: nacido como un texto teatral –que prevé su estreno en 2008 en una producción del CSS de Udine– se ha convertido ya en el guión de la película *Angeli distratti* (Ángeles distraídos) dirigida por Gianluca Arcopinto, en 2007, y en un relato a punto de publicarse.

<sup>3</sup> El 9 de octubre de 1997 se emitió en directo en RAI2, el canal nacional de la televisión italiana, el espectáculo *Il racconto del Vajont* (El relato del Vajont) del que Marco Paolini y yo éramos autores. Yo participé en él como historiador, investigador y responsable de la búsqueda de imágenes. El espectáculo, que tuvo en Italia un eco extraordinario, narra la tragedia que asoló las comunidades de Erto, Casso y Longarone la noche del 9 de octubre de 1963, cuando se produjo el deslizamiento de una ladera de gigantescas dimensiones sobre el agua de un embalse artificial, provocando la muerte de dos mil personas. El espectáculo se realizó en la zona de la ladera pelada, en contacto con los muros de la presa del Vajont.

llegan nunca, culpas y odios cruzados entre comunidades y pueblos divididos para siempre.

Sin embargo, en este lugar de dolor y humillación, de casas abandonadas y lápidas tan grandes como las laderas montañosas, la pizzería Stella nunca dejó de brillar, ni siquiera los martes, su día de descanso, porque esta familia tenaz —furlano sorrentina—nunca cerraba a nadie las puertas de su casa. Aquí los parroquianos más fieles prefieren sentarse a la misma mesa donde acaba de comer Adriana y donde comen sus hijas y la abuela cocinera, en lugar de en una mesa reservada y limpia. Es un lugar donde a las diez de la noche Salvatore se pone hacer espaguetis con ajo, aceite y guindilla para él y para un amigo; uno de los raros lugares donde sientes la presencia de una familia que ha sido capaz de salvar algo del antiguo sentido tribal, del clan que tiene sus reglas, donde —si los respetas—eres bienvenido, y no un cliente más.

Tiempo atrás había decidido volver allí —siempre que Adriana me diera su bendición—para escribir sobre Faluya, tras un año de investigación, estudio, viajes y entrevistas, que siempre acaban en el mismo lugar cenagoso e incommensurable, el de la memoria desdibujada que, sin respeto por las jerarquías, o el decoro, todo lo mezcla, y de la que, al final de mi viaje, intento extraer lo que me queda de Faluya y de su historia, todo menos acabada, ahora que ya está escrito el espectáculo, ya está terminado el relato y la sobre el mismo tema se ha rodado y se ha montado la película. Y, como siempre, tengo la impresión de ser el viejo dibujante de mapas de una extraña geografía que avanza como en mosaico. Esta vez a lo mejor hemos añadido un pedacito más al grande mapa de la odisea, que nunca como en este caso contiene —en uno de sus infinitos centros—un mapa iliádico, el de la última ciudad mártir, ciudad *delenda* y doliente: Faluya.

Han pasado más de dos años desde que Simona Torretta<sup>4</sup> me llamó por primera vez. Había asistido a la lectura dramatizada de un texto mío dedicado a las víctimas mortales causadas por la mafia, *Via Crucis*, y me preguntó si estaría dispuesto a trabajar para su organización «Un Ponte Per» (Un puente por) con el objetivo de construir un espectáculo sobre la guerra de Irak; en concreto, sobre la ciudad famosa en el mundo ya

---

<sup>4</sup> Simona Torretta es una cooperante de paz que trabajó en Irak, hasta el 7 de septiembre de 2004 cuando, junto a su colega Simona Pari, fue secuestrada por grupo de criminales iraquíes. Estuvo cautiva veintidós días, y luego fue liberada. No ha regresado a Irak, pero ha seguido trabajando junto a los refugiados iraquíes.

por las bombas de fósforo que el ejército estadounidense, a despecho de todas las convenciones bélicas internacionales, había lanzado generosamente sobre ella para romper la resistencia y cualquier otra forma de vida. Lo primero que le pregunté fue si tenía prisa. La segunda si podíamos ir hasta allí, a meternos en el ojo del huracán para intentar entender algo de verdad. Obtuve la misma respuesta a ambas preguntas: no. No hay prisa, pero olvídate de acercarte no sólo a Faluya, sino a Irak en su extensión. Es demasiado peligroso, todos los cooperantes occidentales han salido del país. Es raro: yo soy más bien cagueta y cobardón, pero cuando hay que empezar a investigar para un espectáculo me olvido de ello, un rato por lo menos.

—Te puedo hacer llegar hasta los refugiados y los prófugos —me dijo Simona— hasta los supervivientes, enfermos y torturados; pero hasta allí. Olvídalo

No tardé en entender porqué.

Me resultaba difícil trabajar en estas condiciones, va contra la lógica, yo siempre he estudiado el mapa situándome en medio de él. Desde lejos, sin poder ver, todo resulta raro.

### ■ SIN PODER VER

En esta obra he tenido que hacer de la necesidad la virtud al abordar el trabajo formal: si en Faluya reina la ceguera, si está prohibido observar, ver, grabar, entonces que la ceguera sea su motor. Muchos fueron los signos que bien pronto me llevaron en esta dirección.

Primero las prohibiciones, luego las crónicas de Simona: una especialmente me había impresionado en julio de 2066, cuando al regreso de uno de sus viajes a Amán, para trabajar por los refugiados iraquíes, me contó la irrupción de unos soldados americanos en una casa, con el consecuente arresto del cabeza de familia, maestro de escuela, sacado a la fuerza, para ser torturado después durante semanas y, finalmente, liberado por total ausencia de cargos probados. Pero más que la locura y la pesadilla que había aplastado a este hombre inocente, que ahora casi no puede caminar y tiene graves problemas renales a consecuencia de las torturas y el tratamiento inhumano que sufrió en Abhu Ghraib, lo que me sacudió fue el destino de su esposa: en el intento vano de proteger a su marido cuando los soldados extranjeros e invasores se lo estaban llevando, la mujer fue golpeada por un militar en la cabeza con la culata de un fusil, y perdió la vista.

Por un lado, tenía que zambullirme en los montones de materiales a disposición sobre la guerra de Irak pero, por otro, tenía que alejarme de Faluya para entender lo que debía contar y cómo hacerlo, teniendo presente que para mí no se trata de hacer periodismo, sino de permanecer rigurosamente en mi terreno: el teatro. Tenía que hallar una lengua que no fuera la del reportaje, la de las noticias informativas, que en cierto modo se opusiera, incluso, a ellas, para hacer de Faluya una historia y por tanto un relato universal.



Cuántos objetivos simultáneos: por una parte, conseguir la mayor cantidad posible de información y, por otra, encontrar fuentes fidedignas y suficientemente al margen de la propaganda y de todos los que cegados por el odio, la rabia —incluso la más legítima—o, aún peor, por el deseo de venganza (o de justicia, pues es difícil trazar su diferencia) no son capaces de sustraerse a las simplificaciones de «buenos» y «malos», agresores y agredidos, terroristas y demócratas globales. Todo esto no era suficiente: quería estudiar a los soldados americanos, apropiarme de la jerga militar, del pensamiento de un simple soldado, de su manera de expresarse, comportarse, reaccionar, de sus costumbres y debilidades, de sus convicciones, sin juzgarlas; a lo que se añadía la terrible complica-

ción de tener que escribir en italiano y no en inglés.

Luego estaba el Corán. Una buena parte de los iraquíes con los que he hablado cita continuamente el Corán y cuando lo hace, claramente, el pensamiento cobra un espesor especial: ¿cómo podría yo escribir sin profundizar en las palabras que inspiran ese mundo? Siempre dentro de la lógica de evitar juicios de valor. Me estaba metiendo en un buen lío.

Pero la solución suele emerger desde las aguas pantanosas independientemente de mi voluntad, y sólo cuando decide que ha llegado el momento. Por eso no se puede tener prisa, hay que armarse de paciencia. Muy despacio, y a partir de la impresionante cantidad de testimonios, reportajes, crónicas, denuncias, páginas web de las más variadas procedencias y tendencias, empezaba a delinear una idea, cuando un viaje a Amán entre los refugiados y los torturados terminó por darle forma. El reto estaba claro: evitar, por lo menos esta vez, las noticias de usar y tirar sobre Faluya, e intentar contarlas a través de las infinitas formas de ceguera que han asolado las ciudades y el mundo, como si fuera una página dolorosa, extrema y sublime, de un gran poema; casi como si fuera una batalla de *Gilgamés*. Aún más: una confrontación planetaria del *Mababharata*, el vasto poema hindú por el que transcurrí durante dos años, de entre los más hermosos de mi vida<sup>5</sup>; el más doloroso y extraordinario campo de batalla donde yo haya combatido, entre la absoluta falta de respeto por las normas de los engranajes y los misteriosos diálogos que proceden por enigmas.

- ¿Qué es más rápido que el viento?
- El pensamiento.
- ¿Qué es más numeroso que los hombres?
- Las preocupaciones.
- Son más numerosos los vivos o los muertos?
- Los vivos, porque los muertos ya no existen.
- ¿Quién viaja solo, quién renace sin cesar?
- El sol viaja solo, la luna renace sin cesar.
- ¿Quién es el alma de un hombre?
- Su hijo.
- ¿Cuál es la más grande riqueza?

---

<sup>5</sup> Entre julio de 2002 y julio de 2003, realicé dos espectáculos junto al actor francés Massimo Schuster sobre el poema hindú: *Le grand conte indien* y *Le Mababharata*; el primero era una larga narración y el segundo un espectáculo de marionetas construidas ex profeso por el pintor italiano Enrico Baj. Los dos espectáculos se han representado en América, Europa, África y Asia.

- El saber.
- ¿Cuál es la mayor fuente de felicidad?
- Contentarnos con lo que tenemos.
- ¿Renunciando a qué se enriquece un hombre?
- Renunciando al deseo.
- ¿Qué enemigo es invencible?
- La cólera.
- ¿Qué enfermedad es incurable?
- La avaricia.
- ¿Qué es la tristeza?
- La ignorancia.
- ¿Qué es lo más sorprendente del mundo?
- Día tras día millones de hombres penetran en el reino de Yama y, sin embargo, los que sobreviven siguen viviendo como si fueran inmortales. No conozco nada más sorprendente.
- ¿Un ejemplo de derrota?
- La victoria. (M. Schuster-F. Niccolini, 2003: 273)

Tenía incluso un punto de partida dentro del *Mahabharata*: Dhritarashtra y Pandu son hermanos y herederos al trono. El mayor es el primero, pero es Pandu quien se convierte en rey, porque Dhritarashtra está ciego y no puede reinar en el mundo. Pero tras unos años de esplendor Pandu decide dejar el trono y Dhritarashtra, el ciego, se convierte en rey: es el comienzo del fin. No sé por qué, pero desde que leí por primera vez la historia de este soberano privado de la vista me pareció que no había otra representación de los potentes y los reinantes más veraz y concreta, se analice desde el ángulo histórico que se analice. Pero hay algo que aún me impresiona más en la historia de Dhritarashtra, y en esta ocasión tiene que ver también con su mujer, Gandhari. Cuando la joven es prometida en matrimonio se prepara anhelante para su primer encuentro con el hombre por el que ya siente amor; pide ansiosa que le describan el aspecto de su prometido. Y le responden que es guapo y garboso, pero ciego. Tras un instante de profunda desorientación, Gandhari toma una decisión extrema: ella no puede pertenecerse a así misma y, si su rey no puede ver, ella tampoco verá. Busca una venda para cubrir sus ojos y decide no volver a abrirlos. Esta mujer será la protagonista de mi larga noche faluyana.

El otro protagonista es Shakespeare, con algunas de sus criaturas inmortales y, sobre todo, con sus maldiciones (a las que nadie puede

sustraerse) y sus pesadillas: si en la víspera de la batalla final a Ricardo III lo visitan en sueños unos hombres, unas mujeres y unos niños que ha degollado, decapitado o asesinado a traición en su sanguinaria escalada hacia la corona de Inglaterra, los nuevos fantasmas de casi treinta años de masacre continua (la guerra de Irán-Irak, la primera guerra del Golfo, el embargo y, finalmente, la última invasión) penetran en la noche trágica de este *Canto*: todos están allí, entre esas paredes destrozadas, junto a un soldado que oscila siempre entre la decisión errada y el horror de lo que está viviendo desde el día en que puso el pie en Irak, y una ciega, que en vano está esperando el regreso de su marido y su primogénito, en tanto que su segundo hijo yace, cadáver, en la habitación contigua junto a otros tres *marines*, ellos también muertos en la escaramuza que abre la historia.

El joven soldado y la mujer defienden versiones opuestas de esta guerra: cada acontecimiento tiene una doble interpretación, y los puntos de vista están tan alejados que parece que hablen de hechos distintos. Por otro lado, si nadie ha podido ver esto, si las fuentes de información mienten, si se dan pruebas falsas, ¿cómo es posible llegar a entender cuál es la verdad? ¿Quién tiene autoridad para decir esta verdad? Yo no, desde luego, pues no pude poner ni un pie ahí dentro, suponiendo que hubiera servido para algo. De modo que sólo tengo las pesadillas y los fantasmas y la sensación de que al final no podrá haber ningún vencedor.

Sin duda, entre los fantasmas, el más familiar es Lady Macbeth, con sus perfumes de Arabia y sus manos llenas de sangre imposible de lavar. Perfumes de Arabia que se mezclan con la más cruel de las maldiciones que grita Lady Anne contra su futuro esposo y rey, contrahecho y asesino:

O, cursed be the hand that made tes holes;  
 Cursed the heart that had the heart to do it;  
 Cursed the blood that let this blood from hence.  
 More direful hap betide that hated wretch  
 That makes us wretched by the death of thee  
 Than I can wish to adders, spiders, toads,  
 Or any creeping venom'd thing that lives. (*Ricardo III*, I.II.14-20).

La maldición de Lady Anne, se retoma en el texto con cierta libertad, en las palabras de la mujer iraquí:

Maledetta la mano che mi ha squarciato corpo e cuore,  
maledetto il cuore che ebbe cuore di farlo,  
maledetto il sangue che fece sgorgare questo sangue.  
All'abominevole assassino che ci infligge tanto strazio  
tocchi sorte più crudele di quella  
che io possa desiderare per vipere rospi e ragni  
o a qualsiasi essere velenoso esistente e strisciante sulla terra.<sup>6</sup>

La sangre. Vaya.

Era tal vez inevitable, y probablemente la cosa más banal, pero eso es la guerra: gritos ininterrumpidos, llanto y sangre. Nos sumimos en la sangre hasta el punto que —como dicen de forma muy parecida tanto Macbeth como Riccardo III— ya no hay ninguna diferencia entre seguir adelante o volver atrás, sumidos como estamos en la sangre derramada.

I am in blood  
Stepped in so far, that, should I wade no more,  
Returning were as tedious as go o'er. (*Macbeth*, III.IV.135-137)

But I am in  
So far in blood that sin will pluck on sin;  
Tear-falling pity dwells not in this eye.<sup>7</sup> (*Riccardo III*, IV.II.63-65)

Al rostro de quien querría regresar a casa y que todo terminara.

De modo que al final la última esperanza es la náusea: que a fuerza de llorar, tener pesadillas e ingerir cantidades sin cuento de petróleo y sangre, antes o después, alguien empiece a sentir náuseas y que esta náusea sea contagiosa. No, no ante los cadáveres de los seres queridos —sería demasiado fácil, aunque resultaría efectivo para los presidentes y los reyes del mundo—sino ante el cuerpo destrozado de un soldado cualquiera, mejor aún si es enemigo. Sólo entonces, cuando llegas a llorar ante el cadáver de un cuerpo que debías abatir, algo parece cambiar. Lo explica

---

<sup>6</sup> Maldita sea la mano que ha destrozado mi cuerpo y mi corazón, / maldito sea el corazón que tuvo el coraje de hacerlo, / maldita la sangre que hizo brotar esta sangre. / Al abominable asesino que nos causa este suplicio / que su suerte sea más cruel que la que yo / pueda desear a víboras, sapos o ranas / o a cualquier ser venenoso que se arrastre por la tierra.

<sup>7</sup> Mas me he metido tan adentro en la sangre / que un delito llama a otro; / lagrimosa piedad no halla albergó en mis ojos.

mejor que nadie Cesare Pavese en *Casa in collina*:

Ma ho visto i morti sconosciuti, i morti repubblicani. Sono questi che mi hanno svegliato. Se un ignoto, un nemico, diventa morendo una cosa simile, se ci si arresta e si ha paura a scavalcarlo, vuol dire che anche vinto il nemico è qualcuno, che dopo averne sparso il sangue bisogna placarlo, dare una voce a questo sangue, giustificare chi l'ha sparso. Guardare certi morti è umiliante. Non sono più faccenda altrui; non ci si sente capitati sul posto per caso. Si ha l'impressione che lo stesso destino che ha messo a terra quei corpi, tenga noialtri inchiodati a vederli, a riempircene gli *occhi*. Non è paura, non è la solita viltà. Ci si sente umiliati perché si capisce — si tocca con gli *occhi* — che al posto del morto potremmo esserci noi: non ci sarebbe differenza, e se viviamo lo dobbiamo al cadavere imbrattato. Per questo ogni guerra è una guerra civile: ogni caduto somiglia a chi resta, e gliene chiede ragione.<sup>8</sup> (Pavese, 1979: 280-281).

Qué raro. No recordaba que Pavese insistiera tanto en los *ojos*.

Las Langhe. Saliendo de Erto, pasando por la India, rozando el Afganistán de Gandahri, nos lanzamos al Irak del raíz sanguinario y estúpido y a la Jordania de los refugiados iraquíes; y, atravesando los bosques ingleses del medioevo, volvemos a las colinas italianas de la II Guerra Mundial. Cerramos el círculo. Pero antes quiero pasar por la campiña toscana: es un recuerdo extraño, un recuerdo radiofónico, una entrevista a una mujer israelí, que desde hace unos años lleva a sus niños de vacaciones a la Toscana. Esos niños descubren toda esa belleza y dicen a su madre: qué bonito este sitio donde no conocen la guerra. No, niños, no es así: hace sesenta años aquí tuvo lugar una guerra peor que la que nosotros combatimos en nuestro país. Y —si la memoria no me engaña— el niño más pequeño, ante esa respuesta, se emociona: Enton-

<sup>8</sup> La cursiva es del autor del artículo. «Pero he visto muertos desconocidos, los muertos republicanos. Ellos fueron los que me despertaron. Si un desconocido, un enemigo, al morir se convierte en algo así, si nos obliga a detenernos y tememos saltar por encima de él, quiere decir que incluso vencido el enemigo es alguien que, tras haber derramado su sangre, hay que aplacarla, dar la voz a esa sangre, justificar a quien la derramó. Es humillante mirar a algunos muertos. Ya no son un asunto de otro; no sentimos que hemos recalado ahí por casualidad. Tenemos la impresión de que el mismo destino que abatió esos cuerpos nos tiene a nosotros clavados mirándolos, llenándonos los ojos de ellos. No es miedo, ni la usada cobardía. Nos sentimos humillados porque entendemos — se toca con los ojos — que podríamos estar ahí nosotros en lugar de ese muerto: no habría diferencia y, si estamos vivos, lo debemos al cadáver ensangrentado. Por eso, toda guerra es una guerra civil: todo caído se parece al que no cayó, y le pide razón por ello.»

ces, un día ¡también en nuestro país terminará la guerra!

No tengo intención de entrar en detalles sobre las guerras de Israel, el Líbano y Palestina, ni en las profundas diferencias entre los niños israelíes de vacaciones en la Toscana y los niños palestinos. Pero no puedo olvidar la emoción de ese niño. Es verdad, en el invierno del cuarenta y cuatro, batallando en la línea gótica, ¿quién habría podido imaginar que esas tierras pudieran convertirse en un lugar de belleza, de paz y civismo? Sucedió. Puede y debe suceder en otros sitios.



El círculo se cierra. Estamos de nuevo en las colinas amadas, y en nuestras duras montañas furlanas. Quién sabe por qué en el colegio Historia y Geografía son dos materias que estudiamos separadas: en mi vida, la historia es geografía, siempre a medio camino entre el mito y la realidad. ¿Realidad? Pero ¿qué hay de verídico en esta infinidad de voces dentro de las cuales no consigo distinguir entre invento y milagro, retórica patriótica y pudor, censura, rabia y venganza? La única verdad son los muertos, los huérfanos, los fetos abortados, los cuerpos hinchados cubiertos de gusanos, las mujeres violadas que no pueden hablar. El resto no es más que desinformación incompleta, desesperadamente incompleta y chorreando odio. No se puede ganar la guerra, sólo podemos perderla. Y ya está.

Por eso me refugio en Shakespeare y en el *Mahabarata*: si hemos de combatir vendados y sin ojos, sin respeto a las reglas, si es lícito disparar

a los viejos, a las mujeres, a los niños, engañar, mentir, usar bombas químicas, si no hay reglas del juego, convención de Ginebra o Tribunal de La Haya que valgan (y es así, no nos engañemos pensando que en las guerras se respetan estas cosas, cuando la única cosa que cuenta es no morir y matar antes ser matado, y ganar y volver a casa lo antes posible) vale, entonces, que yo use la única arma a mi disposición: el canto.

Estamos en Jordania Simona Torretta, Roberta Biagiarelli<sup>9</sup>, otros compañeros de viaje y yo. Simona me acompaña a casa de Sheikh Soheyl Najem Alegeli, un viejo muecín de Bagdad, refugiado en Amán con toda su familia después de que una banda chiíta le impusiera cambiar el modo del canto para llamar al rezo: el muecín, de ochenta años, es de rito sunita, pero según sus nuevos jefes aún es hora de cambiar. El muecín no acepta, y ellos le amenazan: si no cambias, te matamos. Él prefiere el exilio. Y ellos matan a su hija.

Llora el viejo muecín cuando cuenta su tragedia, y sus palabras, sin embargo, no destilan odio ni venganza. Habla de amor este hombre y de belleza, de tolerancia y de Dios que es para todos, lo llamemos como lo llamemos, y le recemos como sea, incluso aunque no le recemos.

Este hombre es ciego de nacimiento —¿coincidencia?—y, no obstante, sabe ver dentro de las personas. Su voz canta, incluso cuando no recita el Corán: es una voz tan acostumbrada a la modulación que diga lo que diga se convierte en canto. Y cuando recita el Corán su canto vuela aún más alto, calentando nuestros corazones occidentales, angustiados por el dolor y la inmensa pobreza de este hombre.

Ya sé que no debería usar la palabra *canto*, pues el concepto de música no es adecuado a las palabras del Profeta, pero no puedo evitarlo. El *canto* es para mí algo muy preciso e importante: atraviesa los corazones y el dolor, llega donde no llegan las palabras, no divide, al contrario, acomuna y mantiene a las personas unidas. Incluso mediante lenguas distintas, es un alfabeto que no necesita hablar al cerebro.

Salgo muy emocionado del encuentro con el muecín ciego.

Salgo trastornado y perplejo de lo que cuenta el alcalde de Faluya sobre el milagroso perfume de los cadáveres y los ángeles que defendieron la ciudad hasta donde pudieron. Disculpe, Señor Alcalde, pero no

---

<sup>9</sup> Roberta Biagiarelli es una actriz italiana para la que escribí el monólogo, *Resistenti. Leva militare '926*, que se montó hace tres años, editada en Titivillus, 2006. En estos momentos está en curso el montaje de un documental basado en la versión reducida de dicho texto. Pensé en ella como actriz para hacer la protagonista de *Canto per Fallujah*.

lo creo: no, los ángeles no se distraen, y los hombres menos cuando deciden arrasar una ciudad, sea Cartago, Guernica, Dresde o Faluya; y los ángeles tienen poco que ver cuando el hedor de los cadáveres se enseñoorea sobre los que aún viven, entre los animales que roen la carroña y las madres fulminadas por los franco tiradores mientras intentan recuperar los cuerpos de sus hijos.

Nos lo cuenta Muhammad Abdul Lateef Abbas Al-Shimmary, director general del hospital de Faluya; cuántas historian nos llegan de ese hospital colocado en el extremo occidental del mapa de esta Iliada que es la ciudad asediada: ambulancias que saltan por los aires, heridos que se mueren desangrados, otras ambulancias bloqueadas durante horas en los controles, irrupciones en las salas de ingresados en busca de terroristas. El señor Al-Shimmary es un hombre de negocios de chaqueta, corbata y teléfono móvil. Ahora trabaja para una empresa que importa medicinas para todo Oriente Medio. Durante el asedio fue uno de los líderes de las negociaciones primero, y de la resistencia después. Sonríe mientras habla, pero basta una palabra mía de más, o un nombre no deseado (Al Zaraqawi, por ejemplo, y ójala nunca lo hubiera nombrado...) para que la ira le mude la faz. Se transforma en una fiera que no teme prometer muerte: «Si yo tuviera aquí delante a Bush, Blair, o Berlusconi —me dice—sabría muy bien qué hacer: me los comería vivos». Y no parece que sea una simple expresión. Es más: frente a un tanque americano no dudaría en enfrentarse a él cubierto de dinamita, como —dice—haría cualquier hombre iraquí. Luego sigue sonriendo. Yo un poco menos.

Nos enseña también las imágenes televisivas de *Sniper in Baghdad*<sup>10</sup>, un programa sobre el horror que transmite diariamente un canal satélite y que los iraquíes adoran: las gestas de un francotirador bagdadí que lleva sobre el casco una cámara de vídeo siempre encendida para filmar todas sus empresas. De modo que puedes disfrutar primero a velocidad real, luego a cámara lenta, de la ejecución de una angustiosa cantidad de soldaditos americanos: en plena calle, cuando asoman la cabeza por uno de sus blindados, patrullando. Ya se saben el final: un círculo rojo alrededor del elemento, y abajo, en un largo instante, como si fuera una marioneta a la que un marionetista perverso corte de repente los hilos. Sin piedad

<sup>10</sup> Si, bajo la propia responsabilidad, se desea vivir la impactante experiencia de este programa, se pueden ver extractos de él en las direcciones siguientes:  
[http://www.flurl.com/item/JUBA2\\_PART\\_1\\_u\\_196651](http://www.flurl.com/item/JUBA2_PART_1_u_196651),  
[http://www.flurl.com/item/JUBA2\\_PART\\_2\\_u\\_196652](http://www.flurl.com/item/JUBA2_PART_2_u_196652)

ninguna, es más: con animación futbolera y aplausos.

Pero el señor Al-Shimmary no ha perdido lo que era antes de que comenzara esta locura, es decir, un médico cuya tarea era salvar vidas humanas, no despedazar vidas humanas, ni inmolarsse frente a un tanque. Aún recuerda, incluso, que una vida normal es posible, y que volverá.

Cuando le pregunto cuál es el primer recuerdo hermosos que evoca de la vida de antes de todo esto, me habla de una fiesta, en su casa, que hacían todos los años. Ese día él limpiaba la calle frente a su casa y colocaba ahí un montón de sillas; preparaba de comer abundantemente y luego invitaba a todos: amigos, viandantes y desconocidos, a compartir allí con su familia, a comer y descansar, cantando canciones sufíes. ¡Ay! —me dice— Sueño con volver a días como esos, en los que podremos celebrar la liberación de Faluya y el regreso de la paz a Irak. Entonces te invitaré a mi casa a compartir la fiesta con nosotros, sunitas y chiítas juntos.

Y no se trata de retórica fácil, de cosas abstractas: él es sunita, su esposa chiíta, y esto nunca supuso para ellos un problema. Aunque su ordenador tiene una imagen triunfante de Saddam como salvapantallas, abrazado a su fusil, con la mirada en lontananza. «Era un imbécil —me dice—pero lamentamos su ausencia. Ahora es mucho peor». No estoy yo tan seguro de que en las provincias chiítas del sur y en el norte kurdo piensen exactamente lo mismo, pero todos los refugiados de Faluya lo dicen: los americanos han conseguido transformar a un tirano asesino y estúpido en un mártir. Escucho. No hago comentarios.

Esta es *mi* Faluya imaginada, no vista: unas ruinas atravesadas por una noche trágica, larga, obsesiva, que contiene todo eso, mezclado en un caos contradictorio, sin buenos ni malos, solamente con derrotados y moribundos, una humanidad manchada de sangre, sudor y lágrimas. Una noche no pretende en absoluto resumir una historia que —peor que *Rashomon*—tiene tantas versiones como actores.

Tampoco pretende ser verídica ¿cómo voy a creer que entre un hombre y una mujer puedan suceder todas las cosas que yo imagino que suceden, en menos de doce horas? Pero, si se me permite la comparación desigual, en el *Mahabharata* la mayor parte de las batallas no tienen nada de humanas y, sin embargo, no hay nada más parecido a las contradicciones desesperadas de las que nosotros, los pobres seres humanos, somos capaces. Así que prescindamos de las proporciones y el buen sentido.

A pesar de todo esto, hay algo que va más allá de la devastación sin futuro aparente, y que desde Faluya me lleva hasta Erto, y desde la Mesopotamia ensangrentada a la región del Friuli reconstruida: son tres mesas dispuestas para comer. La primera es la de Adriana y Salvatore, en Erto, sobre el valle del Vajont, la segunda es la esperanza del señor Al-Shimmery, la que querría montar cuanto antes en el jardín de su casa, y a la tercera nos invita Mohammed Ghani, un célebre escultor iraquí, refugiado con su familia en Amán. Tiene más de setenta años y habla muy bien italiano porque estudió Bellas Artes en Florencia en los años cincuenta. Pasamos con él una tarde inesperada, llena de ironía y belleza, entre sus esculturas y sus bocetos de rara fascinación. Me sobrecoge especialmente un conjunto de dolorosas. Sentadas, de pie, agotadas, llorosas. Se han convertido en la forma, los gestos y las posturas de la mujer del espectáculo y de la película. Tras dos horas de conversación culta y apasionada, quiere invitarnos a su casa. Imposible decir que no. Y allí nos espera un banquete, que no sé cuándo ni cómo consiguió que sus hijas y su mujer organizaran. Otra mujer, en estas páginas llenas de mujeres fuertes: sonrío silenciosa, anciana, sin hablar, limitándose a servir cada vez nuevas maravillas. Su marido mientras tanto ríe y sigue con su fabulosa epopeya: Roma, Florencia, Bagdad. Ella calla respetuosa, apartada. Solamente a la salida vengo a saber que la señora Ghani, la silenciosa ama de casa, había sido antes de la ocupación una de las arqueólogas más importantes del Museo Nacional de Bagdad. Todo esto lo dedico sobre todo a ella.

Y termino, no me queda sino agradecer a quien me ha encargado escribir sobre este viaje en mi memoria, porque me ha permitido volver a ver cada uno de esos lugares, cada rostro, el dolor, la rabia, el llanto. Y ahora aquí estoy, en Erto, provincia de Pordenone, sobre el valle del Vajont, frente al último borde oriental de la ladera que se deslizó.

Hace cuarenta y cuatro años, aquí arriba, algo que no fue una guerra, pero que, de todas formas, se debe a la mentira criminal de un grupo de hombres sedientos de riqueza e impunidad, trajo la destrucción, la muerte y el exterminio. Pueblos enteros se redujeron a la nada, comunidades aniquiladas transformaron a los pocos supervivientes en refugiados. De aquellas ruinas, todavía hoy alguno ofrece obstinadamente lecciones de civismo, «alas y raíces», como dice un amigo mío, citando las sabias palabras que una tribu de pieles rojas ha hecho famosas en todo el mundo, los algonquinos. Y, al igual que hoy puedo escribir sentado al

débil sol del fin estival en Erto, espero sentarme un día a la mesa de Al-Shimmary y mirar despacio a mi alrededor, mezclado entre personas distintas a mí y no menos iguales: observar la reconstrucción, los distintos modos de cantar y rezar, y cómo la vida, a pesar de todo, ha vuelto a empezar. Si este libro, nuestro espectáculo y el documental que ha realizado Arcopinto partiendo de ellos consiguen acercar ese día, aunque sólo sea un minuto, me sentiré muy honrado.

*Erto (Italia), agosto 2007*

### ■ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PAVESE, Cesare (1979). *La casa in collina*, en *Prima che il gallo canti*. Milán: Mondadori.

SCHUSTER, M. y NICCOLINI, F. (2003). *Viaggio intorno al Mahabharata*. San Miniato: Titivillus.

# CARTAPACIO



*Evita Montonera*, de Marco Canale

Introducción de  
Itziar Pascual y Sara Rosenberg



S  
T  
K  
O  
I  
J  
H  
T  
O  
J  
H





## EVITA MONTONERA. LA DUALIDAD MATERNA

Itziar Pascual



Una de las más célebres obras de la artista francoamericana Louise Bourgeois (París, 1911) es la escultura de bronce *Maman* (Mamá), perteneciente a la colección permanente del Museo Guggenheim de Bilbao, e instalada junto a la fachada posterior del museo. La escultura, de grandes dimensiones y título inquietante, viene a ser, en palabras de la artista, un homenaje a su madre, que dedicaba no pocas horas al arte de tricotar.<sup>1</sup> Bourgeois, nacida en el seno de una familia restauradora de tapices, combina y contrasta irónicamente así la experiencia íntima y los arquetipos ancestrales, centrándose así en la cualidad dual de la maternidad; la creación y la presa. La telaraña, además de ser una extraordinaria obra creativa y una garantía de alimento, es una suerte de laberinto, de aprensamiento, un lazo mortal que ahoga y atrapa.

Y es que la araña está más allá de los recuerdos infantiles de la creadora de *Double Negative*, *Cells* o *Spiders*. Si atendemos a Gilbert Durand en *Las estructuras antropológicas del imaginario*, la araña y su imagen isomorfa marina, el pulpo, remiten a la imagen terrorífica de un poder asociado a lo femenino que subyuga y atrapa. Citando a Gwynplaine, cree Durand que «la araña representa el símbolo de la madre imperiosa, que logró aprisionar al niño en los eslabones de su red (...) Vemos que el mismo isomorfismo corre a través de los símbolos de Escila, de las sirenas, la araña o el pulpo. Y el simbolismo de la cabellera parece venir a reforzar la imagen de la femineidad fatal y teriomorfa» (2004: 110). Durand recuerda que las imágenes no son únivocas; al contrario la ambivalencia es

---

<sup>1</sup> Sobre *Maman*, ver [http://www.guggenheim-bilbao.es/caste/exposiciones/permanente/la\\_coleccion.htm](http://www.guggenheim-bilbao.es/caste/exposiciones/permanente/la_coleccion.htm)

una de sus fundamentales cualidades. Por ello cita también la presencia de las ruecas y los tornos, como representaciones positivas de esta misma femineidad: «las hilanderas siempre son valorizadas, y en el folclore, las ruecas se feminizan y se relacionan con la sexualidad» (2004: 111). Los hilos, primera forma artificial de lazo, nos conducirán a la representación del destino y del paso del tiempo...

Si hay un arquetipo, una presencia, una imagen recurrente en el teatro de Marco Canale éste es el personaje de la madre. Es un personaje que emerge, presente o latente, pero siempre con significaciones, siempre con valores. Está en *El duelo*, en *La bala en el vientre*, en *El balón*, incluso en esta reciente *Mujeres andando*<sup>2</sup>, que acaba de presentar en el Festival Internacional Madrid Sur. Son madres poderosas, intensas, muy diversas entre sí; pero todas dejan huellas en su entorno, en sus familias, en sus hijas e hijos.

El personaje protagonista de *Evita Montonera* es una madre. Una mujer, madre, actriz, ligada al tiempo, al destino, a ese lazo que enreda y atrapa a su hijo. Ignacio Amestoy, antologista y prologuista del volumen *Teatro. Piezas breves*, en el que Canale presenta la obra corta *El balón*, ya apuntaba los orígenes del texto que nos ocupa: «*El balón*... es una de las obras que ha trabajado para este curso. Junto a *La actriz en la silla*, pieza en la que indaga en «el mito de Evita, el peronismo y las contradicciones» de su querida Argentina. País que además, «esconde mi último destino», dice Canale.» (2004: 13-14)

Allí estaba ya el origen, las primeras tentativas de la obra de larga extensión que sería después finalista del XXXI Premio Borne de Teatre, en noviembre de 2006. Allí estaba ya el interés por una mujer que funde los hilos del amor y de la política, del teatro y de la vida, de la historia íntima y la Historia de los pueblos. Allí estaba y allí nacieron las primeras preguntas, dramáticas y personales. Y tuve el privilegio personal de escucharlas, a lo largo del curso siguiente.

En aquellas mañanas, Marco se sumergía en la ilusión del teatro: en la presencia de una actriz que ha tomado la apariencia externa, la caracterización y el discurso de Evita Perón. Una mujer que no pertenece a la excelencia teatral, ni siquiera al sistema profesional. Ella, que aspira

<sup>2</sup> *Mujeres andando*, una creación que ha contado con la dramaturgia y dirección de Marco Canale, ha sido estrenada el 27 de octubre de 2007 en el Auditorio Pilar Bardem de Rivas-Vaciamadrid y presentada en Centro Cultural Isabel de Farnesio de Aranjuez, el 28 de octubre, en el marco del XII Festival Internacional Madrid Sur.

a una cierta empatía moral, a una implicación de los que la ven, no sabe que ese lugar no es seguro. El teatro nunca fue un lugar seguro, pero en esta representación faltan todavía algunos actores; un hijo, un militar de alta graduación y un militar de baja graduación, que sigue los dictados del superior.

En las notas de aquellos días guardo preguntas que siguen pareciéndome luminosas, temas que me importan y creo, nos importan: «la libertad y el control; la eliminación de los otros; la destrucción del distinto. ¿La liberación depende del teatro?» Y una preguntaría que sería muy importante en la composición de *Evita Montonera*: «¿En dónde reside la debilidad de un personaje fuerte?»

La debilidad y la fortaleza fueron dos cuestiones que ocuparon no pocas reflexiones y horas de trabajo a Marco Canale. Porque una de sus inquietudes era la de dar cabida a personajes monolíticos, en los que las categorías morales fueran propias de un «teatro de convencidos». No. Marco buscaba personajes complejos, contradictorios, huidizos a las categorías fijas. Marco no quería hacer una obra de eso que no pocos teóricos denominan «el teatro de lo sabido».

Por eso Marco Canale se adentró en experiencias radicales —la violencia, la tortura, la falta de libertades, la mentira, el chantaje, la destrucción del otro— escuchando a cada uno de sus personajes. Escuchó a los que podía tener más cerca, y a los que no podía escuchar moralmente les dio un discurso, una acción, una convicción que les permitiera ser algo más que el brazo armado del horror: una suerte de espíritu purificador, de deber de limpieza y de orden. Y repartió miedos, debilidades explícitas y ocultas, algún afecto profundo y alguna dolorosa despedida.

En *Evita Montonera* hay una madre muy grande; no en vano Eva Perón tuvo algo también de «madre de los pobres», en un tiempo de Argentina único y removedor. Pero la madre que se nos muestra, la que camina en soledad en la escena final, es más grande que todos los arquetipos, que todas las imágenes ancestrales de nuestro imaginario. Es la imagen de la madre emergiendo de todas sus dualidades.

■ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DURAND, Gilbert (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- VVAA (2004). *Teatro. Piezas Breves. Curso 2003/04*. Madrid: RESAD-Fundamentos.



## MARCO Y EL TEMA DE EVITA MONTONERA

Sara Rosenberg



Hace unos años conocí a Marco. Llegó a casa, con una novela casi terminada. La leí, y entonces, mi función fue interrogar y permitir que él mismo fuera encontrando los huecos, las preguntas que de verdad latían en lo que no había escrito todavía. Hoy, Marco es para mí un lector necesario de casi todo lo que escribo. Me hace buenas preguntas, podemos discutir, dudar, convencidos de que la duda, la interrogación, es la puerta del conocimiento, y la risa y la ironía, el mejor camino para continuar andando.

Cuando el año pasado, Marco me dijo que estaba escribiendo *Evita Montonera*, hablamos mucho y, cómo no, sus preguntas me pusieron otra vez a dudar de lo que creía tener claro a propósito de una época. Le pregunté por qué quería escribir sobre ese tema; por su edad, no había vivido la dictadura, ni la complejidad de las organizaciones políticas que asumieron la lucha armada en Argentina. Me explicó que no era más que una manera de conocerse, de entender lo que había pasado y de investigar los relatos, las lecturas y las múltiples voces que se lo habían narrado. Evidentemente, el proceso le exigió posicionarse, y lo llevó a entender que la dictadura, el terrorismo de estado, fue un proyecto económico y político, cuyo resultado es el país de hoy, saqueado, empobrecido, embrutecido. Y donde falta gran parte de una generación, que fue asesinada.

Sin embargo, insistí, el peligro de toda obra política es cómo hacer para no caer en el panfleto fácil, cómo mantener una mirada crítica, y al mismo tiempo justa. Y Marco, definió claramente lo que quería, «No quiero decirle a la gente lo que tiene que pensar, pero sí en mostrarle lo que no está pensando. Quiero trabajar con el ocultamiento, y mostrar

que no todo el pasado debe ser enterrado. Es más, si tanto lo quieren enterrar, por algo será. Creo en buscar las grandes preguntas que movilicen las conciencias.»

*Evita Montonera* no es una obra fácil, y menos aún ahora, cuando el teatro de ideas, político y social, no es común. Y aunque Marco insistía en que no quería hacer un teatro ideológico, creo que no es posible hacer un texto donde la ideología esté excluida, porque mora en el lenguaje y en el punto de vista del autor.

Me refiero a ideología en el sentido que Althusser le da al término:

La ideología se refiere, pues, a la relación *vivida* entre los hombres y su mundo. Esta relación que no se revela como algo 'consciente' sino a condición de ser inconsciente (...) es una relación de relaciones, una relación de segundo grado. En efecto, los hombres no expresan mediante la ideología sus relaciones con sus condiciones de existencia, sino el *modo* en el que viven sus relaciones con sus condiciones de existencia, lo que implica a la vez una relación real y una 'vivida', 'imaginaria' (...) La ideología es, pues, la expresión de la relación entre los hombres y su mundo, es decir, la unidad (sobredeterminada) de su relación real y de su relación imaginaria con sus condiciones reales de existencia (...) es justamente en esta sobredeterminación de lo real a través de lo imaginario o de lo imaginario a través de lo real donde la ideología es *activa*, en sus fundamentos, y refuerza o modifica la relación que los hombres tienen con sus condiciones de existencia dentro de esta misma relación imaginaria» (1970: 209).

Esta definición, nos permite entender mejor a los cuatro personajes, en cierta forma prisioneros de sus cuatro versiones de la realidad, y que, como todos los buenos personajes de teatro, son poliédricos, contradictorios, «sobredeterminados» y lo son porque justamente expresan el «modo» en que viven sus relaciones, reales e imaginarias, concientes e inconcientes, y la relación de ese modo con sus condiciones de existencia. En este sentido, para mí esta obra tiene algo de aquel juego infantil de las cuatro esquinas, que se intercambian entre cinco personajes. El quinto, latente, y protagónico, es la muerte. La obra se inicia en la parodia, pero inmediatamente se sitúa en el límite entre la vida y la muerte.

El joven Tincho, que es un militante de base, poco formado para el combate, comprometido con la lucha contra la injusticia, no encuentra cómo resistir hasta el final, confunde dureza con fortaleza, y se debate para ser leal, hasta que no puede más. Y lo que aparece a través de él, es

la gran fragilidad humana, la fragilidad del cuerpo torturado. Es una figura terrible, que representa muy bien a miles de jóvenes que fueron aniquilados en aquellos tiempos de horror, por el sólo hecho de querer cambiar un sistema de enorme desigualdad social. Tincho es doblemente destruido, y el coronel se lo dice al final del largo debate: «No hay nada peor que morirse traidor». Su límite es físico, pero se transforma en una derrota moral.

Un problema largamente debatido y que ha generado muchas polémicas. El héroe no vence al monstruo. El héroe se equivoca, se rompe, y reclama comprensión, como en las grandes tragedias. Y sólo desde esta perspectiva, se entiende que en la obra de Marco, la tortura, tan difícil de sostener teatralmente hablando, sea puesta en escena con tanta crudeza. La muerte se muestra, se vuelve impúdica, y me atrevería a decir que es la gran protagonista. Ella suscita la pregunta por los límites humanos. Ella, nos obliga, como a Tincho y a Lidia, a tomar decisiones, a elegir nuestro lugar en esa historia.

Lidia, la generación de las madres, encarna en cambio la afectividad y el peronismo como ideología pura, popular, casi pre-racional, la memoria de un tiempo mejor (el primer gobierno de Perón), el amor por los símbolos y el amor a secas. Es el amor el que la sostiene y es el amor la que la transforma y le da al final la fuerza para enfrentarse al Militar. Se podría decir, que la fuerza de Lidia no nace de su discurso político, ni de la mirada hacia un futuro resplandeciente, sino de la memoria de la opresión, como le sucede al ángel de la historia del que tanto y con tanta belleza habló W. Benjamin.

Pero, antes de seguir analizando los personajes que traman esta historia, quiero referirme a la historia, para poder llegar con más elementos a los dos antagonistas, el Coronel y el soldado.

#### ■ LA HISTORIA

La obra transcurre en los años setenta. Un tiempo oscuro, doloroso, pero que funda el país actual y su problemática. Se trata de interrogar sobre el funcionamiento del estado contemporáneo, cuáles son sus límites, dónde está el lugar de la ley, cómo actúa el terrorismo de estado, cómo fue posible que sucediera a plena luz del día y que nadie quisiera o pudiera verlo. Es la esencia del terror lo que se pone en evidencia. Y la feroz soledad de los que fueron víctimas del estado terrorista. De allí que la obra nos provoque ese sentimiento de encierro: más allá de los muros

nada existe, nadie escucha, no hay ley, ni protección humana o divina. El final, lo refuerza, cuando Lidia, en la calle, increpa a los que pasan, sordos y ciegos.

Marco, que por suerte no vivió aquellos años de plomo, aborda un tema complicado, un hecho político como el peronismo, a quien un autor como J. W. Cooke, llamó «el fenómeno maldito de la Argentina», por las dificultades de entenderlo, y las luchas y polémicas que cruzaron la historia del país durante toda la mitad del siglo XX y hasta el XXI.

El peronismo es un movimiento social muy particular, que gana por amplia mayoría las elecciones en 1945, y que a pesar de los avatares históricos, y sus cambios, sigue gobernando hoy en Argentina. Además, es preciso comprender que en 1945, Argentina era un país rico, y con Perón emerge una clase obrera con identidad política, gracias a la cual el peronismo se sostuvo. De esa primera época son las leyes sociales más avanzadas, y la organización en poderosos sindicatos peronistas. Perón, es un militar que asume el poder apoyado por las masas trabajadoras de la ciudad y del campo. Y Evita, su mujer, hablará desde el comienzo con un lenguaje nuevo en la historia política del país. Es el lenguaje que Lidia usa en la obra. El lenguaje de los desamparados, a los que Evita llamaba «mis descamisados», y que por primera vez irrumpen como sujeto histórico, en un país largamente colonizado y expoliado por la clase social que defiende el coronel Sanchez Zinny.

El peronismo representa a diferentes sectores de clase, es un «movimiento» como ellos mismos definen, donde caben las posturas más conservadoras junto a sectores que deseaban hacer la revolución social —al menos eso proclamaban— y que fueron capaces de tomar las armas, como Montoneros, sin dejar de ser peronistas. Tincho, es un montonero, y representa claramente a esa izquierda peronista, bien intencionada, nacida de una educación cristiana de clase media, y que realizó una ardua tarea hermenéutica de los discursos y los contenidos del peronismo, para encontrar en ellos anuncios de revolución. Tincho, como la mayoría de los jóvenes que lucharon, desea la justicia social, cree en el cambio, y responde al intento de organizarse para luchar. Lidia, en cambio, es mucho más inmediata, más visceral, y es el peronismo afectivo e intuitivo del pueblo, sin formación política, pero con el que los montoneros supusieron que podían contar, porque «las masas» amaban a Evita y a Perón.

Marco trabaja con un tiempo de gran movilización social y de grandes cambios en el mundo. La lucha, de la que hablan los personajes, está vi-

va, y Tincho, que en ningún momento se alía al discurso enemigo, aunque se destruya, vive el drama profundo de muchos presos y muertos, que no pudieron resistir la tortura. Es un personaje humano, frágil, con límites. No es un santo, no es un mártir, y creo que esa situación es la que le confiere su envergadura.

En la obra y de manera constante, hay un debate ideológico. El discurso coherente del coronel, es el discurso del neo liberalismo, del conservadurismo militar, y del país que siempre despreció y explotó a las mayorías, a los cabecitas negras, a los trabajadores. Es la Argentina oligárquica. González, el torturador, un hijo del pueblo, es el hombre alienado, desclasado, y por eso en un momento le dice a Tincho: «Vos sos un estudiante de clase media, te aseguro que al pueblo lo conozco mejor que vos. Y lo que quiere la gente de la villa es un chalet y un televisor Grundig de 24 pulgadas».

Marco habla de la última dictadura, la más sangrienta, pero a decir verdad, en mi país los tiempos de democracia, hasta este momento, fueron siempre escasos. Mi generación (la de Tincho) nació y vivió siempre en dictadura.

El golpe militar contra Perón se produce en 1955, pero la primera que yo recuerdo se inició con el golpe militar del año 1966, cuando el general Onganía toma el poder y otros generales lo suceden hasta el año 1973. En 1973, el peronismo gana las elecciones, pero Perón muere al poco tiempo y la frágil democracia se transforma, ya en 1974, en una nueva demo-dictadura de las fuerzas militares y policiales, que anuncian, ejecutan y preparan el golpe de 1976, que se mantendrá en el poder hasta 1984.

Marco pregunta por ese tiempo, como se debe preguntar y como nos seguimos preguntando todos, los que lo vivimos y los que crecieron en él, que son los que hoy necesitan narrarlo y entender lo que pasó. El silencio que la dictadura impuso, y creo que eso es lo más importante, se ha quebrado. Se discute, y la polémica indica que hay preguntas, vida.

No se ha enterrado la historia con la lápida que los militares pretendieron ocultar años de crímenes todavía impunes. Muchas voces escriben esta historia cada día, desde distintas perspectivas.

Hay un riesgo interesante cuando se mira hacia atrás sin culpa, sin teorías de los dos demonios, sin verdades absolutas, dudando para comprender. Lo único imposible es pretender la neutralidad. La horizontal, decía Kandisky, es la línea de la quietud, de la muerte. Algo parecido

sucede con la busca de la equiparación, con las identidades fáciles. Y por eso, alguna vez le aclaré a Marco que la única postura en la que me sentía cómoda y que había adoptado, es la de no permitir la identidad fácil, porque la violencia del estado terrorista no es una entidad metafísica, sino un proyecto político que destruyó a mucha gente, y a un país. El hambre es una de sus caras más perversas. Quienes se rebelaron contra la injusticia, merecen no ser embalsamados, ni transformados en héroes de cartón piedra, sino en nuevas preguntas sobre nuestra propia vida. ¿Qué se ha ganado, qué se ha perdido? ¿Qué se hizo bien, qué se hizo mal? ¿Acaso el terror impedirá la búsqueda de otra forma de vida más humana para todos? ¿Es lícito juzgar a aquellos que fueron capaces de decir basta a la injusticia? ¿Y cómo no cometer los mismos errores?

Son preguntas que han nacido también al leer esta obra, y sólo se que no se puede equiparar la violencia del estado contra una población desarmada, a la violencia muchas veces mal enfocada de los movimientos políticos argentinos. Y lo digo, basándome en un dato importante: el 80 o 90 % de nuestros muertos, desaparecidos, presos y exiliados no formaba parte de ninguna organización guerrillera en activo. Es más, a partir de 1976-77, el accionar guerrillero es prácticamente nulo en Argentina, mientras el accionar militar, la atroz violencia del régimen se desataba contra los movimientos sociales, estudiantiles, sindicales, contra las familias, los niños, y hasta «los indiferentes» como se atrevía a decir el general Saint-Jean, (un Sanchez Zinny) dueño y señor de la violencia que aplicó sin pausa y con impunidad el estado terrorista argentino.

Cuando se trata un tema tan difícil no caben las medias tintas. Somos, lo que fuimos y sólo no sabemos lo que seremos, porque estamos en camino.

Celebro la valentía de Marco, porque escribir sobre la militancia, los muertos y los torturados durante la dictadura, implica también situarse y comprometerse con la actualidad, porque por primera vez en nuestra historia, se está juzgando a los asesinos. El pasado reciente de Argentina se está escribiendo y decidiendo, los juicios a los asesinos se están realizando, y la lucha es intensa. Es de sobra conocido que hay testigos que han desaparecido, y amenazas constantes a los que se atreven a denunciar. Se podría decir que de esta polémica y de las decisiones sobre este tema dependerá el tipo de sociedad que se construya.

También la crítica a la violencia de las organizaciones que lucharon contra las dictaduras de los setenta se ubica en este contexto. Pero, no es

posible equiparar la violencia de los grupos armados (incluso aceptando sus errores), a la violencia omnímoda del estado terrorista. Como no es posible hacer borrón y cuenta nueva sin un análisis profundo, histórico. Tampoco en España es posible hacer tabla rasa y equiparar el franquismo y la república.

Marco, escribe teatro político, en el viejo —y actual— sentido griego de la palabra, y es clásico también porque se estructura como una tragedia. Una tragedia contemporánea, a pesar de los augurios de Steiner. Y hay que tener mucha confianza y una gran esperanza, para escribir tragedias. Los dioses son humanos, pero el conflicto es como siempre con el poder. ¿Podrán los hombres ganar esa lucha? ¿Y cómo lo harán? ¿Hay alguna posibilidad de que Antígona, o Edipo, o Orestes o Tincho, o Lidia, triunfen? No lo sabemos, y por eso necesitamos comprender por qué y cómo sucedió, una y otra vez. La pregunta, y eso es lo importante, se reabre, y derrota al silencio y a la muerte.

■ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHUSSER, Louis (1970). *Lenin y la Filosofía*. México: Era.





## EVITA MONTONERA

de Marco Canale



«Sabía que si moría lo hacía a manos de los enemigos del pueblo, de los enemigos del peronismo. Que es la forma más linda de morir, esa que enorgullece a los compañeros, que nos aprieta el corazón pero nos pone contentos de saber que la entrega no es una declamación sino una forma de vida... Como la quería Evita, la dueña de nuestra ternura revolucionaria».

Homenaje de la revista Montonera *La causa peronista*  
a un militante asesinado. Agosto de 1974.

«Primero mataremos a todos los subversivos, luego mataremos a sus colaboradores después... a sus simpatizantes... enseguida a aquellos que permanecen indiferentes y finalmente mataremos a los tímidos».

General Ibérico Saint Jean. Mayo de 1977.

*A Sara y a Luz, dos orillas de esta historia.*

**Personajes**

TINCHO (MARTÍN)

LIDIA

GONZÁLEZ

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY

ESCENA 1

*(En el escenario se desparraman diferentes objetos yuxtapuestos que expresan una realidad sombría, desgarrada: una antigua cama de hierro sin colchón, un fino escritorio barnizado con dos sillas de estilo inglés y un viejo mapa escolar de Argentina detrás. Se aprecia también un micrófono de pie y un tocadiscos sucio. A un lado, un rincón oscuro, fétido, en la penumbra. Colgando del techo una bandera pintada con aerosol que proclama: «Si Evita viviera sería Montonera». La luz la ilumina, debajo una mujer de unos cincuenta años, actúa ampulosamente, con un estilo exagerado, melodramático.)*

LIDIA.— *(Al público.)* «Estoy con ustedes para ser un arco iris de amor entre el pueblo y Perón; estoy con ustedes para ser ese puente de amor y de felicidad que siempre he tratado de ser entre ustedes y el líder de los trabajadores».

TINCHO.— Lidia...

LIDIA.— *(Como si no lo hubiera oído, gesticula cada vez más.)* «Porque si no fuera por él nunca hubiese podido subir hasta su altura y contemplar la maravillosa inmensidad... Contemplar la maravillosa inmensidad del suelo de nuestra patria y nuestro pueblo argentino».

TINCHO.— *(La detiene.)* Lidia, a ver si nos entendemos... Esta parte del discurso no va.

LIDIA.— ¿Cómo que no? Nosotros no podemos ni tocarle una coma a la Eva. Ella dijo esto y yo lo voy a decir igual... Es un momento emocionante.

TINCHO.— Vamos a leer solo una parte de los discursos... Las que sirven a nuestro momento de lucha. Pasaron cuarenta años...

LIDIA.— ¿Y qué? Escucháme un momentito, Martín... Ustedes pueden

saber mucho de política, pero yo soy actriz y representé durante años a Eva. Yo sé lo que es ir cargando esta maleta de ciudad en ciudad, de pueblo en pueblo, haciendo este papel. Yo lo conozco al público y el público quiere oír. (*Actuando como Eva Perón*)... «Porque compañeros yo soy un arco iris»...

TINCHO.– No estamos acá para hacer teatro. Estamos para darle fuerza a la gente que está luchando en la calle contra los milicos. Necesitamos que la gente no afloje, que se involucre...

LIDIA.– Yo te digo que les encanta la historia romántica, los hace llorar. Si vos hubieras visto como se emocionaban, la gente me confundía con ella, me decían «Evita, Santa Evita de los pobres, aquí estás de nuevo con nosotros»...

TINCHO.– Los que van a venir son militantes políticos, gente seria a la que no le interesa toda esa parafernalia cursi peronista.

LIDIA.– ¿Y son serios muy serios?... ¿Serios como Susana?

TINCHO.– Sí, como Susana.

LIDIA.– ¡Entonces quédate tranquilo que van a inundar de lágrimas esta convención!... Porque vos tendrías que haber visto como lloraba la Susana, desde chiquitita era peronista hasta el alma y cuando yo actuaba... ¡Buah, buah, buah!!! No paraba de llorar.

TINCHO.– Lidia, le aseguro que las preocupaciones de su hija ahora son otras.

LIDIA.– Yo le apuesto a que vota por la historia con lagrimones.

TINCHO.– Pues yo le digo que no.

LIDIA.– ¡Y yo le digo que sí!... Pero la pucha... ¿No se da cuenta de que soy la madre?

TINCHO.– Si Susana supiera que usted está acá me mata.

LIDIA.– ¿Por qué? ¿Que se deje de embromar!

TINCHO.– Tenemos normas... Y yo estoy con usted para protegerla, no para que esté gritando con la peluca esa en la cabeza.

LIDIA.– Admita que le gustó la idea de los discursos.

TINCHO.– Lo mejor va a ser que nos vayamos a casa...

LIDIA.– Ah, no eso sí que no. Usted no se me va a echar para atrás ahora.

TINCHO.– Lidia, ¿usted sabe lo que está pasando afuera?

LIDIA.– Claro que lo sé.

TINCHO.– Entonces entiende por qué no podemos quedarnos acá perdiendo el tiempo con esas historias telenoveleras. Venimos para reu-

nirnos, para darnos fuerzas y volver a salir

LIDIA.– Pero ¿y Susana? ¿No va a venir?

TINCHO.– No y es mejor así. Si la agarran los militares...

LIDIA.– Ya lo sé... Y por eso quiero ayudarlos, no me voy a quedar encerrada en casa.

TINCHO.– Usted no puede meterse en esto. No está preparada.

LIDIA.– Cuando ustedes tenían tres años yo iba de pueblo en pueblo, actuando por los barrios para que la gente no se olvidara de Eva Perón. Y los milicos no solo habían prohibido representar a Eva Perón, habían prohibido nombrarla.

TINCHO.– Ya lo sé, Lidia.

LIDIA.– Yo llevo mucho tiempo luchando. Soy parte del pueblo y aunque sea desde mi lugar de actriz pero quiero pelear...

TINCHO.– ¿Y para qué se piensa que le dije que viniera? Para que nos diera fuerzas...

LIDIA.– Pero después me querías mandar de nuevo a la madriguera, sin ver a Susana.

TINCHO.– Una cosa es el teatro y otra las armas.

LIDIA.– A mí no me dan miedo las armas... Eva nos avisó, nos avisó que agarráramos las armas antes del golpe del 56... Ella sabía la que se venía, sabía que iban a venir los milicos a echar a Perón...

TINCHO.– (*Repitiendo las palabra de Eva Perón.*) «El enemigo acecha. No perdona jamás que un argentino, que un hombre de bien, el general Perón, esté trabajando por el bienestar de su pueblo y por la grandeza de la Patria. Los vende patrias de dentro, que se venden por cuatro monedas, están también en acecho para dar el golpe en cualquier momento».

LIDIA.– (*Siguiendo el discurso, actuando.*) «Pero nosotros somos el pueblo y yo sé que estando el pueblo alerta somos invencibles ¡¡¡porque somos la patria misma!!»

TINCHO.– Eso, así como lo dijo, esta muy bien Lidia.

LIDIA.– Yo hoy voy a representar esto. Pero quiero que sepa que si hace falta tomar las armas para defenderlos a usted y a mi hija, voy a hacerlo.

TINCHO.– Ahora la necesitamos para que llene de fuerza a nuestros compañeros. Con eso nos alcanza.

LIDIA.– Le juro que voy a poner mi alma en este discurso...

TINCHO.– Los combatientes se lo van a agradecer.

## CARTAPACIO

---

LIDIA.— Los gorriones y los corazones afuera... Pero a la peluca ¿me la puedo quedar? Sin la peluca se me escapan las ideas de la cabeza.

TINCHO.— Está bien la peluca. La verdad es que la hace bastante parecida a la Eva.

LIDIA.— (*Haciendo una venia, en broma.*) ¡Muchas gracias mi general!

(*TINCHO le devuelve la venia. La luz va cayendo hacia el oscuro.*)

ESCENA 2

*(En el centro del escenario, el micrófono que en la primera escena permanecía a un lado. TINCHO y LIDIA, vestida con todo el vestuario de Eva Perón, están en el fondo del escenario y saludan con humildad, levantando la mano. Detrás de ellos se ve desplegada la bandera pintada con la proclama: «Si Evita viviera, sería montonera».)*

LIDIA.– No vino mucha gente...

TINCHO.– No podemos citar a todos. Podría haber infiltrados...

LIDIA.– Yo lo voy a hacer como si estuviera frente a la Plaza de Mayo.



(TINCHO *se acerca a la parte delantera del escenario con el micrófono en su mano.*)

TINCHO.— En esta noche, compañeros, queremos recordar a la compañera, a la madre que inició este camino de lucha que nosotros seguimos. Sé que son momentos duros, momentos en los que vemos caer algunos de nuestros amigos pero hay que romper el miedo y recordar que Eva nos dijo que entre el pueblo y la oligarquía no hay pacto posible, sólo explotación. Ella nos abrió los ojos y nos hubiera dado las armas con las que hoy peleamos ¡¡¡por nuestra liberación!!!

(*Hay aplausos, se escuchan el cántico: «¡Y pegue y pegue, y pegue Monto pegue!»*)

TINCHO.— Por eso su cuerpo, que es el cuerpo de nuestros muertos en la lucha, está hoy con nosotros junto a los mártires de Trelew, junto a los compañeros fusilados con el General Valle en 1956, y junto a los compañeros caídos en la Resistencia contra el gobierno militar como Felipe Vallese...

(*Gritos de «¡Presente!».*)

TINCHO.— ... los compañeros de una nueva generación de lucha como Emilio Maza, Fernando Abal Medina...

(*Gritos de «¡Presente!».*)

TINCHO.— ... como Capuano Martínez y Juan Pablo Maestre ...

(*Gritos de «¡Presente!».*)

TINCHO.— Son miles de nombres que todos recordamos. Y hoy queremos que les quede bien claro a los que nos están asesinando que esa sangre derramada no será negociada, porque esta sangre montonera es Patria y es bandera!!!

(*Se escucha el cántico: «La sangre montonera es Patria y es bandera!»*).

TINCHO.— Y porque Eva está más viva que nunca en cada fábrica donde se lucha por un salario digno y en cada villa, en cada escuela y en cada comisaría donde se tortura a un compañero, Lidia, actriz y antigua militante peronista de la Rama Femenina, va a resucitar su voz en esta fábrica que ya no es de los extranjeros porque esta noche la ha tomado en su poder el pueblo.

*(Entra LIDIA con el traje de Eva Perón. Se escuchan los cánticos: ¡Aquí están, estos son, los fusiles de Perón!)*

TINCHO.— Les presento a la compañera Lidia Gómez, por hoy y por siempre Eva Perón ¡Presente!

*(Gritos de «¡Presente!».)*

TINCHO.— ¡Libres o muertos! ¡Jamás esclavos! Perón o muerte! ¡Viva la patria!

*(Gritos de «¡Viva!»)*

*LIDIA camina hasta detenerse delante de la tarima. TINCHO se pone a un lado.)*

LIDIA.— Antes que nada, compañeros, quería agradecerles por seguir luchando allá fuera, en nuestras calles, para que todos los argentinos podamos tener una vida digna, con educación, comida y dignidad. Quiero que sepan que yo tengo una hija que está luchando junto a ustedes y quiero decirles que estoy orgullosa de ella y también de ustedes, que siguen pese a las barbaridades que hacen todos los días los militares y la policía. No aflojen, sigan en la lucha, sigan peleando como nos pidió Eva porque el pueblo, sus hermanos, sus amigos, sus madres, todos estamos y vamos a seguir estando con ustedes...

*(Se detiene frente al borde del escenario. Se apagan repentinamente las luces y TINCHO se acerca al escenario, con un arma en la mano.)*

TINCHO.— ¿Qué carajo pasa?

LIDIA.— Debe ser un corte, de las empresas privatizadas...

## CARTAPACIO

---

TINCHO.– ¿Estás bien?

LIDIA.– Sí, sí, ¿largamos?

TINCHO.– Empezá.

(LIDIA *se acerca al borde del escenario.*)

LIDIA.– Compañeros.. Las palabras de Eva Perón en ese glorioso 1 de Mayo de 1952.

(*Se escuchan ruidos afuera y un murmullo. TINCHO se para delante del público con el arma en la mano. LIDIA comienza a declamar como Eva Perón.*)

LIDIA.– « Mis queridos descamisados, otra vez estamos aquí reunidos los trabajadores y las mujeres del pueblo, otra vez estamos los descamisados en esta plaza histórica del 17 de Octubre de 1945 para dar la respuesta al líder del pueblo, a nuestro líder que al concluir su mensaje dijo... « los que quieran oír que oigan y los que quieran seguir que sigan»

(*Se escuchan golpes en las puertas, LIDIA se detiene un momento y sigue.*)

LIDIA.– «Ese día, mi general, yo saldré con el pueblo trabajador, saldré con las mujeres del pueblo, saldré con los descamisados de la patria, para no dejar en pie ningún ladrillo que no sea peronista.... (*Nerviosa, ve que algo va mal.*) Porque nosotros no nos vamos a dejar aplastar jamás por la bota oligárquica y traidora de los vendepatrias que han explotado a la clase trabajadora, porque nosotros no nos vamos a dejar explotar jamás por los que, vendidos por cuatro monedas, entregan al pueblo de su patria con la misma tranquilidad con que han vendido el país y sus conciencias...».

(*Se escuchan ruidos y disparos.*)

TINCHO.– ¡Abajo, Lidia, abajo!

(LIDIA *se queda mirando de frente al público donde se oyen gritos.*)

LIDIA.– Sino que iremos a hacer justicia por nuestras propias manos,

## CARTAPACIO

---

¡Justicia por nuestras propias manos!

*(Se oyen ruidos de ametralladoras y TINCHO sale disparando de cara al público, buscando su propia muerte.)*

TINCHO.– Libres o muertos. ¡Viva la patria!

*(En ese momento recibe un disparo en la pierna. Sigue disparando desde el suelo y recibe otro disparo en el brazo que hace que su arma salga rodando en el escenario cerca de los pies de LIDIA, que la observa aterrorizada, detenida, quieta. Felipe Sánchez Zinny, militar de alto rango sube al escenario detrás de González, un policía vestido de paisano bastante menor que él, que tras esposar a TINCHO camina hacia LIDIA con intención de detenerla. Sánchez Zinny lo detiene con un gesto.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– ¿Pero qué hace González? No se da cuenta que está frente a la señora Eva Perón. Déjela hablar, por favor, déjela hablar...

GONZÁLEZ.– Discúlpeme, Coronel...

TINCHO.– Hijos de puta, déjenla que se vaya... Ella no tiene nada que ver.

GONZÁLEZ.– Me parece que este hombre no aprecia mucho el teatro. Hablar así, en medio de la actuación.

*(Le da un puntapié en el vientre y TINCHO se duele en el suelo.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Con suavidad, González, con suavidad.

GONZÁLEZ.– No puedo soportar que lo insulten Coronel.

TINCHO.– *(A LIDIA.)* Andáte de acá... Andáte.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Lléveselo para la habitación de al lado... Para charlar un poco, digo. A ver si se nos calma...

*(El CORONEL SÁNCHEZ ZINNY acompaña al cabo GONZÁLEZ, que sale arrastrando el cuerpo esposado de TINCHO en una mano y en la otra un maletín. LIDIA observa el arma que quedó en el suelo, detrás de sus pies. El Coronel vuelve hacia ella.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Y usted cuénteme... ¿Qué hace por aquí?

## CARTAPACIO

---

LIDIA.– Soy actriz.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Es que la vi tan compenetrada en el papel, tan poseída. Desde allá al fondo parecía la mismísima Eva y le digo de verdad... (*Susurrando*) Hasta me dio un poco de miedo...

(LIDIA *observa sus pies que se acercan poco a poco hacia el arma.*)

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– ¿Tiene vergüenza? Digo, como mira al suelo...

LIDIA.– Cuando actúo me pongo un poco nerviosa.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– No sea tonta... ¿Le puedo decir Eva? (*Ella asiente.*) De paso se va metiendo en el personaje... Esto del teatro es como creerse que uno es otro. ¿No le parece, Eva? (*Ella asiente.*) Y la verdad es que me gustaría que siguiera actuando. Lo estaba haciendo tan bien que hasta me siento culpable por haberla interrumpido con estos «gorilones» que no tienen ni la menor idea de lo que es el arte...

LIDIA.– Está bien pero necesito que cierre un momento los ojos... Sólo un momento para acomodarme el disfraz, el pelo. Es como cuando está todo oscuro en el teatro y de repente se abre el telón...

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Confío en usted señora.

(LIDIA *observa la pistola que está detrás de sus pies.*)

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Pero cuidado con lo que hace... Alguno de los diez soldados que están haciendo guardia ahí afuera podría entrar... para ver la función, ya sabe...

(LIDIA *se aleja del arma, asustada.*)

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– ¿Puedo abrirlos?

LIDIA.– Sí.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Entonces siga por favor, siga con el discurso ese, el de los ladrillos peronistas... El de destruir a todos los ladrillos que no sean peronistas... Es uno de mis preferidos. ¡Me encanta!... Vamos, mujer, yo sé que soy uno de esos ladrillitos que Eva quería destruir pero no me ofendo. Hasta la entiendo, esa pobre mujer se estaba muriendo de cáncer... Vamos, mujer... ¡Vamos!

## CARTAPACIO

---

LIDIA.– *(Como Eva.)* Entonces les digo a los que están ahí afuera que sepan que...

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– No, no, con más vigor, con mucho más vigor. Como lo dijo antes...

LIDIA.– Que no vamos a dejar en pie ni un ladrillo que no sea peronista.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– ¡Más fuerte, más fuerte!

LIDIA.– ¡Que no vamos a dejar en pie ni un ladrillo peronista!

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– ¡Fuerte!!!

LIDIA.– *(Mirando a los ojos al coronel, con furia.)* ¡Que no vamos a dejar en pie ni un ladrillo que no sea peronista!... ¡Y que sepan los traidores de adentro y de afuera que no van a poder seguir robándonos lo que es nuestro!

LIDIA.– Que no van a poder seguir robando lo que es del pueblo porque el pueblo es mucho más grande que todas las armas que tienen.

*(El coronel aplaude.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– ¡Que bien, que bien!... Como me gusta, qué mujer, que fuerza... Siga, siga con fuerza, así... Es que escuché algo raro.

*(Se aleja hacia la puerta por la que han salido anteriormente GONZÁLEZ y TINCHO, dándole la espalda a LIDIA.)*

LIDIA.– Porque nosotros tomaremos justicia por nuestras propias manos. *(Susurrando, observando el arma, que tiene detrás.)* Justicia por nuestras manos...

*(El coronel abre la puerta saliendo desde el fuera de escena ruidos de golpes. Se da vuelta repentinamente y ella lo mira asustada.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Este González es otro apasionado... Espere un momentito. *(A la puerta.)* ¡González!... ¡González! *(GONZÁLEZ aparece desde fuera de escena.)* Dígale a ése que baje un poco la voz... Yo entiendo que sea muy comunicativo, que tenga tantas ganas de conversar con usted pero aquí tenemos a la señora Eva Duarte en persona.

GONZÁLEZ.– ¡Eva Duarte, Coronel?... *(En secreto.)* Esta mujer se llama

Lidia Sánchez y es la madre de Susana, la Turca.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– (*En secreto.*) ¿Que esta es la madre de la turca? ¿Cómo va a decir eso? (A LIDIA.) Evita murió sin descendencia, el único hombre de su vida fue el general Perón y como bien sabe el pobre tenía los espermatozoides torcidos...

GONZÁLEZ.– (*En secreto.*) Que es la madre de la Turca, le digo que es la madre de la Turca.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– ¿Y por qué se exalta tanto con esta buena noticia? Hay que festejar en silencio, González, festejar en silencio...

LIDIA.– Qué le están haciendo a Martín?

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Martín, ahora se llama Martín... ¿Es amigo suyo?

GONZÁLEZ.– De su hija será amigo.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Yo pensé que estaba contratada por «estos». Pero veo que no, usted vino porque es bien peronista...

LIDIA.– Quiero que lo suelten a Martín.

(GONZÁLEZ *se quita el arma de la cartera y avanza hacia LIDIA. El CORONEL SÁNCHEZ ZINNY se acerca a ella, muy tranquilo y le acaricia la mejilla.*)

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Nosotros solo queremos salvarle la vida, señora. A él y a su hija.

GONZÁLEZ.– (*Acercándose, apuntándole.*) Usted no sabe lo que tiene la Eva detrás de los pies. Pero mire lo que tenía la Eva Duarte nomás, mi coronel.

LIDIA.– Estaba ahí... yo no hice nada.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Ay, ay, ay González. Para qué me muestra estas cosas. Me hacen mal, me rompen la ilusión teatral...

GONZÁLEZ.– Pero tenía el arma del montonero señor.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Pero es que no lo entiende. Esta mujer estaba compenetrada en su papel. Ella no tiene la culpa de lo que ha hecho. La culpa es de Evita, que le pedía barbaridades. Evita le gritaba, le susurraba en el oído, «Justicia por nuestras propias manos, justicia por nuestras propias manos». Y ella se lo creyó, caminó hasta el arma... Ella no tiene la culpa, no, para nada. Ella no tiene nada que ver.

GONZÁLEZ.– Entonces la llevamos de paseo, coronel...

## CARTAPACIO

---

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– La verdad que no estaría mal, cabo. Me gustaría verla actuar en los momentos de ocio... Una interpretación... ¡Antológica!

*(El cabo la esposa y se la lleva fuera de escena. El coronel la aplaude como se aplaude a una actriz que sale de escena. Antes de que la luz caiga al oscuro, da un salto y arranca la bandera.)*

ESCENA 3

*(Sólo está iluminado el lúgubre rincón del escenario, la celda de un centro clandestino de detención en el que vemos a TINCHO desnudo, encapuchado y esposado, contra una pared. En su cuerpo se aprecian las marcas de la tortura. LIDIA entra y se sienta junto a él.)*

LIDIA.– Tincho... *(Golpea la puerta de metal.)* Denme algo para limpiarlo...

Tincho, Tincho...

TINCHO.– Estoy bien, estoy bien...

*(Le quita la capucha y él respira agitadamente.)*

TINCHO.– No me sacaron nada estos hijos de puta. Nada me sacaron...

LIDIA.– Tranquilízate Tincho, tranquilo.

TINCHO.– *(Se ríe.)* ¿Y vos qué haces con esa peluca?

LIDIA.– El policía ese no quiere que me la saque. Me dijo: «¿O la peluca o la capucha? ¿Con qué se quiere quedar? «

TINCHO.– *(Preocupado.)* ¿Te interrogaron?

LIDIA.– No, si está loco ese hombre. Primero me pidió que siguiera con los discursos de Eva y después me empezó a hablar de Susana, que Susana esto, que Susana lo otro y yo le dije que él no tenía ni idea de quién era mi hija. Y él se quedo así, callado, lo vi apretar el puño, abrirlo y quedarse quieto, como contenido, hasta que me dijo: «La que no tiene ni puta idea de quién es su hija es usted»...

TINCHO.– Te va a pedir que le digas algo de Susana, te van a decir que los ayudes, que es para salvarla, pero después la van a matar.

LIDIA.– Quédate tranquilo que a mi esos no me van a engañar con sus

## CARTAPACIO

---

buenos modales...

TINCHO.– Su hija tiene que seguir... Es un «bronce», uno de los pocos cuadros que lleva tantos años luchando... sin caer.

LIDIA.– Y vos, ¿vos estás bien?

TINCHO.– Me dieron, pero estoy bien... Entero.

LIDIA.– Yo ayer no me podía dormir, los gritos adentro de la cabeza, entrando por las paredes... y no podía parar de pensar en si esos gritos eran tuyos...

TINCHO.– Hay mucha gente acá, demasiados...

LIDIA.– ¿De los nuestros? (TINCHO *asiente en silencio.*) ¿Y alguno de ellos puede saber... donde está Susana?

TINCHO.– Nadie lo sabe.

LIDIA.– ¿Y vos?

TINCHO.– Dentro de 48 horas va a estar lejos. Se va a dar cuenta de que caí y se va a ir... muy lejos se va a ir.

LIDIA.– Vos sos un buen pibe... como todos los que están peleando por el pueblo, por la gente pobre...

TINCHO.– A veces me pregunto dónde estarán. ¿Como es que no están tirando estas paredes abajo?...

LIDIA.– La gente tiene miedo, Martín. Mucho miedo.

TINCHO.– Sin el pueblo nos van a masacrar, ¿no lo ves?

(*Silencio. LIDIA observa el cuerpo de TINCHO, horrorizada.*)

LIDIA.– Dios mío... Por todas partes te dieron...

TINCHO.– Necesito que me limpies... (LIDIA *asiente.*) Sácame la ropa. Va a estar pegada pero tirá, tirá con fuerza.

(LIDIA *le separa la camisa, el pantalón. TINCHO muerde el grito, lo apaga entre los dientes. LIDIA mira horrorizada el cuerpo ultrajado por la tortura.*)

LIDIA.– Estás, estás lleno marcas...

TINCHO.– ¿Te da... asco?

LIDIA.– ¿Cómo me va a dar...asco? Vos ya sos como un hijo para mí. Lo que pasa es que no tengo... no tengo nada.

TINCHO.– Usá la capucha. (LIDIA *la mira con asco.*) Son solo manchas de sangre seca... (LIDIA *suelta la capucha horrorizada*)... de otros.

## CARTAPACIO

---

(LIDIA *observa su ropa y arranca una manga de la camisa a lunares de Eva Perón.*)

TINCHO.– (*Sonriendo.*) La camisa de Eva... Eso está bien.

(LIDIA *le limpia, comienza a subir, siguiendo la senda de los moretones y los cortes.*)

LIDIA.– Si Eva estuviera acá, te limpiaría, todo, todito el cuerpo te limpiaría, como si fueras su hijo.

(TINCHO *se sacude de dolor.*)

LIDIA.– ¿Te duele?

TINCHO.– Esos hijos de puta me hicieron sentir sucio...

LIDIA.– Yo te limpio Martín. Hasta el alma te voy a limpiar.

TINCHO.– En este cubo de mierda estamos solos. Vos y yo, Lidia, estamos solos.

(LIDIA *sigue limpiándole las heridas.*  
*La luz desciende hasta alcanzar el oscuro.*)

ESCENA 4

*(La luz se mueve hacia el despacho del CORONEL SÁNCHEZ ZINNY, un escritorio de madera barnizada y el mapa de Argentina colgado detrás. LIDIA está frente a él, de pie, con la peluca de Eva Perón y la camisa a lunares mutilada.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Vamos a tener que comprarle una camisa nueva. ¿Qué le agarró? ¿Un ataque de claustrofobia?

LIDIA.— Hace calor adentro de esa celda.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Nos sabrá disculpar, Eva, pero es lo mejor que teníamos para ofrecerle.... Es nuestra celda VIP.

LIDIA.— ¿Qué quiere?

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Conversar un poco con usted... de su historia, Eva, de Perón, de la patria... Porque yo soy un apasionado de la historia y su vida, es algo que nunca me quedó del todo claro.

LIDIA.— Yo solo soy una actriz.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— ¡Pero cuando se enoja le pone tanta verdad! Cuando grita... *(Imitando a Eva.)* «¡Justicia por nuestras propias manos!», «¡Justicia por nuestras propias manos!»... ¿En qué piensa?

LIDIA.— En el pueblo.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— ¿El pueblo? Me parece demasiado... abstracto. La gente grita por cosas más concretas, porque le duele la muela, porque perdió a su novia.

LIDIA.— O porque lo torturan.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— La tortura, ¿ve? Esa sí que es una buena idea. ¡Usted gritaba tanto porque la torturaba algo o alguien!... A ver, pero claro, usted gritaba porque la volvía loca Perón. Imaginemos,

Eva era una mujer con buenas intenciones y tuvo la mala suerte de unirse con el advenedizo ese... Un resentido de toda la vida. Entonces se puso mal y empezó a gritar barbaridades por su culpa... A ver, siga un poquitito así, siguiendo mi teoría...

LIDIA.– (*Actuando como Eva.*) «Estoy con ustedes para ser un arco iris de amor entre el pueblo y Perón; estoy con ustedes para ser ese puente de amor y de felicidad que siempre he tratado de ser entre ustedes y el líder de los trabajadores».

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– El viejo la tenía manipulada, eso es indudable aunque le digo la verdad, todavía no entiendo cómo. Porque ni siquiera era algo carnal, cada vez que la escucho gritando: «Justicia por nuestras propias manos, justicia...», pienso que la pobre Eva tenía un problema de «atención»... (*Hace una insinuación sexual, sonriendo.*) Usted me entiende...

LIDIA.– No, no le entiendo.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Falta de amor, Eva... Yo lo veo todos los días. Chicos que piensan que hacen «justicia por sus propias manos». Chicos, como su hija o como Martín, que dejaron en segundo lugar la familia, los amigos, el trabajo, y yo me digo... ¿no será que les faltó un poquito más de amor?

LIDIA.– Ellos luchan por los que se mueren de hambre, por todos los que ustedes dejaron afuera de su propio país.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Emotivo, muy emotivo... ¿Es de Eva o es suyo?

LIDIA.– Mío.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Brillante, la verdad. Y en cierta medida cierto. Porque hay gente que se quedó fuera del tren de la patria, pero era gente a la que le cuesta, que descienden de esta gente que... mire que yo no soy racista, ¿eh?... Pero hay que admitir que pertenecen a otra cultura...

LIDIA.– Cabecitas negras, ¿no es cierto?

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Tampoco hay que usar palabras tan duras.

LIDIA.– Son nuestros descamisados.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Como quiera llamarlos. Son gente distinta a nosotros... Pero que gente como su hija, que gente valiosa como Martín, se tiren del tren de la patria es algo que no entiendo... Es un tren en movimiento, volando hacia el progreso y saltan sabiendo

que van a terminar ahí, hechos mierda contra las piedras.

LIDIA.– Algunos de ustedes también han terminado hechos mierda entre las piedras.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– (*Suspira, entristecido.*) ¿Y eso es bueno? ¿Que nos matemos entre argentinos, unos a otros? Yo le digo, señora, a mí no me alegra que muera una joven como su hija, desperdiciada en un camino sin salida... Porque su hija, tarde o temprano, va a caer y ¿sabe por qué? Porque esta estúpida guerra se terminó y ellos llegan derrotados, sabiendo que están solos, que se equivocaron, que no tendrían que haberse tirado del tren por una manga de muertos de hambre que ni siquiera se preocupan por ellos... ¿El pueblo? Me duele... Pero sabe qué le digo, entre nosotros.... Todavía podemos salvarla.

LIDIA.– ¿Salvarla de quién?

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– De la muerte.

LIDIA.–...

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– (*Susurrando.*) Porque yo le prometo que si agarramos a su hija con su ayuda se la vamos a devolver dentro de unos meses, vivita y coleando en la puerta de su casa. Y nos evitaremos todo este dolor...

LIDIA.– ¿Usted se piensa que soy idiota?

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– La vamos a agarrar igualmente y ya no sé si podremos convencerla para que se una al tren de la patria. Ella va a desconfiar de nosotros... Piénselo bien. Porque si no vamos a tener que recurrir a la ayuda de algún compañero... como Martín.

LIDIA.– Están perdiendo el tiempo con Martín.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Todavía nos quedan 36 horas y él es un buen chico, inteligente... Él es la llave para llegar a su hija y si hace falta vamos a forzarla... Además, se está dando cuenta de que esta guerra se ha terminado, que no vale la pena perder más vidas en esto. Y por eso va a hablar, para salvar la vida de compañeros como su hija...

LIDIA.– Martín no les va a decir nada.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– ¿Y quién se piensa que nos dijo que usted era la madre de Susana?

(LIDIA *se queda tocada, en silencio. Baja la cabeza.*)

LIDIA.- Él no.

(*El CORONEL SÁNCHEZ ZINNY la acaricia paternalmente.*)

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.- Piénselo tranquila. Sé que es una decisión dura pero su hija, dentro de veinte años, cuando tenga un trabajo, una familia, hijos, se lo va a agradecer...

LIDIA.- La van a torturar.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.- Espero que no haga falta llegar a eso. Pero si no colabora tendremos que buscar la manera... Aunque no nos guste, alguien tiene que hacer el trabajo sucio. Este país tiene cáncer... (*sonriendo*) con metástasis múltiple. Son miles de tumores, miles de pequeños tumores que crearon los que engañaron a su hija. Y yo le digo, a los benignos, a los engañados, a los arrepentidos, los vamos a limpiar un poco y los vamos a dejar subir al tren de la patria... Pero a los que insistan en destruirnos los vamos a tener que extirpar.

LIDIA.- Ustedes van a asesinar a todos los que se les enfrenten.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.- Solo somos un tren que va para adelante...

LIDIA.- Algún día van a caer, coronel... Algún día este tren se va a descarrilar y se va a ir a la mierda.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.- Los derrotados siempre se aferran a la esperanza del tiempo.

LIDIA.- A la esperanza en la justicia, coronel.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.- El tren vuela, Lidia. Y usted solo es una madre que quiere a su hija... No desaproveche esta oportunidad.

LIDIA.- El día que caiga se acordará de mí.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.- Piénselo bien... Martín y su hija son dos buenas personas, equivocadas pero buenas.

LIDIA.- ¿Y por qué tendría que confiar en usted?

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.- Ya hubo otros padres y madres que han hecho lo que le pido y le aseguro que he cumplido mi palabra con cada uno de ellos. Yo no soy un asesino, señora. ¿Acaso le parece que tengo cara de asesino?... (*Silencio.*) Le juro Lidia, que algo se me rompe adentro cuando muere un argentino.

(*La luz va descendiendo hasta alcanzar el oscuro.*)

ESCENA 5

*(En la penumbra se aprecia la cama: hierro y alambre, donde yace un cuerpo. Junto a ella, sentado en una silla, otro cuerpo sentado. En el tocadiscos, suena el tango de Discípulo, «Yira, yira».)*

TOCADISCOS.— «Cuando la suerte que es grela,  
fallando y fallando  
te largue parao;  
cuando estés bien en la vía,  
sin rumbo, desesperado;  
cuando no tengas ni fe,  
ni yerba de ayer  
secándose al sol;  
cuando rajés los tamangos  
buscando ese mango  
que te haga morfar...  
la indiferencia del mundo  
-que es sordo y es mudo-  
recién sentirás».

*(La brasa de un cigarrillo se enciende mostrándonos el sudado rostro del cabo de la policía GONZÁLEZ que se pone de pie y baja el volumen del tocadiscos. Se escuchan susurrantes las estrofas del estribillo.)*

TOCADISCOS.— «Verás que todo es mentira,  
verás que nada es amor,  
que al mundo nada le importa...

¡Yira!... ¡Yira!».

GONZÁLEZ.— La verdad, pibe, hay cosas de ustedes que no las entiendo muy bien. Saben que están cayendo como moscas y siguen igual, como la vaca que camina tranquilita al matadero... (*Le da una larga pitada al cigarrillo.*) Cuando le pegan un tiro en la cabeza a un policía que está ordenando el tránsito en una esquina, ¿en qué piensan? Te lo pregunto en serio, pibe. Yo ya no te voy a pasar más maquina... Después del recreo vamos a empezar con otras cosas pero ahora sólo quiero que me cuentes lo que piensan.

GONZÁLEZ.— El objetivo, como dice el Coronel, cual es el objetivo de los montoneros. ¿Matar a toda la policía?

TINCHO.— Todos ustedes son cómplices.

GONZÁLEZ.— Y ¿qué vamos a hacer? Si no nos mojamos todos después, va a venir alguno que para lavarse las manos va a hacer una denuncia a la prensa internacional, ¡contra su propio cuerpo policial!. No lo podemos permitir. Acá metemos «máquina» todos, desde el Coronel Sánchez Zinny hasta el último soldado raso.

TINCHO.— ¿Y no entendés por qué los matamos?

GONZÁLEZ.— No, la verdad que no lo entiendo... Es como ir a pegarle al más grandote de la escuela cuando sos el más chiquito, si sabés que te va a romper la cabeza. Y ya sé, por ahí un día agarrás un palo y se lo das en la cabeza pero al otro día va a ir el grandote, con los otros grandotes, y te va a partir la cabeza y como sigas tratando de darle con tu palito te va a terminar matando a golpes. Y eso es lo que les pasó, se metieron con nosotros que éramos muchos más y más grandotes...

TINCHO.— El pueblo está con nosotros...

GONZÁLEZ.— Pero, ¿de qué pueblo me estás hablando? Yo estoy más cerca del pueblo que vos, eso te lo puedo asegurar. Vos estudiaste en la universidad y yo tuve que meterme en la fuerza para darle de comer a mi mujer y a mis hijos, para mejorar mi casa y para mantener a mi viejo, y te digo, a la gente de la villa no le importa una mierda lo que pasa entre nosotros.

TINCHO.— El pueblo se va a levantar en armas...

GONZÁLEZ.— Ay, ay, ay... Si esa pobre gente quiere lo mismo que cualquier ser humano. Comprarse la tele «Grundig» más grande de todas para ver el mundial y un chalé con piscina... Te lo digo yo, que nací

al lado de la villa y ahora me estoy construyendo el chalé con piscina de veinte metros cuadrados y te aseguro que los villeros vienen y se quedan mirando del otro lado del alambre...

GONZÁLEZ.— Y hasta mi viejo, que es peronista como vos, sueña con tirarse y nadar... ¿Y sabés por qué? Porque a todos nos gusta la buena vida, pibe.

TINCHO.— Vos sos un traidor.

GONZÁLEZ.— No, nene, yo soy un trabajador con suerte. Un trabajador exitoso.

TINCHO.— Vos un torturador, un hijo de puta...

GONZÁLEZ.— ¿Te das cuenta? Te olvidaste de nuevo de que sos el chiquito. Ya me estás insultando, me estás odiando de nuevo, querés matarme, abrirme la cabeza con tu palito... Y pretendes que me quede quieto para que me des el palazo. No, pibe, acá el policía sigue siendo el más fuerte y usted tiene que entenderlo de una vez porque mientras sigas queriendo matarme te voy a dar y a dar hasta que digas basta.

TINCHO.— Hoy o mañana, vas a amanecer enterrado en tu «chalé». Nunca te olvides de eso...

GONZÁLEZ.— «Por cada uno de nosotros van a morir cinco de ustedes»... ¿Te suena la frase, pibe?... La dijo Perón, mi viejo la repetía una y otra vez en la mesa, para echarme en cara que entré a la fuerza y vos viste como son las cosas, al final todo salió al revés, porque por cada policía que matan mueren diez, veinte o treinta montoneros... y yo estoy lleno de guita mientras mi viejo «yira y yira y yira», cantando borracho para conseguir un hueso para comer.

TINCHO.— Ustedes nos quieren aniquilar...

GONZÁLEZ.— Y ustedes, ¿no quieren acabar con la policía, el ejército?

TINCHO.— A los que quieran unirse a la lucha del pueblo los vamos a aceptar en nuestro ejército montonero.

GONZÁLEZ.— ¿Ejército montonero? Ay, pibe, me da gracia, te juro que me da gracia lo del ejército, cuando veo las fotos de los de la cúpula, en Centroamérica, posando con esos uniformes verdes. ¿No se dan cuenta de que ya perdieron? ¿Y vos? ¿No te das cuenta de que cuando caen acá se cagan hasta las patas? ¿Que hubo un compañero que me dijo dónde iban a estar?

TINCHO.— Ese no es un compañero, es un traidor.

GONZÁLEZ.— Traidor, traidor, traidor... Las palabras son fáciles pero aguantar en la parrilla es difícil. Yo te juro que no aguantaría ni

veinte minutos ahí y el pibe que me dijo donde ibas a estar te quería mucho, igual que vos la querés a la Susana esa... El flaco no quería hablar, te lo juro y aguantó mucho... pero al final se dio cuenta de que esto era lo mejor para vos y para él.

TINCHO.- ¿Lo mejor para él es estar muerto?

GONZÁLEZ.- Ya te lo vas a cruzar en los pasillos y lo vas a reconocer por la voz ronca... Te va a decir «Tincho, Tinchito querido», ya estás acá...

TINCHO.- El negro no me traicionó, al negro lo mataron en pleno centro, lo acribillaron...

GONZÁLEZ.- Acá los muertos resucitan, pibe. Nosotros los hacemos resucitar... Tenemos el mejor hospital militar del mundo y ellos tampoco quieren seguir muertos, prefieren seguir vivitos y coleando.

TINCHO.- Si en verdad es un traidor, es un hijo de puta traidor.

GONZÁLEZ.- Era un buen pibe, igual que vos, y terminó hablando porque la verdad es que esto se acabó. Perdieron y lo saben, porque al final todos lo admiten.

TINCHO.- Lo hacen para justificar su traición... para justificarse a sí mismos.

GONZÁLEZ.- Mirá que soy un buen profesional, pibe. No tendrías que ser tan duro con tus antiguos compañeros. Es jodido aguantar, porque cuando me pongo bravo, me pongo bravo... (*Va hacia el tocadiscos y saca una hoz similar a la de la URSS, metálica y afilada.*) Si los rojos hubieran sabido para que la íbamos a utilizar, hubieran puesto un almohadón de plumas en la bandera...

TINCHO.- Nosotros no somos comunistas.

GONZÁLEZ.- A mí eso me da igual, pibe, yo no entiendo nada de política. Para mí son todos iguales... Gente que no quiere hablar y a la que hago hablar. Y esto me vino muy bien, desde los primeros años, me la dio mi maestro y me dijo: «Con esta cosita podés desgarrar un cuerpo entero, dejarlo despaturrado sobre la cama como un títere muerto»...

TINCHO.- La tortura se puede soportar. Él que no la aguante es un traidor. Hay compañeros que la han soportado.

GONZÁLEZ.- Es cierto pibe, algunos la han soportado, pero son los menos. Te lo digo yo que los conozco. Era gente dura, preparada, no como vos, que entraste acá temblando, cagándote en los pantalones...

TINCHO.- Yo no entré temblando... Vos no sabes quien soy yo. Vos no

## CARTAPACIO

---

sabés lo que puedo aguantar...

*(El cabo GONZÁLEZ apoya la punta de la boz entre las piernas de TINCHO.)*

GONZALEZ.- Te imaginás esto adentro del culo... Te lo imaginás clavado en esos huevos que tengo acá, abriendo esa bolsita insignificante de nada... ¿Te lo imaginas o no te lo imaginas?

TINCHO.- No tengo miedo...

*(Le clava levemente el cuchillo.)*

GONZÁLEZ.- ¿Lo sentís? ¿Sentís el roce del cuchillo contra tus huevos?

TINCHO.- Mi dolor no es nada... *(Temblando.)* Mi dolor no es nada comparado con el del pueblo...

GONZÁLEZ.- *(Burlándose.)* Mi dolor no es na... na... nada...

TINCHO.- Yo voy a morir por... ellos.

*(El torturador GONZÁLEZ levanta hacia arriba la boz sin tocar el cuerpo de TINCHO que respira aliviado en la cama.)*



GONZÁLEZ.- *(Riéndose.)* ¡Morir, morir, morir! La verdad que sería muy

## CARTAPACIO

---

fácil... Sería hasta lindo, ¿no? ¡Morir por el pueblo, carajo! Pero tengo que decirte que acá vas a tener que vivir hasta que nosotros queramos y te vamos a dar, a dar y a dar, hasta que te quiebres y nos digas, como todos, lo que queremos saber.

TINCHO.– Yo soy un revolucionario.

GONZÁLEZ.– Sos un pobre pibe, chiquitito, que se metió con el que no se tenía que meter.

TINCHO.– Empezá, cobarde, empezá de una puta vez...

GONZÁLEZ.– Empezar... (*Alejándose.*) Eso también sería lindo, ¿no? Empezar y terminar, pero esto ni empieza ni se termina, esto se estira como un chicle. Se estira, se estira... (*Le agarra los huevos.*) ¿Viste?... Como tus huevitos se estira...

TINCHO.– No me vas a quebrar.

GONZÁLEZ.– Los que más hablan son los que primero terminan.

*(Camina hacia el tocadiscos y sube el volumen. Se escucha el estribillo de Discépolo.)*

TOCADISCOS.– «Verás que todo es mentira,  
verás que nada es amor,  
que al mundo nada le importa...  
¡Yira!... ¡Yira!...  
Aunque te quiebre la vida,  
aunque te muerda un dolor,  
no esperes nunca una ayuda,  
ni una mano, ni un favor.»

*(El torturador pisa la colilla del cigarrillo.  
La luz va bajando hasta el oscuro.)*

ESCENA 6

(LIDIA *está sentada, sola en la habitación, ese rincón oscuro. TINCHO entra empujado por GONZÁLEZ que lo sostiene de la capucha. LIDIA los observa.*)

GONZÁLEZ.– ¿Qué mira señora? ¿Está preocupada por el pibe? Acá se lo dejo, está un poco cansado pero por ahora está bien...

LIDIA.– Usted es un animal.

GONZÁLEZ.– Un trabajador señora, como mi padre. De toda la vida.

(LIDIA *se acerca y toma a TINCHO del brazo, trata de soltarlo del policía.*)

GONZÁLEZ.– Pero ¿a dónde va, señora?

LIDIA.– No se da cuenta de que se cae al suelo...

GONZÁLEZ.– Como no me voy a dar cuenta si lo estoy sosteniendo yo...

(Lo suelta y TINCHO *se desploma, sin fuerzas, sobre el suelo.*)

LIDIA.– Criminal...

GONZÁLEZ.– Pero, ¿cómo? Cuidadito con lo que dice, señora... Que le haga gracia al Coronel no le permite faltarme el respeto... Criminal... Soy un trabajador.

(LIDIA *se agacha junto al cuerpo de TINCHO.*)

GONZÁLEZ.– A mí no puedo faltarme el respeto.. Si le hablo me escucha. ¿Me oye?... (Se agacha junto a su oído.) ¿Me oye o no me oye? Porque si no me oye me llevo de vuelta a su bebé y le sigo dando un

poquito más

(LIDIA levanta la cabeza hacia él.)

GONZÁLEZ.- ¿Ahora me oye?

LIDIA.- Sí que lo oigo.

GONZÁLEZ.- Sí que lo oigo ¿qué?

LIDIA.- Cabo...

GONZÁLEZ.- ¿Cabo? Pero ¿qué cabo ni cabo? Acá soy el Comisario...

LIDIA.- Sí que lo oigo... comisario.

GONZÁLEZ.- Así me gusta, que respete la autoridad del comisario. Un trabajador de toda la vida.

(GONZÁLEZ se aleja cerrando la puerta detrás de sus pasos impostadamente marciales.)

LIDIA.- ¿Qué te hicieron?

TINCHO.- Dejáme, Lidia...

LIDIA.- Tenemos que pararlo, Martín, buscar a alguien que nos ayude.

TINCHO.- ¿Y a quién vas a pedirle ayuda?... ¿A Evita?

LIDIA.- Al militar.

TINCHO.- (Se ríe.) Vos estás en pedo.

LIDIA.- Él quiere que esto se acabe con el menor derramamiento de sangre posible...

TINCHO.- ¿Y le creíste?

LIDIA.- Me dijo que si lo ayudábamos a encontrar a Susana iba a dejarlos vivir, a los dos. Me dijo que ya hubo casos de padres que entregaron a los hijos y que después los mandaron de vuelta a la casa. Que salieron enteros, Martín, que se salvaron.

TINCHO.- Los únicos que sobreviven son los que salen a patrullar con la policía para capturar compañeros.

LIDIA.- ¿Y entonces qué querés hacer? Mirá como estás... Las piernas... Esa bestia te va a masacrar y a Susana la van a terminar agarrando y el militar me dijo que si la agarraban sin nuestra ayuda él no iba a poder salvarla...

TINCHO.- El militar es peor que el policía, Lidia.

LIDIA.- Pero es verdad que va a terminar cayendo. Porque si vos aguantás va a haber otro que hable u otro y a ella la van a terminar

## CARTAPACIO

---

matando. La van a matar.

TINCHO.– Ella lo decidió así...

LIDIA.– Ella no sabía que las cosas iban a terminar tan mal.

TINCHO.– Apostó su vida por el pueblo.

LIDIA.– Pero es que ahora ya no sirve de nada. Estamos perdidos y yo no me puedo quedar quieta esperando a que la agarren... No nos queda otra salida.

TINCHO.– Lidia ¡Escucháme!... Si el milico la agarra a Susana la va a reventar.... No le creas nada de lo que te dice. Nada.

LIDIA.– Pero su cara...

TINCHO.– Son tus ganas de creer en él, tu necesidad de salvar a Susana, de salvarme a mí. Pero su cara, es la de un asesino.

*(Silencio. LIDIA acerca sus manos al cuerpo de TINCHO.)*

LIDIA.– *(Mira la puerta.)* Necesitamos unas vendas y agua oxigenada.

TINCHO.– No le pidas nada...

LIDIA.– Yo los voy a utilizar.... Voy a poner mi mejor cara de niña buena y le voy a pedir unas vendas, sólo unas vendas le voy a pedir... Tenemos derecho... *(Se pone de pie, TINCHO intenta detenerla.)* Dejáme, déjame un momento... ¡Dejáme! Sólo le voy a pedir unas vendas.

TINCHO.– Todavía no te das cuenta de adónde estás...

*(LIDIA comienza a golpear la puerta de metal.)*

LIDIA.– Hola, por favor... Alguien que me abra. Por favor... ¡Holaaaa!!! *(Golpea con más fuerza.)* Necesito alguien que me abra, carajo, necesito que me abran... ¡Ayúdenme! ¡Abran de una vez!

*(En ese momento se abre repentinamente la puerta y GONZÁLEZ entra empujándola para atrás.)*

GONZÁLEZ.– ¡Qué le pasa?...

LIDIA.–...

GONZÁLEZ.– ¡Me va a decir qué carajo quiere?

LIDIA.– Quiero hablar con el Coronel.

GONZÁLEZ.– *(Burlonamente.)* «Quiero hablar con el Coronel, quiero hablar con el Coronel». ¡No se da cuenta de qué hora es?

LIDIA.- La verdad... que no lo sé.

GONZÁLEZ.- Son las cuatro de la mañana, señora. ¡Las cuatro! Y yo, por si no se da cuenta, ya me estaba durmiendo y a mí no me gusta que me jodan cuando estoy ¡durmiendo!

LIDIA.- Sólo necesito unas vendas para limpiar a Martín.

GONZÁLEZ.- (*Burlón.*) «Unas vendas», pero dónde carajo se piensa que está. ¡En el convento de las carmelitas descalzas?

LIDIA.- Tiene infecciones que pueden empeorar...

GONZÁLEZ.- Y que se le infecten.

LIDIA.- Usted no puede tratarnos así... Mañana voy a hablar con el Coronel.

GONZÁLEZ.- ¡Y qué carajo piensa decirle? ¡Qué me ponga una denuncia? ¡Que me pase por la parrilla? Yo soy un miembro de la policía federal...

LIDIA.- Él me va a escuchar... Yo tengo cosas importantes que hablar con él.

GONZÁLEZ.- Si intenta ponerme en contra del Coronel la voy a pasar yo mismo por la parrilla, con estas manitos, señora... Que no se le olvide dónde está, porque mañana el Coronel se puede ir...

TINCHO.- Sólo le está pidiendo unas vendas.

GONZÁLEZ.- Límpielo con sus bragas si tantas ganas tiene de limpiarlo. Aunque seguro que se le infectan más, que se le llenan de hongos...

LIDIA.- Mañana voy a hablar con él

GONZÁLEZ.- (*A Martín.*) Esta vieja es idiota... Ni siquiera se da cuenta de quién es el coronel... (*A LIDIA.*) Si se enoja puede ser peor que yo... Se lo digo porque lo conozco, para que se cuide, para que ande con cuidadito con lo que le dice, porque el Coronel me quiere. Es como un padre para mí.

TINCHO.- Porque para el padre de verdad usted es un traidor, alguien que ya no existe...

GONZÁLEZ.- Veo que hay otro que quiere pasar por la parrilla... (*Le comienza a pisar las piernas.*) ¡Qué decías de mi viejo, pendejo?

LIDIA.- Nada, nada...

GONZÁLEZ.- Vos, terrorista, ¡quién carajo te pensás que sos para hablar de mi viejo?

LIDIA.- Está bien, cabo. Está bien así.

GONZÁLEZ.- Le dije que acá adentro soy el comisario, señora.

LIDIA.- Sí, sí, comisario, como quiera... ¡Pero pare de una vez!



GONZÁLEZ.- Así me gusta, señora. Así me gusta. (*Levanta el pic.*) ¿Se da cuenta cómo nos entendemos con educación?

LIDIA.- Sí...

GONZÁLEZ.- Comisario... (*Lo vuelve a pisar en la entrepierna.*) ¿Y a vos te quedó claro, pendejo?

LIDIA.- Decíle... decíle que sí.

GONZÁLEZ.- ¿Y pendejo? (*Saca el arma y le apunta en la entrepierna.*) ¿Está

## CARTAPACIO

---

claro o no está claro?

LIDIA.— Por favor, Martín, decíle que sí...

(GONZÁLEZ *le quita el seguro al arma. TINCHO baja la cabeza.*)

MARTÍN.— Sí.

GONZÁLEZ.— Sí ¿qué?

LIDIA.— Por favor.

MARTÍN.— Sí, comisario...

GONZÁLEZ.— Así me gusta, que respete la autoridad del comisario. Y usted señora, por favor, no vuelva a despertarme.

(*El cabo GONZÁLEZ pega la vuelta y sale sacudiendo sus impostados pasos marciales. TINCHO observa a LIDIA. La luz va cayendo hasta llegar al oscuro.*)

ESCENA 7

*(La luz ilumina el despacho del CORONEL SÁNCHEZ ZINNY. Al fondo del escenario, contra la pared, una pantalla de diapositivas. Entra LIDIA y el Coronel expande unas vendas como si fueran acordeones.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Se me desparraman estas cosas... La verdad que no nací para las manualidades... *(Apretuja las vendas en sus manos. Se las acerca a LIDIA.)* Me dijeron que necesitaba vendas. Agárrelas, sin miedo. Las compré para usted.

LIDIA.— Gracias y disculpe... por lo de ayer.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— No se preocupe por González, le agarran remordimientos por su trabajo pero es una buena persona.

LIDIA.— Yo sólo quería limpiarlo a Martín. Porque al hombre éste se le está yendo la mano, le abrió todas las piernas...

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Es terrible, la verdad que es terrible... Pero ¿qué quiere que hagamos? Nosotros queremos terminar con esto pero necesitamos la colaboración de Martín.

LIDIA.— Ya lo sé.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Y ¿todavía no habló con él?

LIDIA.— Sí, pero no quiere ayudarnos.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Estos chicos... Seguro que le dijo que quiero engañarla... Confíe en mí. ¿Le dijo eso o no se lo dijo? *(LIDIA asiente.)* Y usted, usted le creyó... Aunque sea un poquito, un poquito muy chiquito pero lo creyó...

LIDIA.— Yo... no...

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Tranquilícese señora, que no la estoy acusando. Es más, entiendo perfectamente que le crea. A él lo conoce

de toda la vida y a mí desde hace unas horas y para peor llevo éste uniforme que despierta tantos prejuicios...

LIDIA.— Yo solo quiero salvar a mi hija.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Pero eso no depende solo de nosotros...  
Depende principalmente de Martín... Y de usted.

LIDIA.— ¿Pero de mí?

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Ya se lo dije antes... Una madre es la única que nos puede ayudar para hacerla cambiar de opinión. Porque salvarla no es mantenerla con vida. Si la soltamos volvería a hacer lo mismo que está haciendo ahora, ¿me entiende?

LIDIA.— Sí...

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Salvar a su hija no es dejarla en libertad, salvarla es hacerla entender, que cambie la forma de pensar, de actuar, porque su hija no puede seguir por ese camino... Por eso lo más importante es que usted entienda qué es lo que le están haciendo hacer a su hija. Que sepa como le han lavado la cabeza. Por eso quise que viniera aquí.

LIDIA.— Yo pensé que quería que actuara... como Eva.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Hoy vamos a dejarla un ratito de lado. Para quédese tranquila, que ya vamos a volver con usted... *(Apaga la luz.)*... Eva.

*(El militar prende el proyector de diapositivas y se ve la cara de Susana ampliada en la pared del escenario.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— La verdad es que no salió muy bien, pero ¿la reconoce? Yo la he visto en otras fotos en las que salió mejor... Como en ésta.

*(Apricta el mando y ve otra foto en la que aparece con una peluca, maquillada.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— O ésta.

*(Se ve otra foto, en una manifestación.)*

LIDIA.— Esto fue la tarde que volvió Perón. ¿Por qué nos sacaron fotos?

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— La inteligencia del ejército no puede dormirse nunca... Tenemos que estar atentos, seguir a la gente, noso-

tros acá, por ejemplo, ya sabíamos que la estaban metiendo a su hija adentro de esta locura y no pudimos acercarnos a ella porque desconfiaba de nosotros... De verdad, se lo digo, nosotros no pudimos hacer nada pero usted tendría que haber hablado con ella, ¿no cree?

LIDIA.— Ella sólo estaba trabajando en las villas, con la gente más pobre, cómo quiere que le diga que no haga eso...

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Pero si eso está muy bien. Nosotros estamos de acuerdo con la asistencia y la solidaridad...

LIDIA.— No es sólo la solidaridad, Coronel, es cambiar el mundo... Que no haya ricos, que no haya pobres...

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Seguimos estando de acuerdo. Básicamente de acuerdo... Pero el problema son las formas... ¿Me entiende?

*(El coronel cambia de foto y vemos a un edificio desplomado.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Mire esto... Estremecedora, ¿no es cierto? El comedor de la policía federal, veintidos muertos, setenta heridos *(Va pasando fotos de cadáveres de la policía.)* A usted le parece que es una forma de cambiar el mundo... Volar un comedor por los aires *(cambia de foto)* volar una corbeta *(cambia de foto)* volar un cine... o un café. Le juro que me duele, me duele que gente como su hija esté involucrada en esto...

LIDIA.— Ustedes los estaban matando.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Que no la engañen, señora. A su hija le llenaron la cabeza con ideas rojas, de terrorismo. Si hasta en democracia mataron gente... Ellos quieren imponer sus ideas por la fuerza. Y eso nosotros no lo podemos permitir... No podemos permitir las bombas, ni que gente como su hija se meta en esto... ¿Porque a usted le parece bien que su hija haga esto? *(Va pasando fotos de cadáveres.)*... Son soldados, policías, civiles... Personas de carne y hueso, Lidia, argentinos como usted y como yo...

LIDIA.— Yo no sé si mi hija lo hizo...

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Su hija es una de las especialistas en explosivos de la Organización Montoneros. No puedo asegurarle que fue ella la que puso estas bombas pero sí le aseguro que adiestró a los que las pusieron...

## CARTAPACIO

---

*(El coronel cambia de foto y vemos un organigrama de la organización. Se ven tres columnas que permanecen en amarillo, el resto en rojo.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Su hija es la que lidera y adiestra esta columna, una de las tres que permanecen en pie. Los que están arriba son lo de la cúpula, que están afuera, tomándose unos tequilas en el exilio de México mientras el resto va cayendo, uno tras otro. Esto es un castillo de naipes que se desploma y si su hija no lo acepta va a tener que morir...

*(Cambia de diapositiva y vemos el dibujo de una columna montonera.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— No estamos hablando únicamente de la vida de su hija. Es la vida de todos lo que dependen de ella. Porque a su hija le lavaron el cerebro y ella ahora se lo está lavando al resto...

LIDIA.— A mi hija nadie le lavó el cerebro, ella decidió luchar por la gente... Y los que están junto a ella también decidieron luchar.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Yo no creo en esta guerra entre argentinos. Pero si usted cree en ella, admita al menos que la han perdido. Y que no tiene sentido que sigan matando... ni muriendo...

LIDIA.— ¿Y yo como sé que ustedes no van a matarla?

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— No le queda otra salida. Lo demás es una muerte segura, estúpida, inservible... *(Cambia de foto y se ve una gran pastilla en la pantalla.)* ¿Sabe lo que es esto? Dígame... ¿Sabe lo que es?

LIDIA.— No.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Es una pastilla de cianuro. Sabe lo que es el cianuro, ¿no es cierto? Pues los Montoneros obligan a sus militantes a tomarse una de estas pastillas si caen en combate o van a ser detenidos. Una como esta tenía Martín entre las pelotas y una así tiene su hija escondida en algún lugar de su cuerpo. Los obligan a morir... Usted entiende de lo que le estoy hablando. Los obligan a morir, aun sabiendo que esta guerra está perdida...

LIDIA.— ...

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— ¿Usted quiere que su hija termine muerta? ¿Quiere ser cómplice de que su hija termine podrida por el cianuro?... ¿Para qué? ¿Quiere de verdad que su hija siga en esto?

## CARTAPACIO

---

*(Pasa maquinalmente las fotos para atrás hasta llegar a los cadáveres de la policía.)*

LIDIA.— Son... policías.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— ¡Eran personas!... Personas, carajo... Que se juegan la vida por muy poca plata por mes. Y yo no quiero que mueran más... No quiero que muera ni un argentino más por esto. *(Vuelve a la foto de la pastilla de cianuro.)* Y tampoco su hija...

LIDIA.— Ya lo sé... pero necesito tiempo... Martín sigue muy convencido de seguir...

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Sabe que tenemos poco tiempo... Nos quedan menos de 24 horas...

LIDIA.— ¿Pero no puede decirle al cabo que pare un momento?

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— No. Él es el responsable de ablandarlo y usted va a tener que darle el espaldarazo final...

LIDIA.— Pero, por favor, dígame que le deja las piernas, que al menos no le toque las piernas...

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— ¿Y por qué no se lo dice usted? ... Sería bueno que hablara con él... Para que se decida a ayudarnos de una buena vez... Ayudarnos de verdad, no de la boca para afuera, no para ganar tiempo...

LIDIA.— Yo no quería...

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— No trate de engañarme señora. Soy más inteligente que usted y que su hija... Por eso ganamos esta guerra.

*(La luz va descendiendo hasta llegar al oscuro.)*

ESCENA 8

*(LIDIA entra en la sala de tortura en la que está sentado, fumando un cigarrillo y sudado, el cabo GONZÁLEZ. La cama, donde aún se aprecia el hueco dejado en los alambres por Tincho, yace vacía en el escenario. La puerta se cierra detrás de LIDIA, que observa aterrorizada la cama.)*

LIDIA.- ¿Y Martín?... ¿Dónde está, Martín?

GONZÁLEZ.- Tranquilícese, señora... El nene está bien. Sentado en una silla, tomando una copita de vino con el Coronel. Yo llevo tanto tiempo trabajando y no me da esos gustos.

LIDIA.- ¿Martín está bien?... ¿De las piernas?

GONZÁLEZ.- Todavía las tiene pegadas al cuerpo, que no es poco.

LIDIA.- ¿Pero usted no siente nada?

GONZÁLEZ.- ¿Qué es lo que quiere que sienta? Ese pibe es un terrorista, señora... Y claro que me da pena, a mi no me gusta hacer esto, después a las noches hasta me vienen pesadillas y mi señora se piensa que sueño que me cojo a otras porque estoy todo sudado...

LIDIA.- Pero cuando está acá... *(Señala el cuchillo.)* Usando eso...

GONZÁLEZ.- En el momento, le digo la verdad, uno no siente nada. Es como en un tiroteo, cuando lo tengo al pendejo enfrente lo único que quiero es quebrarlo, que me diga de una puta vez lo que necesitamos para no hacerle más daño y poder irme tranquilo a mi casa... Las cosas son simples, si él habla todo se arregla rápido.

LIDIA.- ¿Se arregla? Sólo se consigue que caiga otro y otro y otro.

GONZÁLEZ.- No los podemos dejar sueltos, los tenemos que agarrar y quebrar...

LIDIA.- ¿Y después?

GONZÁLEZ.– Después yo no sé.

LIDIA.– Los matan, ¿no es cierto?...

GONZÁLEZ.– Esas son historias y además las cosas están cambiando ahora. El Coronel está de mejor humor, más tranquilo y sé de algunos a los que les salvó la vida... ¿Usted no quiere salvar a Martín?

LIDIA.– Sí.

GONZÁLEZ.– Entonces dígame que hable. Y si no quiere pregúntele a dónde está su hija. Dígame que tiene que avisarle de algo importante, que estuvo en los sótanos trabajando en la limpieza y que se encontró con un compañero... ¡El polaco!... Dígame que estaba trabajando con otros internos y que se enteró por el polaco de que están preparando un atentado contra el centro. Que tienen a dos policías infiltrados que están con ellos y que tienen que contactar sí o sí a Susana. Dígame que ella tiene una enorme cantidad de bombas. Las únicas a las que ahora tiene acceso al organización.

LIDIA.– No se lo va a creer.

GONZÁLEZ.– Convénzalo.

LIDIA.– Yo no sé mentir... nunca supe.

GONZÁLEZ.– «No sabe mentir»... Pero sí es muy fácil. Yo la voy a ayudar. Tiene que confiar en mí. (*La agarra de la mano.*) Al final tampoco le va a costar tanto. Después de todo, es una gran actriz.

(*La lleva a la parrilla.*)

LIDIA.– ¿Pero a dónde va? ¿Qué quiere hacer?

GONZÁLEZ.– Tranquícese, señora... Tranquila. ¿Acaso me cree capaz de hacerle algo malo a un mujer como usted?... Esto es sólo para que usted vea como aprender a mentir. (*La echa suavemente contra la cama*) ¿Está lista?... (*Nervioso*) ¿Está lista o no está lista!?

LIDIA.– Sí...

GONZÁLEZ.– Lo primero es conocer la razón por la que va a mentir. Quiero que sepa, que sienta lo que le vamos a hacer a Martín si usted no miente... Átese esa mano, sólo esa... ¡Átese!! (*LIDIA se ata.*) Perdóneme, estoy cansado, es la falta de sueño y mi mujer, porque usted sabe como son las mujeres, se ponen como locas y no puedo seguir perdiendo el tiempo en este lugar... (*Se acerca con la picana.*) Empecé con esto y alcancé para sacarle algunos nombres, la mayoría falsos, alguno cierto... Sienta, sienta acá...



LIDIA.- ¡Déjeme!

GONZÁLEZ.- ¿Pero por qué está tan asustada? No le dije que usted me parece una buena mujer... (*Se toca a él mismo con la picana.*) Ahora hace como cosquillitas... Está con la potencia bajita ¿Siente? (*Le toca el brazo.*) ¿No le da cosquillas?

LIDIA.- Sí...

GONZÁLEZ.- Lo de la picana, algunos la aguantan... y a mí tampoco me

gusta abusar de la electricidad, queda como un olor a carne quemada que no se va ni con los sahumeros del Coronel... Pero esto a mi no me la ha soportado casi nadie...

(GONZÁLEZ *se acerca con la pequeña hoz en la mano.*)

LIDIA.- Suélteme, sáqueme de aquí... Suélteme...

GONZÁLEZ.- Pero, ¿por qué grita así?... Me hace sentir que soy una mala persona...

LIDIA.- Déjeme, por favor, déjeme irme de aquí... Le voy a contar todo al Coronel, por favor, ayúdeme, ¡Coroneeeel!...

(*Pone en el tocadiscos el tango «yira, yira».*)

GONZÁLEZ.- ¿Va a seguir gritando? Porque si sigue así la voz de Carlitos se me va a meter adentro del cuerpo y si se me mete adentro del cuerpo me pongo a bailar y ya no paro... Si usted grita no paro, señora. ¿Me entiende? Si usted grita es como que... me excita...

LIDIA.- (*Temblando.*) Baje la música, bájela...

GONZÁLEZ.- Mejor así, señora, mejor así... Porque nosotros tenemos que conversar, entendernos. Y no hace falta llegar a la música y todo eso... Tenemos que ayudarnos mutuamente, yo sólo voy a enseñarle a mentir.

LIDIA.- Yo ya sé cómo mentir.

GONZÁLEZ.- Su boca dice que sí pero sus ojos dicen otra cosa. Usted no se da una idea de lo que uno aprende en este lugar, especialmente de los ojos, uno aprende a saber cuando una persona le miente, como usted... ahora.

LIDIA.- Yo voy a hablar con él... Voy a decirle que tiene que darme la dirección de la casa de Susana, voy a decirle que están preparando un atentado y que tienen que contactar con Susana porque ella tiene las bombas en su casa.

GONZÁLEZ.- Falta convicción... Están las ganas pero todavía falta la experiencia vital... ¿Me promete que no va a gritar? Yo le prometo que no voy a hacerle nada, sólo quiero que sienta lo que va a pasarle a su hija, lo que va a pasarle a Martín si usted no se decide a mentir con los ojos abiertos...

## CARTAPACIO

---

(GONZÁLEZ comienza a abrirle el vestido con el cuchillo.)

GONZÁLEZ.— La señora Eva Perón sabrá perdonarme por su vestido... Pero no me queda otra opción... Tiene que sentir el contacto del filo sobre su piel porque muchos hablan ahí, cuando ven que se viene el golpe... *(Le apoya el cuchillo sobre la pierna.)* Así se fue arrastrando el cuchillo por la pierna, lo clavaba un poco, sólo un centímetro.

LIDIA.— *(Como una exhalación.)* Ah...

GONZÁLEZ.— Tranquilícese, señora, tranquilícese... Y no grite porque me excito y no quiero excitarme... El coronel me dio ordenes precisas. Esto es sólo para que sepa lo que va a sentir su hija, lo que va a sentir Martín.

*(Mueve el cuchillo con rapidez, rozando las piernas.)*

LIDIA.— Ya lo entendí... entiendo por lo que pasó Martín...

GONZÁLEZ.— Todavía no... Sólo falta un momentito más. Para qué sepa lo que se siente. Para terminar de inyectarle esa convicción en los ojos. Mire el cuchillo, mire bien el cuchillo que le vamos a meter así, poco a poco, entre las piernas. *(Le apoya el cuchillo entre las piernas.)* Se lo vamos a dejar así, un momento y si no nos dice de una puta vez lo que tiene que decirnos, le vamos a arrancar todo lo que tiene adentro... No se mueva, ¿Lo siente? ¿lo siente ahí dentro? Le vamos a arrancar todo.

*(LIDIA se observa las piernas horrorizada. La orina comienza a caer debajo de ella)*

GONZÁLEZ.— Ahí, ahí está, carajo... La convicción, Lidia. Se le metió adentro de los ojos.

*(LIDIA baja la mirada, mientras las gotas de su orina siguen golpeando contra el suelo.*

*La luz va descendiendo hasta alcanzar el oscuro.)*

ESCENA 9

*(TINCHO está sentado en un rincón de su celda, con las manos atadas detrás de la espalda. El CORONEL SÁNCHEZ ZINNY entra en la habitación con una bandeja de plata con comida, bebidas, frutas. Sirve un vaso de agua y lo bebe. Sirve un poco más y se lo ofrece a TINCHO.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— ¿No tiene sed?

TINCHO.— ...

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— ¿Por qué no bebe un poco? Es la capucha, la capucha, pero que ingenuo que soy...

*(Le quita la capucha y le observa el rostro golpeado.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Se le va la pinza a González. Se le sale la cadena... *(Le da agua con el vaso.)* Beba, beba, Martín... *(Bebe desesperado.)* Ahora está mejor... Mucho mejor. *(Le da una palmada en la espalda.)*

TINCHO.— No me toque.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— No hace falta que se ponga así. Vine para ayudarlo, para que se tomara un descanso de González. Es sólo un pequeño recreo de placer.

TINCHO.— Váyase a la mierda.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— *(Le muestra una manzana verde.)* ¿No la quiere?... Es una pena. El martirio éste, no tiene sentido. ¿Por qué no come un poco?...

*(Le alcanza la manzana con la mano y TINCHO le da bocados con desesperación. El militar la aleja.)*

## CARTAPACIO

---

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Coma despacio, con tranquilidad. Ésta no va a ser su última cena, se lo aseguro.

(TINCHO *observa al militar.*)

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Va a vivir más que éstas cinco horas que le quedan. No quiero que un joven como usted se vaya ahora, tan pronto.

TINCHO.– Si piensa que con esta manzana va a lograr lo que no consiguió González con la picana está loco.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Le recomiendo que no menosprecie a mi subordinado. Todavía le tengo la rienda corta pero cuando lo suelte va a ser difícil que aguante. Lo va a masacrar a usted y después a la vieja.

TINCHO.– No puede hacerle nada, sabe que no tiene nada que ver.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Tranquilícese, yo estoy aquí para que no lleguemos a eso.

*(El militar se acerca a TINCHO y le quita con sus manos la soga que le ataba las muñecas detrás de la espalda. Los brazos, entumecidos por el dolor, se mueven delante de TINCHO, como pertenecientes a otro cuerpo. Coge los cubiertos pero le cuesta mantener el control de sus manos que tiemblan.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Coma poco a poco, con tranquilidad.

*(El Coronel sirve una copa de vino tinto.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Cabernet sauvignon del 74. Bébalo con calma. No saborearlo es un pecado.

*(TINCHO bebe desesperado la copa de vino.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Con calma, Martín, con calma.... ¡Con calma carajo!!!

*(Las manos de TINCHO sueltan asustadas la copa.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Perdóneme... pero es que le va a caer mal si sigue comiendo así. Los intestinos, después de tanto tiempo reaccionan mal. Y no me gustaría que pasara por esa humillación.... Pero siga, ahora siga con tranquilidad así aprovecho para que me escuche un poco.... Porque debemos conversar y yo no voy a irle con pelotudeces. Sé que lo que le pido es difícil. Entregar una compañera, ser partícipe de la destrucción del proyecto por el que apostó todo, hasta su vida... Es jodido pero necesario. Porque el proyecto por el que usted entregó todo dejó de existir. Y debe aceptarlo.

TINCHO.– Todavía estamos vivos coronel.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Y eso es lo importante. Que sigan vivos, como personas.

TINCHO.– La razón por la que peleamos está más viva que nunca.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Pero esta guerra se terminó. Sabe que se acabó. Usted vio la gente que hay acá dentro. Sabe que quedan dos columnas pendiente de un hilo... Esto se terminó, ¡se acabó!

*(El Coronel se aleja de TINCHO que ha alejado la comida de la boca.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Esto es una sangría que no tiene sentido.

TINCHO.– Ya no hay vuelta atrás.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Pero ¿quién te metió esa idea en la cabeza?... Vos tenés derecho a vivir, tenés derecho a tener hijos, a formar una familia. Decíme, ¿vos no tenés una novia afuera? *(No le responde.)*  
¿Una chica que te guste? ¿Ni un poco?

TINCHO.– «Los que luchan toda la vida son los indispensables».

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– ¿Y a dónde querés ir con esa frase?... Una de esas preciosas frases del comunismo que encierran lo que el hombre debe ser, hacer, frases perfectas, como de sermón de cura. Ideas que te dicen como tenés que vivir pero ideas, ideas al fin.

TINCHO.– Las ideas son más importantes que nosotros mismos.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– No, porque vos podés decir «voy a ser de los que luchan toda la vida, voy a dar mi vida por el pueblo, por la gente que sufre, que pasa hambre» y está bien, es una buena idea pero de repente las cosas cambian, te detienen, te torturan, te mantienen en ayuno y de repente estás acá, comiendo como una bestia de la mano de tu «supuesto» enemigo.

*(Sigue comiendo.)*

TINCHO.– Sólo estoy reponiendo fuerzas.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Yo vi tu cuerpo temblando como una hoja seca cuando sentiste las botas entrando.

TINCHO.– Ya no queda nada.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Queda lo peor. Sabés que queda lo peor. Y si lográs aguantar vas a tener que ver cómo González la agarra a la vieja.

TINCHO.– No me va a quebrar con amenazas.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– No son amenazas. González le tiene ganas a la señora, es una razón personal, odia todo lo que tenga que ver con Perón, por el borracho del viejo... Un peronista con hijo torturador. Este país está mal hecho, todos con la mierda hasta el cuello.

*(Como descubriendo algo, TINCHO observa al militar, que se queda como esperando sus palabras.)*

TINCHO.– Yo no soy como usted.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– ¿Qué está diciendo? ¿Que sólo yo tengo la mierda hasta el cuello? Trátame con respeto... Y no se confunda, que soy la única persona con la que cuenta en este lugar pero si hace falta destrozó a la vieja delante suyo con mis propias manos. Llámame pedazo de mierda a mí.

TINCHO.– ...

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– *(Conteniéndose.)* Y ahora aproveche. *(Le acerca un segundo plato.)* Coma.

*(TINCHO come, el militar lo observa.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– El instinto de supervivencia. Es lo más fuerte que hay en nosotros. Y por eso al final, apuestan por la única oportunidad que tienen y hablan. En el fondo es tan fácil, una o dos palabras, dos números. Y se acaba el sufrimiento.

TINCHO.– ¿Y qué lo sufra Susana?

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Ella también tendrá que tomar su decisión, cuando le llegue el día.

TINCHO.– Yo no voy a cargar con la muerte de un compañero.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Todo pasa. Sólo debe romper la idea que tiene de usted mismo. Romper con esa idea que le dice «soy de los indispensables, los que luchan toda la vida...»... Acepte la realidad y viva, siga viviendo como la mayoría de sus compañeros.

TINCHO.– Sabe que con gente como Susana vamos a seguir peleando... Y por eso está tan desesperado por agarrarla.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Agarrar a Susana es sólo una medalla más en mi carrera militar. Pero para esta guerra no tiene importancia. ¿Por qué no mira a su alrededor? Y no le pido que mire estas paredes, sino a todas las que hay, igualitas a estas en cada ciudad, en cada provincia, en cada pueblo y en cada uno de los países que nos rodean. En todos esos lugares, los militares ganamos la guerra.

TINCHO.– El pueblo va a tomar nuestra bandera...

CORONEL.– Martín, por favor... Yo no le voy a decir como algunos de mis compañeros que el pueblo no existe... El pueblo estuvo con ustedes y los hizo fuertes, pero hoy ya no es así...

TINCHO.– Ustedes tienen aterrorizado al país.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Cuando ustedes agarraron las armas yo me asusté y le voy a decir la verdad, hasta tuve miedo, miedo de terminar así, como está usted... Nosotros estábamos en el poder pero yo me decía esta gente viene fuerte, mueven muchas personas, están peleando para que vuelva Perón... Y lo lograron, Perón volvió, las plazas se llenaron de personas y nosotros nos tuvimos que ir del gobierno con la cabeza gacha, silbando bajito, esperando a que la vida nos diera otra oportunidad... ¿Y sabe quién nos la dio? Ustedes mismos, Los Montoneros... Se alejaron del pueblo. Mataron cuando gobernaba el mismo hombre por el que habían luchado.

TINCHO.– A nosotros nos seguían matando. Perón estaba manipulado, no podíamos quedarnos quietos.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– La gente no lo entendió así y empezó a mirar desde afuera como se mataban los peronistas de un lado y del otro, y cuando se murió Perón y la guerra civil peronista se recrudeció se empezó a rumorear implícitamente nuestro nombre... orden, orden, este país necesita orden.

TINCHO.– La gente sabe que lo hicimos por ellos.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Si hubieran sabido esperar... Pero se pelearon con Perón y el pueblo es peronista antes que montonero...Lo que hicimos después fue fácil. Sin un apoyo popular masivo es muy

fácil barrer una guerrilla.

TINCHO.– La guerra todavía no se ha terminado. Aunque ustedes torturen y masacren a todos los que no piensan como ustedes.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Mírese a usted mismo, comiendo como un animal. Nunca pensó: ¿No estaremos perdiendo el rumbo? Trabajar junto a la gente en lugar de matar, matar, matar... ¿Qué mundo nuevo querían construir con tanta muerte?

TINCHO.– Uno diferente al suyo. Uno que no permita la explotación del hombre por el hombre, la masacre, el genocidio que están haciendo en este país.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Tantos asesinatos no fueron redituables. Es un tema de inteligencia... política. Perdieron el aura heroica, de santos y la gente les empezó a temer. ¿Adónde van con tantas bombas?

TINCHO.– Ustedes no van a entregar el poder si no es por la fuerza. Siempre van a mantener las cosas cómo están ahora... como estuvieron siempre.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– La gente sólo quiere vivir bien, en paz... ¿No le parece?

TINCHO.– Es una paz de cemento en los dientes, de muertos en las fábricas, de universidades cerradas....

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– La gente prefiere mirar hacia adelante, mirar las aceras que están otra vez tranquilas y la brisa fresca que les golpea la frente.

TINCHO.– Creo en los cuerpos flacos que vi en el norte, en los bebés desnutridos, en las personas que no sabían escribir y que me dijeron gracias...

CORONEL SÁNCHEZ.– Entonces a matar a todos los ricos por ser ricos.

TINCHO.– Nosotros queremos redistribuir la riqueza, que no haya más hambre. Y usted, que tanto se llena la boca diciendo que es un patriota, debería pensar como yo.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– No creo, lastimosamente, que el comunismo sea la mejor forma de sacar este país adelante.

TINCHO.– Los negociados que hacen con las empresas extranjeras, las coimas, la falta de leyes laborales, la explotación, ¿son la solución?...

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– A veces hay que hacer alianzas para un bien superior.

- TINCHO.- Son la mayoría de los argentinos.
- CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.- Siempre hubo ricos y pobres, Martín.
- TINCHO.- Sabe lo que decía Eva... Que desde pequeña no entendió por qué tenía que haber ricos y pobres. Que no se lo creyó, nunca se creyó eso de que tenían que haber ricos y pobres... Y a mi me pasó lo mismo.... ¿Usted no sufre acaso cuando ve a un argentino muerto de hambre, tirado en la calle? ¿Cuando ve a un pibe pidiendo monedas? ¿Cuando ve toda esa gente que no tiene ninguna oportunidad?
- CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.- Nosotros hicimos de la Argentina el país mas rico del mundo.
- TINCHO.- ¿Al precio del hambre, de la muerte, del analfabetismo de cuántos?
- CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.- Un país tan grande como el nuestro no se construye de la noche a la mañana...
- TINCHO.- La excusa de siempre, el ya va a llegar, pero mientras tanto la gente se muere de hambre...
- CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.- Y usted ahí comiendo como un rey, su banquete.
- TINCHO.- (*Tirando la comida sobre el suelo.*) Se lo puede meter en el culo...
- CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.- (*Burlón.*) ¡Epa, epa, epa!
- TINCHO.- Su comida, su vino, sus bandejas de oro compradas con el hambre de otros.
- CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.- Esto tampoco es África, no hay que exagerar tanto Martín.
- TINCHO.- Yo vi en el norte de nuestro país como una beba se moría de hambre. La vi mordiendo... mordiendo... mordiendo una teta que era más flaca que los huesos que se le marcaban en el culo. Un pedazo de piel arrugada, seca, y la madre, sabe lo que me decía la madre, que ella era mala, que ella era una mala mujer por no darle de comer a su hija. ¿Y sabe lo que sentí? Que si hacía falta, había que matar a las personas que se enriquecían mientras esa mujer estaba así, viendo como su hija se moría en sus brazos.
- CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.- Tal vez esa mujer no estaba de acuerdo en que se asesinara en su nombre...
- TINCHO.- Admita que no le importa esa beba... Admita que no la ve, que no se da cuenta. Admita que para usted no existe.
- CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.- Hago lo que puedo.
- TINCHO.- No hace lo que puede. Hace lo que le conviene, para sus inte-

reses, para su lugar social, para sus negociados...

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Yo estoy acá para mantener el orden. Imagínese un país gobernado por ustedes. Matarían a más personas que nosotros.

TINCHO.– Nosotros matamos para hacer un mundo más justo.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Y nosotros también, ¿no se da cuenta? Pensamos diferente pero somos iguales, matamos por un bien superior.

TINCHO.– No...

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– ¿Y por qué no?

TINCHO.– Yo di mi vida y usted se está enriqueciendo. Matando rápido, masacrando para no arriesgarse.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Los derrotamos, tenemos la generosidad de perdonarles la vida y nos responden así...

TINCHO.– No va a poder ensuciar lo que somos.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Va a hablar, como todos va a terminar hablando... Y la gente va a saber que se han mandado a matar unos a otros, que se traicionaron..

TINCHO.– La gente va a conocer lo que están haciendo.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Sigue con la soberbia... como si no le importara lo que le va a hacer González a usted y a la vieja... Le va a temblar todo el cuerpo cuando le arranquemos los huevos y lo voy a derrotar, voy a hacerlo hablar, voy a hacerlo entregar a Susana...

TINCHO.– Va a ser porque no pueda más. No porque tengan razón.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– No va a quedar nada de ustedes... por darle la espalda al pueblo, por su soberbia de asesinos.

TINCHO.– Nosotros pudimos equivocarnos... Pero nuestras razones, no.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– ¿Qué razones?

TINCHO.– Las que me separan de usted. Un asesino... sin más.

*(El CORONEL SÁNCHEZ ZINNY respira agitadamente, enfurecido.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Yo soy un militar del ejército argentino.

TINCHO.– Usted es el responsable de cada uno de los asesinatos que se cometen en este lugar...

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Estamos en una guerra.

TINCHO.– La guerra se terminó... Usted lo dijo... Nos derrotaron hace tiempo. Esto es un genocidio.

## CARTAPACIO

---

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— ¿Es todo lo que tiene para decir?

(TINCHO *permanece en silencio.*)

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Pues no me deja otro remedio que dejarlo con González.

TINCHO.— González es usted, Coronel. González, es usted.

       (*Sale de la habitación.*  
*La luz va bajando hasta alcanzar el oscuro.*)

ESCENA 10

(LIDIA, sola en su habitación, espera la llegada de TINCHO mientras prepara el papel más importante de su vida.)

LIDIA.— Tincho... El Polaco, me lo encontré en el taller de limpieza. Están preparando un ataque contra el centro... pero necesita contactar con Susana... No, no, no, Lidia... Así no... Tincho, el Coronel me puso en el servicio de limpieza... Me lo encontré al chico ese flaco, ¿cómo se llamaba?... sí, ese, el polaco. (*Se acerca a la imaginaria figura de Martín.*) Están preparando un ataque contra el centro. Hay un policía que está con nosotros... No, González, no. ¿Cómo va a ser González?... Tincho, necesitan la dirección de Susana, dicen que es la única especialista que nos queda... No, Tincho, dicen que es peligroso que vayas vos... Tincho, yo puedo hacerlo... Pero ¿Cómo que no me querés meter en esto?... No empieces de nuevo con eso... Yo quiero participar ya te lo dije... Te lo dije antes y te lo digo ahora que ya estoy metida en esto... Yo también quiero salir, tengo derecho... sí, sí, decímelo, Martín, decímelo... Porque vamos a salvarnos, ¿sabés?... Vamos a salvarnos. Aunque seamos nosotros tres pero vamos a salvarnos... ¡Nos vamos a salvar! (*Sale de la interpretación, baja la cabeza.*) Nos vamos a salvar los tres...

—(*Baja la luz hasta el oscuro.*)

ESCENA 11

*(En la oscuridad de la habitación se aprecia el cuerpo inmóvil de TINCHO atado a la «parrilla». Bailando bajo la luz azulada de la bombita eléctrica que cuelga del techo GONZÁLEZ se mueve al ritmo del tango «yira».)*

TINCHO.– Un tango para un torturador...

*(GONZÁLEZ sigue bailando sin hacer caso a las palabras de TINCHO.)*

TINCHO.– ¿Es triste el odio? Digo, la mirada de asco de tu propio padre. Vos y tu viejo, frente a frente en la habitación y la sensación de vergüenza.

GONZÁLEZ- Vergüenza es deambular como un borracho por la noche. No escuchás el tango... Esperá, esperá... «Yiiiiiiiiira»,.... «Yiiiiiiiiira». Ahí está mi viejo, con los pies metidos adentro de un charco y sin darse cuenta el muy boludo.

TINCHO.– Tu viejo chupa para olvidarse de que te tuvo a vos, un hijo torturador.

GONZÁLEZ.– Las cosas no son tan simples, pibe. Ojalá fueran tan simples pero no lo son. Mi viejo es un borracho, uno más, no es un mal tipo pero lo puede el pico. Siempre le pudo. Desde que yo me lo acuerdo.

TINCHO.– Tu viejo era un trabajador que fue despedido por su lucha sindical...

GONZÁLEZ.– Vos y tus sueños del trabajador... ¿Qué lucha sindical ni

lucha sindical? Mi viejo sólo quería seguir «yirando» y «yirando»...  
¿Escuchás?... Yira, yira, yira... De bar en bar, soñando que está arriba de un escenario mientras en el fondo de la copa ve su cara de borracho torcida.

TINCHO.– Y la tuya, la limpia, la de los dientes blancos, los ojos filosos, la mano sucia llena de billetes. ¿Te pensás que no la ve?

GONZÁLEZ.– Cada uno toma sus decisiones. Su camino. Y el mío va bien, estoy terminando mi casa, mis hijos van a una escuela privada y mi mujer está tranquila, en casa.

TINCHO.– Y tu viejo. ¿Vos sabés lo que piensa tu viejo de vos? Tengo un hijo que no debería haber nacido.

GONZÁLEZ.– Es su problema.

TINCHO.– Un hijo traidor.

GONZÁLEZ.– Lo importante es saber de qué lado está el más fuerte. Y vos, te equivocaste de bando.

TINCHO.– Yo peleo por un mundo mejor...

GONZÁLEZ.– No me vengas con esas historias que me aburro pibe. Estoy laburando, ganándome el sueldo, ¿entendés?

TINCHO.– Todo lo que tenés está manchado de sangre.

GONZÁLEZ.– Acá el único que va a quedar bañado de sangre sos vos. (*Saca la hoz.*) Y vas a tener ganas de estar en mi lugar. Con tu familia, con tu mujer, con la que ahora es tu novia o con la que soñás que algún día sea tu novia y con los hijos que pensaste que iban a ir naciendo y que ya no van a nacer.

TINCHO.– Al menos nunca tuve que aguantar la vergüenza frente a mi padre.

GONZÁLEZ.– El trabajo es el trabajo y hay que hacerlo. Sino uno termina como un borracho, con los pies en el charco y sin darse cuenta.

TINCHO.– Los ojos de tu viejo están acá dentro...

GONZÁLEZ.– ¿Y los del tuyo dónde están? ¿Buscándote por las calles del país?

TINCHO.– Con orgullo.

TINCHO.– ¿Por tener un hijo terrorista?... Yo la verdad que no sé.

(GONZÁLEZ le quita las vendas y observa la entrepierna.)

GONZÁLEZ.– Un trabajo bien hecho... a punto caramelo. Estás en punto caramelo.

TINCHO.— No me vas a romper...

GONZÁLEZ.— Lo de las canicas no me suele fallar. He cortado muchas y cuando caen se te escapan de las manos, son resbaladizas las «guchas».

TINCHO.— Igual me van a matar.

GONZÁLEZ.— Te voy a seguir carneando y ahí vas a hablar, porque vas a estar más débil, desorientado, como mi viejo y lo único que vas a querer es yirar, yirar, yirar, escaparte y morir...

TINCHO.— No voy a hacer pasar a Susana por esto.

GONZÁLEZ.— (*Levantando el escroto con la punta de la hoz.*) ¿Estás seguro de que vas a aguantar? (*Levantando el escroto, a punto de cortarlo.*) ¿Sí?

TINCHO.— Sí...

GONZÁLEZ.— (*Clava punta un poco.*) ¿Sí?

(*La clava.*)

TINCHO.— Esperá...

GONZÁLEZ.— Ahí estamos... ¿Te das cuenta, pibe? Yo sabía que ibas a entrar en razón. Lo supe desde que te encontré la pastilla de cianuro metida adentro del culo... Te la podrías haber tragado. Pero no. Quisiste vivir.

TINCHO.— Los ojos cargados de vergüenza, van a estar siempre ahí, mirándote.

GONZÁLEZ.— Ay, pendejo. No me dejás otra... Un trabajo bien hecho es un trabajo bien hecho... Soy como Perón, el primer trabajador...

(*GONZÁLEZ vuelve a meter el cuchillo en la entrepierna de TINCHO.*)

TINCHO.— ¡Aguante los Montoneros carajo!

(*GONZÁLEZ se detiene.*)

GONZÁLEZ.— (*Burlón.*) «Aguante los montonjeros carajo...»

(*TINCHO lo observa detenido, sorprendido. GONZÁLEZ lo mira a los ojos, le sonrío, y desgarrá de un golpe la entrepierna de TINCHO que cae de espaldas, sobre el entramado metálico de la «parrilla», desmayado. GONZÁLEZ le habla al cuerpo dormido.*)

## CARTAPACIO

---

GONZÁLEZ.- ¡Y sabes qué es lo peor de todo? Que dentro de un rato, cuando veas como la carne a la vieja, vas a terminar hablando...

*(La luz va bajando hacia el oscuro. Y GONZÁLEZ grita.)*

GONZÁLEZ.- ¡Un médico carajo! ¡Que venga un médico!

ESCENA 12

*(TINCHO está cchado en la habitación. La entrepuerta vendada, como si se tratara de un pañal. Entra LIDIA y al verlo intenta mantener la calma. Recomponerse. Silencio.)*

LIDIA.– Estuve en los sótanos. Me mandaron a trabajar en la limpieza y vi compañeros tuyos... Estuve con el Polaco.

TINCHO.– ¿Qué Polaco?

LIDIA.– Me dijo que te diga así. Polaco sin más.

TINCHO.– Vení, Lidia. Vení para acá... *(LIDIA se acerca a él.)* Pueden escucharte...

LIDIA.– ¿Vos estás bien?

TINCHO.– Decíme cómo era... ¿Cómo era el tipo que te dijo que era el polaco?

LIDIA.– Flaco, con el pelo corto, casi pelado...

TINCHO.– Pero no puede ser... Al polaco lo mataron en la calle. Tiene que ser un cana...

LIDIA.– Está en el sótano, con otros. Trabajan en la limpieza y hasta parece que fueran policías porque se mueven como Pedro por su casa. Pero están preparando algo... Quieren volar el centro por el aire.

TINCHO.– ¿Vos les dijiste algo de mí? ¿De Susana?

LIDIA.– Si yo no sé nada, qué querés que les diga....

TINCHO.– Tenés que tener cuidado, con lo que decís. Queda poco tiempo y pueden tratar de engañarte...

LIDIA.– A mí me pareció que hablaban en serio... Parece que hay un par de policías que están con ellos. Que están sacando la información... Pero necesitan nuestra ayuda.

TINCHO.- ¿Qué ayuda?

*(Silencio.)*

LIDIA.- Quieren contactar con Susana.

TINCHO.- ¿No ves lo que te digo? Polaco hijo de puta. Lo chuparon...

LIDIA.- A mí me pareció que...

TINCHO.- El primer día que te mandan al sótano y te encontrás con un compañero, sin que haya ningún policía mirándolos y justamente te pide que les des la dirección de Susana.

LIDIA.- Dicen que es la única que cuenta con explosivos, la única que puede preparar una operación de este calibre.

TINCHO.- No la podemos arriesgar...

LIDIA.- ¿Pero y el resto?

TINCHO.- Susana es más importante que los que estamos adentro.

LIDIA.- ¿Y vos?

TINCHO.- Cuando se terminen las 24 horas me van a pegar un tiro en la cabeza. Necesitan hacer lugar para otros.

LIDIA.- Pero tenemos que pararlos antes. Y lo de la bomba es ahora, quieren hacer el ataque esta noche... Hoy.

TINCHO.- Es una trampa. Con Susana llegan hasta lo más alto de la Organización en el país.

*(Silencio.)*

LIDIA.- Tenés que darme la dirección, Joaquín.... Tenemos que intentarlo. Es la única opción que nos queda.

TINCHO.- A nosotros... pero a ella no. Ella todavía puede seguir... Si aguanto callado un día más va a estar afuera de la casa.

LIDIA.- La van a terminar agarrando, Martín.

TINCHO.- Eso no es cierto, todavía podemos seguir peleando...

LIDIA.- Tenemos que aceptar que se acabó. Se terminó todo. Ya no tiene sentido seguir peleando.

*(Silencio.)*

TINCHO.- ¿Y entonces para qué querés darle la dirección al Polaco?... Digo, ¿si todo está perdido para qué querés que vuelen esto por los

aires?... ¿Para qué?

LIDIA.—...

TINCHO.— Lidia... ¿lo viste al Polaco? Decíme la verdad, Lidia. ¿Lo viste o no lo viste?

LIDIA.— Sí, sí.. te juro que lo vi.

TINCHO.— ¿Lo viste bien? ¿ De cerca lo viste?

LIDIA.— Sí...

TINCHO.— Entonces decíme de que color tenía los ojos. (*Silencio.*)... Lidia, por favor, si de verdad lo viste al Polaco tenés que saber de qué color tiene los ojos. Nadie que lo haya visto se olvida de sus ojos. Quiero que me digas de qué color tenía los ojos....

LIDIA.— No me acuerdo bien... Había poca luz.

TINCHO.— Decíme de qué color tenía los ojos.

LIDIA.— No sé.

TINCHO.— Sí que lo sabes. Si lo viste tenés que saber...

(LIDIA *tiembla.*)

LIDIA.— Me parece que azules, Martín... (*Mirándolo a los ojos.*) Sí, tenía los ojos azules.

(TINCHO *respira agitadamente.*)

TINCHO.— Son marrones... y rojos. Por un problema que tuvo... Tiene los ojos marrones y rojos...

(TINCHO *la mira, parece querer llorar.*)

TINCHO.— Te dije que no confiaras en ese hijo de puta. Te lo dije... Me están haciendo mierda a mí y te ponés a colaborar. ¿Cómo pudiste colaborar con ellos?

LIDIA.— Era la única opción que tenía... para salvarles la vida.

TINCHO.— Si la agarran a Susana la van a hacer mierda... ¿No ves lo que me hicieron a mí? ¿No te das cuenta de lo que me hicieron?

(*Silencio.*)

LIDIA.— ¿Te vendaron?

## CARTAPACIO

---

TINCHO.– Me desgarraron...

LIDIA.– Pero no... no puede ser...

TINCHO.– Mientras el militar ese te decía que vinieras a sacarme la dirección de Susana el policía me arrancaba a mí...

LIDIA.–...

TINCHO.– Y te van a agarrar a vos... Me lo dijo el Coronel.

LIDIA.– Tenés que aguantar, Martín.

TINCHO.– Te van rompiendo por dentro, haciendo que te sientas débil...

LIDIA.– Pensá en que se lo van a hacer a Susana.

TINCHO.– ¿Y lo que te van a hacer a vos?... Te va a agarrar el animal ese con el cuchillo y te va a desgarrar el cuerpo enfrente de mi.

LIDIA.– No me importa.

TINCHO.– Te van a matar... Si no hablo te van a matar... Y saben que no me lo puedo permitir.

LIDIA.– Yo estoy vieja, Martín...

TINCHO.– Ella eligió este camino.

LIDIA.– Pero es que nos van a matar a los tres.

TINCHO.– A vos tal vez te perdonen la vida. Tal vez te tiran en un baldío. Saben que la gente te va a tomar por loca.

LIDIA.– Yo no importo, Martín.

TINCHO.– Si no estuvieras sería lo mismo. Saben como quebrarnos, saben como agarrar un cuerpo y transformarlo en un pedazo de mierda. Saben que estamos perdidos y que tarde o temprano vamos a terminar cayendo.

LIDIA.– Yo voy a ver al Coronel.

TINCHO.– Todavía seguís soñando con ese monstruo de ojos azules. Él es el responsable de que estemos así.

LIDIA.– Ya lo sé.

TINCHO.– Entonces para qué lo vas a ir a ver... Lo único que quiere es matar tu hija.

LIDIA.– Y por eso voy a matarlo... a él.

*(Silencio.)*

LIDIA.– Sólo te pido que aguantes. Hasta que vuelva, tenés que aguantar.

*(La luz va descendiendo hasta llegar al oscuro.)*

ESCENA 13

*(Despacho del CORONEL SÁNCHEZ ZINNY. LIDIA está sentada frente al Coronel y detrás de ella está GONZÁLEZ. Sus movimientos parecen ponerla nerviosa.)*

LIDIA.– Quería hablar con usted... por lo de Martín... A solas.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– ¿Le da miedo González? En el fondo es un perro fiel. Ladra mucho pero no muerde. A menos que lo ataquen.

LIDIA.– Tengo la dirección de Susana.

*(El cabo de la policía observa al militar que le hace un gesto con la cabeza. El policía sale y cierra la puerta.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Muy bien, señora... Muy bien.

LIDIA.– Quiero que hagamos un pacto.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Yo ya le prometí que no le haríamos nada a su hija.

LIDIA.– ¿Y cómo sé que usted va a cumplir?

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– No soy un asesino. Ya le dije... quiero terminar con el odio entre argentinos. En el fondo no estamos tan lejos... Sólo tenemos que confiar... Yo confío en usted y usted tiene que confiar en mi.

LIDIA.– Ya lo sé pero me siento rara, mal...

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Sola... Yo sé que en estos momentos la soledad es muy grande. Como un vacío inmenso...

LIDIA.– Sí.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Es como la primera muerte, la primera

vez que se mira a la muerte a los ojos... Y usted sabe cuando fue la primera vez que lo sentí. La noche en la que murió Eva Perón. Sí, de verdad, aunque en mi casa eran antiperonistas yo salí a la calle y vi toda esa gente llorando, todo ese silencio sepulcral y lloré, le juro que lloré junto a ellos.

LIDIA.— Yo sé que usted es una buena persona.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Y Martín también. Aunque me odie es un buen chico y va a salir adelante. Tal vez con su hija... Se los imagina juntos, con sus chicos, sus nietos...

LIDIA.— Sería hermoso.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Usted lo hizo por ellos, porque estos chicos no saben lo que hacen... Les está salvando la vida, Lidia.

LIDIA.— Lo sé pero me cuesta... Me cuesta Coronel. Me cuesta dar el paso. Me cuesta decir esas palabras, esos números...

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— ¿No confía en mí?

LIDIA.— Sí, pero no es fácil. Me siento sola...

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Tiene que hacerlo, Lidia.

LIDIA.— Pero es que me cuesta, carajo... Me cuesta...

*(LIDIA comienza a llorar y se acerca al militar que la abraza.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Le digo la verdad, Lidia. Desde el primer día que la vi supe que usted era una buena mujer. Que no era de esas madres que les meten esas ideas a sus hijos en la cabeza o que los justifican, que les consienten todo... Vi la cara de espanto ante las fotos, ante las bombas. Usted se dio cuenta de que algo se les fue de las manos y por eso es importante que diga esas palabras, esos números...

*(LIDIA, que había acercado su mano hacia el arma, se detiene ante la mirada del general.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Está ayudando a su gente, Lidia, la está ayudando. Y no tiene de qué arrepentirse.

*(LIDIA se separa un poco.)*

LIDIA.— Ya lo sé. Pero es como un callo que te crece adentro. El silencio.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Le está salvando la vida a su hija.

LIDIA.– Lo sé... lo sé.

*(Hace como si se estuviera por caer. El CORONEL SÁNCHEZ ZINNY la abraza.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Una vez que pase el tiempo volveremos a estar juntos. Todos juntos con su hija, con Martín, con sus nietos, con usted y con mi familia. Se tiene que acabar este odio entre argentinos. *(LIDIA parece poder desmayarse. El militar, sosteniéndola).* Pero no se puede caer ahora, ahora no se puede caer...

LIDIA.– Ya lo sé, no nos podemos caer...

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Déme la dirección.

LIDIA.– ...

CORONEL.– ¡Démela!

*(Lo abraza al CORONEL SÁNCHEZ ZINNY. Le habla en secreto.)*

LIDIA.– Calle Montañeses...

*(Va acercando su mano al arma del militar.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Dígame, el número...

LIDIA.– 116.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– El piso, Lidia... El piso y ya está. Lo está haciendo por ella.

*(LIDIA roza la pistola.)*

LIDIA.– Por eso... Quinto... «D»!!!!

*(Arranca la pistola de la funda del militar y le apunta a la cabeza.)*

LIDIA.– Quinto... d... Quinto d...

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– *(Se ríe.)* ¿Y a dónde cree que va a ir con eso?

LIDIA.– Nos vamos de acá... con Martín.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Veo que no ha entendido nada de lo que pasa aquí.

LIDIA.– Usted es un asesino.

*(El militar se acerca a LIDIA.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Sabe que no va a salir nunca viva de aquí.

LIDIA.– Al menos usted se irá con nosotros.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– La muerte, el asesinato. ¿ De verdad quiere matarme?

LIDIA.– Por torturar a Martín... Por querer asesinar a mi hija.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Ustedes nos obligan a masacrarlos.

LIDIA.– Aléjese.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Usted no va a dispararme. En el fondo es una buena mujer.

LIDIA.– Justicia por nuestra propias manos, Coronel, justicia por nuestra manos.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– *(Acercándose a LIDIA.)* ¿Justicia por nuestra propias manos? Pobre idiota... una desesperada.

LIDIA.– Da un paso más y le disparo.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Dispáreme, entonces. Dispáreme de una vez, Venga, dispáreme... ¡Dispáreme!

*(Se acerca. LIDIA aprieta el gatillo pero no sale ningún disparo, sólo se oye dos o tres veces, el «click» del arma descargada. El militar la observa con paternalista tristeza.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Se da cuenta, señora. Usted ya es una terrorista.

*(Le da una violenta cachetada que la tira al suelo. LIDIA se desplaza como puede hasta llegar a la puerta que se abre repentinamente delante de ella. GONZÁLEZ, entra sonriente y la arrastra de los pelos afuera de la habitación. La luz va des- cendiendo hasta llegar al oscuro.)*

ESCENA 14

(LIDIA y TINCHO están tirados en el suelo. Uno junto al otro. El rostro de LIDIA muestra la marca de algunos golpes.)

LIDIA.– Falta poco... Queda menos tiempo.

TINCHO.– En cualquier momento... van a entrar.

LIDIA.– Hagan lo que hagan, Martín, no digas nada.

(TINCHO cae sobre el regazo de LIDIA, que le acaricia. Parece estar en otro lado, como mirando una ventana que diera al cielo.)

TINCHO.– Te imaginás si estas paredes se fueran cayendo, si se fueran hundiendo, resquebrajándose...

LIDIA.– ¿Qué me querés decir?

TINCHO.– Los gritos, los cantitos... entrando por las paredes resquebrajadas. Te imaginás las calles repletas... Manos y piernas rompiendo estas paredes, tirando abajo estos ladrillos podridos como si fueran barro mojado... La gente más pobre de todas corriendo con bolsas de los supermercados, en patas, y todas las calles llenándose de personas corriendo, de camiones repartiéndolo todo... Y los ricos mirando al suelo frente a los que durante tanto tiempo negaron.

LIDIA.– ¿Qué te pasa?

TINCHO.– Es la revolución, Lidia.... Nuestra victoria, la del pueblo, ¿Te la podés imaginar?

LIDIA.– No tenemos tiempo para pensar en estas cosas. Tenemos que aguantar lo que nos queda.

TINCHO.– Te imaginás a González, todo colorado y el padre bailándole

un tango a su alrededor cantando «yira, yira, yira, yira». Y el torturador escapando corriendo, sin saber a dónde ir... yirando, yirando, yirando...

LIDIA.— Estás delirando, Martín.

TINCHO.— Y al Coronel, ¿no lo ves? Imagínatelo ahí como un bebe, desnudito. Me lo veo en pelotas, con una nariz de payaso y un cartel en el pecho. La gente que pasa, hasta los más pobres le dan una moneda y el mira sus pies y les pide perdón, porque tiene vergüenza. ¿Lo ves? ¿Lo ves o no lo ves?

LIDIA.— Yo no veo nada, Martín pero si te sirve para aguantar seguí soñando pelotudeces.

TINCHO.— Los sueños son los que te hacen dejar de caminar y volar.

LIDIA.— Los sueños sepultados en este sótano nos hacen mirar al suelo.

TINCHO.— Una ventana, resquebrajándose. Y la gente de clase media, la que siempre miró para otro lado, con la mirada fija en nosotros, como diciendo. «Mirá lo que estaba pasando, esto es un horror, una violación de los derechos humanos. Saquemos ya de la ventana de nuestro coche el sticker que decía 'los argentinos somos derechos y humanos'. ¿Cómo fue que no nos dimos cuenta? Nos engañaron, querida, nos engañaron». Van a estar rojos de la vergüenza pero los vamos a perdonar. Bastante van a tener con perder sus pequeños privilegios...

LIDIA.— ¿Que estás diciendo, Martín? ... Me vas a volver loca.

(LIDIA saca a TINCHO a un lado y deja su cabeza apoyada en el suelo.)

TINCHO.— Y vos... ¿A dónde estarías?

LIDIA.— Yo que sé, Martín...

TINCHO.— Cerrá los ojos, Lidia. Imaginá.... La revolución, los sueños, todo está ahí, como te lo fui contando. ¿En dónde estarías? Yo sé que no serías una vieja asustada detrás de una cortina.

LIDIA.— Decíme que no vas a decirles la dirección.

TINCHO.— Soñá por un minuto, Lidia. Te lo pido por favor, soñá conmigo que si no las fotos se me van de la cabeza, se me escapan.

LIDIA.— Juráme que no va a decírselo, juráme que no vas a decirles a dónde está Susana.

TINCHO.— Ya sé dónde estás. Ahí te vi, gritando un juramento. «Nosotros no somos como ellos... y por eso vencimos. Por no ser como ellos.»

LIDIA.- Yo elijo morir por mi hija. Martín.

TINCHO.- Decíme, Evita... La revolución, ¿cómo se ve desde el balcón?

LIDIA.- Vos tenés que seguir callado, callado.

TINCHO.- Desde arriba se ve la gente, como si fuera una ola de agua hirviendo y uno está ahí, saludando, viendo a esa gente que te agradece.. y entonces uno se cansa, ¿ no es cierto? Uno deja el balcón, lo rompe como a estas paredes y todos caminamos ahí, en el mismo nivel... Unos junto a otros. Eso sería la revolución.

LIDIA.- Aunque me violen, aunque me desgarran el cuerpo quiero que te quedes callado.

TINCHO.- Lo que te diga ahora no va a servir...

LIDIA.- No me mires, no me escuches. Andáte bien lejos, seguí soñando más y más y más lejos...

TINCHO.- La picana también te retuerce los sueños.

LIDIA.- Lo que me pase a mí no va a ser nada. Tenés que imaginar a Susana, vos dijiste lo importante que era que sobreviviera, para seguir con la lucha. Con su lucha.

TINCHO.- Por ahora perdimos, Lidia.

LIDIA.- Eso es mentira, ellos están logrando que pienses así.

TINCHO.- Aunque no existieras, tampoco podría aguantarlo.

LIDIA.- Pero ¿por qué?

TINCHO.- Porque no puedo. Al menos yo, no puedo aguantar esto.

*(Silencio.)*

LIDIA.- Pero es que a mí... me van a matar igual.

TINCHO.- Te imagino, te puedo imaginar afuera. Gritando por lo que ya no estamos.

LIDIA.- Eso es un sueño que no le sirve a nadie. Y se acercan, Martín.

TINCHO.- No quieren que se acabe el tiempo.

LIDIA.- Hacé como si no existiera, hacé como si no me oyeras.

TINCHO.- Nuestro sueño, Lidia. No te olvides. Lo vas a tener que mantener en pie. Vos lo vas a tener que mantener en pie.

*(Una bota abre de una patada la puerta. La luz va descendiendo hasta alcanzar el oscuro mientras a los lejos se escucha la voz de Carlitos que entona el «yira, yira...».)*

ESCENA 15

*(Sala de torturas. A la izquierda, está atado TINCHO a una silla, únicamente vestido con las vendas que le han puesto en la entrepierna. LIDIA está sentada frente al CORONEL SÁNCHEZ ZINNY, amordazada, también con las manos atadas detrás de la silla. GONZÁLEZ, que pone en el tocadiscos el tango «yira, yira, se mueve como marcando pasos de tango. El movimiento que siente a sus espaldas, pone nerviosa a LIDIA.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Éste González. Es un fanático del tango. Le viene del padre.... El pobre González tiene que mantenerlo en su casa, pero el viejo se escapa y después vuelve a buscar un poco de comida, como los perros. Y ahí me lo tiene a González, la historia de un hijo ejemplar, ¿no le parece?

LIDIA.—...

GONZÁLEZ.— Usted, Coronel, es como un padre para mí.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Es una pena que todos los hijos de la patria no sean como él. Un clarísimo caso de superación personal. Apenas si terminó el colegio primario y ahora va a recibir un nuevo ascenso.

GONZÁLEZ.— Gracias a usted, Coronel.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Trabajo en equipo, González. Ahí está el secreto.

*(El CORONEL SÁNCHEZ ZINNY se acerca a LIDIA y le acaricia la cabeza.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— La verdad es que usted es una buena profesional, bien dada a los papeles de intrigas... Su plan estuvo cerca

## CARTAPACIO

---

de hacerse cierto, la pistola en la mano, apuntando en la frente del malvado, pero falló la resolución. Y eso es terrible... ¿No le parece, González?

GONZÁLEZ.— ¿Qué cosa?

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Que esta mujer no pueda salvar a su hija porque el Monto este no abra la boca.

GONZÁLEZ.— No trabajan en equipo.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Esta pobre mujer quiere ser protagonista, salvar a su hija. Pero no logra conmoerlo... no sabe como hacerlo hablar.

GONZÁLEZ.— Hay que ayudar a la señora a meterse en su papel. Hay que calentarla un poco...

*(LIDIA mueve la cabeza de un lado a otro como diciéndole a TINCHO que no hable.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Está preocupada la señora, quiere hablar...

*(GONZÁLEZ recorre con sus manos el cuerpo de LIDIA que se estremece, intentando soltarse.)*

GONZÁLEZ.— En dos minutitos la tenemos lista. Bien calentita... coronel.

*(GONZÁLEZ comienza a chupar el cuello de LIDIA, su rostro, le frota torpemente los senos. Ella mueve la cabeza, como pidiéndole a TINCHO que no hable.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Esto no puede seguir así. Aunque se haya puesto un poco terrorista no deja de ser una señora. *(LIDIA gime.)*. No podemos tratarla así. Me está poniendo nervioso, González. Déjela...

*(GONZÁLEZ se aleja. El coronel se detiene delante de TINCHO.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— ¿Va a hablar por las buenas?

TINCHO.—...

GONZÁLEZ.— Este chico es un caso perdido... Déjemela un minuto, un minutito más.

(GONZÁLEZ *se baja los pantalones y la pone de pie, acercándola a su cuerpo. LIDIA lanza un terrorífico alarido que se muere ahogado en la venda que amordaza su boca.*)

GONZÁLEZ.— No le gusta el tango señora, ¿señora?... (LIDIA *llora desesperada. Mueve la cabeza de un lado a otro.*) ¿Le parece un canto triste?... Eso es porque no sabe bailar. (La acerca a sus cuerpo.) Yo le enseño... El dos por cuatro, el cuatro por dos, el siete, el nueve, el ocho y el culo te abrocho... (Frotándola.) Venga, Evita querida. Uno, dos, tres, cuatro... Uno, dos tres, cuatro... Como el cinco por uno... ¡No va a quedar ninguno!! Mueva el culo, Evita. Muévalo... Es la Evita, Coronel... Nuestra Evita Montonera...

(Le arranca el vestido y LIDIA intenta soltarse, escapar, pero cae torpemente al suelo.)

El CORONEL SÁNCHEZ ZINNY *intenta cogerla de la cabeza, pero ella se arrastra por el suelo.*)

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Ahí le sale la yegua de adentro. (La coge del pelo deteniéndola y le levanta la cabeza.). Y a mi desde chiquito me gusta la doma.

(La arrastra hasta detenerla delante de TINCHO. LIDIA mueve la cabeza de un lado a otro.)

GONZÁLEZ.— Se acabó el tiempo.

(El Coronel quita el pestillo de seguridad al arma y le apunta en la cabeza a LIDIA, que le dice a TINCHO *deseperadamente con la cabeza que no.*)

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.— Habla ahora o le vuelo la cabeza.

TINCHO.— Nuestros sueños... Más lejos.

(El CORONEL SÁNCHEZ ZINNY *arrastra la cabeza de LIDIA y la apoya junto al rostro de TINCHO. Clava la punta del arma en la nuca que se mueve de un lado a otro, pidiendo que no hable.*)

## CARTAPACIO

---

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– *(Susurrando.)* Ahora.

TINCHO.– Callao 127.... Segundo E.

*(LIDIA baja la cabeza llorando y el CORONEL SÁNCHEZ ZINNY apunta a TINCHO, que ha levantado el rostro hacia él.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– No hay nada peor que morirse traidor.

*(TINCHO acerca su cabeza hacia la punta del arma. Una bala atraviesa su frente. LIDIA llora en el suelo. GONZÁLEZ se acerca al CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Salga ahora mismo... Agarre a la montonera esa y termine de ganarse el ascenso... Pero antes llévese esto de acá, por favor.

*(GONZÁLEZ arrastra fuera de escena el cadáver de TINCHO y sale corriendo. El CORONEL SÁNCHEZ ZINNY camina hasta el tocadiscos y lo apaga. Tras dar unas vueltas, toca con la mano la cabeza de LIDIA que se aleja atemorizada.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Quédese tranquila... que no la vamos a matar... Nosotros no somos asesinos. Y sí, ya sé que ahora piensa qué da lo mismo vivir que morir... pero dentro de un tiempo estará mejor, volverá a vivir bien, tranquila.... A su hija no la volverá a ver ¿Para qué voy a mentirle? Aunque la busque no la va a encontrar, así que aprovecho para recomendarle que trate de reconstruir su vida de la mejor manera posible, sin buscarse problemas... Si nos encontramos de vuelta no creo que pueda volver a perdonarle la vida. Recuérdelo bien, no se busque problemas.

*(El CORONEL SÁNCHEZ ZINNY intenta ponerla de pie pero ella se esfuerza en quedarse en el suelo.)*

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– No le serviría de nada quedarse aquí. Sólo seguir sufriendo. Y ya ha sufrido demasiado.

*(La levanta con la fuerza de sus brazos y la arrastra fuera de escena.)*

## CARTAPACIO

---

*La luz desciendo hasta el oscuro.)*

ESCENA 16

*(En la oscuridad del escenario vacío se escucha el sonido de un coche que se aleja chirriando sus ruedas. LIDIA está caída en el suelo, amordazada y con los ojos vendados. Con esfuerzo se pone de pie y observa hacia el escenario. Está una vez más en la calle. Observa el rostro de las personas, va de un lado a otro intentando detener esas figuras que sólo ella ve. En el fondo del escenario, como en otro espacio, se ve la silueta oscura del CORONEL SÁNCHEZ ZINNY que espera.)*

LIDIA.— ¿Dónde estoy? ¿En qué calle estamos? ¿Dónde estoy?... Mi nombre es Lidia, Lidia González, estuve detenida en un centro de torturas. Sí, acá, en esta ciudad, no podemos estar demasiado lejos... No se vaya señora, que no, que no la suelto, que no voy a hacerle nada... *(La señora se escapa, va en busca de otra persona.)* Señor, por favor, han detenido a mi hija, se la han llevado a un centro de... Se llama Susana y era militante peronista, sí, era miembro de la organización Montoneros y ¿qué? ¿Qué me quiere decir con eso? Acaso la pueden torturar, acaso la pueden matar por ser... Señor, no se vaya señor... Alguien que me diga adónde está, adónde estoy, ¿adónde se van todos ustedes?... Señora, por favor, señora no se vaya, señor... Señor... Están torturando a mi hija... Lo han matado a Martín, Martín era su amigo y lo mataron delante mío... Sí, en un centro de tortura, de un campo de concentración. ¿Pero de qué película me habla. ¿Y qué me quiere decir con eso? ¿Que se buscó qué...? Váyase a la mierda, a la mierda váyase... Y no, yo no me voy ir a mi casa, no me voy a encerrar en mi habitación... Porque nuestros sueños, usted sabe lo que son nuestros sueños. Y no, no estoy loca, señorita, yo no estoy loca... Llame a quien quiera, llame a quién se le de la gana. Ustedes son una

manga de cobardes que no quieren ver, que no quieren saber lo que está pasando aquí mismo, en nuestro país. La televisión, sus hijos, están torturando a mi hija... En estos momentos están torturando a mi hija y no señor, no estoy loca. Ustedes están locos, mirando todo, comiendo y chupando, viviendo como si no pasara nada en sus propias calles, en su propia ciudad, en su propio mundo... ¿Por qué me mirás con esa cara? Los locos son los demás... los que no tienen sueños... ¿Y esta peluca? ¿Qué peluca?

(LIDIA *se queda congelada, como delante de un espejo, observando la peluca. En la parte trasera del escenario entra GONZÁLEZ cabizbajo. El CORONEL SÁNCHEZ ZINNY se acerca enfurecido.*)

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– ¿Y la Turca?... ¿Dónde mierda está la Montonera?

GONZÁLEZ.– Se tragó la pastilla, Coronel. Aguantó tirando y cuando entramos estaba, estaba... muerta.

CORONEL SÁNCHEZ ZINNY.– Sos un pelotudo.... Flor de pelotudo sos vos.

GONZÁLEZ.– Perdone, Coronel... Perdóneme.

(*Lo golpea y GONZÁLEZ cae al suelo de rodillas, recibe los golpes sin oponer resistencia. En la parte delantera del escenario LIDIA se quita la peluca.*)

LIDIA.– (*Al público.*) Mi hija se llama Susana Gómez... Se llama o se llamaba. Supongo que nunca lo voy a saber. ¿Y ustedes? Sí, ustedes. Los que me miran con esa cara de... y yo qué sé... ¿Qué carajo piensan hacer?

(LIDIA *mira a los ojos al público y comienza a caminar alrededor del escenario. Rodea al militar que sigue golpeando a GONZÁLEZ. Los va rodeando y rodeando, rodeando, rodeando. El cuerpo del militar y del policía van poco a poco empuñeciéndose hasta caer al suelo, deshechos como ceniza. LIDIA, sigue con la cabeza alta, tal vez en sus sueños, y no deja de caminar y caminar y caminar.*)

# MESA DE REDACCIÓN



VÍCTOR IRIARTE, *Los clásicos están hoy a la última*

## LIBROS

JORGE SAURA, *Valle-Inclán*, edición de Juan Antonio Hormigón

FERNANDO DOMÉNECH, *Anales de Literatura Española: Humor y humoristas en la España del Franquismo*, edición de Juan A. Ríos Carratalá



S  
T  
K  
O  
I  
D  
U  
T  
O  
U





## LOS CLÁSICOS ESTÁN HOY A LA ÚLTIMA



Es un tesoro diez veces superior al inglés en cantidad y con una calidad por lo menos igual de elevada y que, tras haber sido menospreciado durante años, vive su momento más «dulce» en tres siglos. Hablamos del teatro del Siglo de Oro español, el corpus de obras de Lope, Calderón, Tirso, Rojas Zorrilla, Moreto y otros autores, que supone un patrimonio tangible de un millar de piezas que cada vez es más valorado. El público aplaude su presencia en los escenarios de un buen número de festivales y España cuenta con una nueva generación de actores y directores que sabe cómo insuflarles vida y hacerlos contemporáneos. Los clásicos están hoy a la última. Ésta puede ser la conclusión del curso de verano *La puesta en escena de los clásicos* que tuvo lugar del 23 al 27 de julio de 2007 en el Escorial, organizado por iniciativa de la Universidad Complutense de Madrid y la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) para festejar el 175 aniversario de la creación de este centro de rango universitario.

Una treintena de cursillistas —entre los que había estudiantes de arte dramático de disciplinas como la dirección, interpretación, escenografía y el figurinismo, profesores de instituto preocupados por inocular el virus del teatro a sus alumnos, filólogos, actores y amantes del teatro— se reunieron durante las cinco jornadas del curso para conocer cuál es el «diagnóstico» de la situación del teatro clásico español de manos de alguno de los principales especialistas del país.

Todos los presentes concluyeron la semana con evidentes muestras de satisfacción, pues el «estado de la cuestión» invita al optimismo en este comienzo de siglo: nunca ha habido en España tantas puestas en escena de textos áureos, nunca habían tenido lugar tantos festivales de teatro clásico a la vez y con semejante éxito de público y, además, nunca había

contado el país con tantos directores y dramaturgistas tan preparados para entender su legado y darle vida en las tablas con puestas en escena atractivas y actuales. Varias universidades españolas y extranjeras han contribuido a la siembra poniendo a disposición de los profesionales ediciones definitivas que han fijado los textos y aclarado los contextos para allanar el trabajo de los hombres y mujeres de la escena.

Muestras de este buen momento hay muchas, como expuso en la primera intervención del curso el director de la RESAD y del curso, el dramaturgo Ignacio Amestoy Eguiguren, quien subrayó que la Royal Shakespeare Company ha estrenado cuatro títulos españoles en los últimos años. «El corpus del teatro isabelino apenas llega a cien obras y el nuestro supera el millar; los ingleses se sorprenden de que no hagamos más títulos», explicó. Amestoy señaló en su intervención el esfuerzo de la RESAD hacia este momento grande del teatro español: ha impulsado la Compañía Siglo de Oro, de carácter profesional y estable, con ex alumnos, cuyo primer título ha sido *Morir pensando matar*, de Rojas Zorrilla, dirección de Ernesto Caballero, al mismo nivel que la Compañía Siglo XXI. También ha presupuestado la ampliación de su sede central contemplando la construcción de un patio de comedias y tiene previsto crear el Instituto Siglo de Oro y biblioteca en ese centro de formación de actores, directores, autores y escenógrafos. El director de la RESAD apostó por no reducir la escenificación del teatro áureo a los 10 títulos habituales (como sucede *mutatis mutandi* con el repertorio operístico, «los 40 principales» les llamó el director de escena Eduardo Vasco) y abogó porque los clásicos sean nuestro pasado «y también nuestro futuro».

### ■ HITOS

El resurgir del clásico hoy puede datarse claramente, a partir de hitos como la creación en 1978 del Festival de Teatro Clásico de Almagro, «acontecimiento definitivo, no sólo por los 70.000 espectadores actuales, sino porque ha sido un estado de conciencia y de sensibilización», señaló Luciano García Lorenzo, del CSIC, para quien la villa manchega es un referente total mundial, un espacio de encuentro y también un sello de calidad, «porque estrenar en Almagro vende» y permite a las compañías girar por toda España.

Fernando Domenech, profesor de Dramaturgia de la RESAD y secretario del curso escurialense, señaló otros momentos estelares, como

la creación por el INAEM de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 1986, hoy con 3 o 4 montajes vivos que giran por España y que acaba de incorporar un elenco joven a su unidad de producción; la proliferación de festivales exitosos (Almería, con 28 ediciones; Almagro, Cáceres, Olite, Chinchilla, Alcalá, El Escorial, Olmedo o Niebla, que siguen la estela del más antiguo de todos, el de El Paso, en Estados Unidos); o la ampliación del repertorio con textos menos conocidos de los grandes y la presencia cada vez mayor de autores interesantes como Guillén de Castro o Rojas Zorrilla, «que ha estado doscientos años sin montarse». Finalmente, destacó las nuevas generaciones de profesionales (directores, actores, escenógrafos, etc).

Javier Huerta Calvo, catedrático de la Complutense, anotó el Centenario de Calderón de 1981 como un hito que permitió redescubrir las virtualidades de un autor que los apologistas del Franquismo habían desvirtuado y, en cierto sentido, contribuyó a eliminar los «complejos de cierta izquierda» ante los clásicos.

Como no podía ser menos, el encuentro veraniego sirvió para debatir una vez más lo que siempre se airea cuando se habla de teatro clásico: cómo decir el verso, cómo adaptar las obras y cómo llegar a más públicos. Lo cierto es que cada vez con menos discusión, pues existen unas pautas cada vez más compartidas tanto por los teatrólogos como por los hombres y mujeres de la escena.

### ■ ADAPTAR PARA SER FIELES

Luciano García Lorenzo, del CSIC, fue el primero en abordar el «problema complejo» de las adaptaciones, para las que no hay receta única, indicó, como ha demostrado la trayectoria de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Cuatro fórmulas básicas se han empleado: recurrir a los profesionales de la adaptación con oficio y profesionalidad heredada (Enrique Llovet, Rafael Pérez Sierra), realizar los encargos a profesionales del teatro no académicos (José Luis Alonso de Santos, José Sanchis Sinisterra, Juan Antonio Castro), apostar por creadores literarios (Gonzalo Torrente Ballester, Luis Alberto de Cuenca, Claudio Rodríguez, Carlos Bousoño, Carmen Martín Gaité) o «el más discutido», recurrir a los adaptadores procedentes del mundo académico (Luciano García Lorenzo, Fernando Lázaro Carreter).

Ricardo Domenech explicó que los intentos de recuperar el teatro clásico español a comienzos del siglo XX por personalidades señeras co-

mo Enrique Borrás, Margarita Xirgu o Cipriano de Rivas Cheriff, tuvieron que luchar con la tradición decimonónica de hacer refundiciones y adaptaciones «penosas». Por esta razón, respetaban los textos en su totalidad, actitud hoy desfasada. Andrés Peláez situó la importancia histórica de Adolfo Marsillach para una nueva visión de los clásicos ya en 1965, con *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*, montaje de textos clásicos hilado por José Martín Recuerda. Allí ofrecía un punto de vista maduro que concretará en 1986 en su famosa frase: «No me importa el escándalo de los eruditos». Despreciaba a quienes, señalaba, «consideran a los clásicos y a sus obras como piezas de un imponente museo que el director del Teatro Español tiene el deber de limpiar minuciosamente con mucho cuidado para que nada de tan frágiles objetos se rompa entre sus manos. Confieso que este trabajo doméstico me iba a aburrir muchísimo (...) Quiero —me gustaría, al menos— sentirme contemporáneo de nuestros clásicos para que ellos vinieran otra vez junto a nosotros».

Ernesto Caballero abogó por hacer del teatro clásico una «actualización permanente», porque es como descubrir los planos de un edificio desaparecido sin los materiales de la época, que son los espectadores. «Fueron textos escritos para una arquitectura concreta, para ser representados a las 14 horas del día, para ser vistos de pie por personas que no eran espectadores sino oyentes». Como hombre de escena que es, busca soluciones prácticas: «¿Qué hacemos con los apartes? —se preguntó—. Se escribieron en una época en que no existía el inconsciente ni el monólogo interior; el pensamiento se enunciaba, como en los tebeos. ¿Cómo hacemos esto? Los de los graciosos se escribían para animar la cazuela, así que yo lo he resuelto en otro plano escénico, dialogando los personajes con la diosa Fortuna en *Morir pensando en matar*». Caballero recordó la frase de Brecht: «Los clásicos son como barcos hundidos y reflotados llenos de adherencias».

Otras recetas de Caballero en su montaje para la Compañía Siglo de Oro de la RESAD: comenzar la representación con una loa (como se hacía entonces) pero visual y contemporánea (la Muerte canta en plena batalla como personaje de cabaré). Si un personaje «manda a la mierda» a otro en 200 versos con diapasón, ¿cómo se comportan mientras todos los presentes en escena?: «Había que huir ahí de la verosimilitud y hacer que la masa reaccione y no quedarse quietos, como en la convención operística», explicó. Si matan al rey «a base de puñaladas y octosílabos», hay que conseguir que ambos queden limpios. Finalmente, advirtió, en

las tragedias hay que detectar las escenas fácilmente parodiables, para evitar que el público se ría en ellas.

Eduardo Vasco, actual director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, empezó entonando un «mea culpa»: «Criticábamos mucho a Adolfo Marsillach, pero nos abrió los ojos a muchas cosas y fue un monstruo haciendo clásico». Su advertencia: «Cuanto más sistematizado está un texto, más difícil es sacarlo de su carril y hacerlo contemporáneo; siempre es más fácil con una comedia mitológica que con una de capa y espada». Respecto a las adaptaciones, sus recetas a la hora de aplicar la tijera: quitar todo lo que no es acción, como las noticias que se cuentan, los recordatorios, lo que no se entiende. Eso sí, subrayó la responsabilidad de dirigir una compañía estatal: «Van a venir todos los estudiantes de instituto, tengo una responsabilidad si desvirtúo el clásico; no se puede hacer el marciano y que la gente no sepa lo que ha visto. Contemporaneizar se justifica sólo si es efectivo», concluyó.

Especialmente esperada entre los cursillistas fue la intervención de Ana Zamora, licenciada en la RESAD que se ha especializado con su compañía Nao de Amores en el teatro del siglos XVI —*Comedia llamada Metamorfosea, Amor al uso*, de Antonio de Solís; y las obras de Gil Vicente: *Auto de los cuatro tiempos, Auto de la sibila Casandra y Comedia de Don Duardos*— antes de estrenar una obra creada por ella con materiales medievales del XV: *Misterio del Cristo de los Gascones*. Según explicó, los recursos con los que trabaja tienen que ver más con lo lírico que con la acción, de ahí que su teatro tiene mucho más que ver con lo contemporáneo que con lo clásico. En sus montajes desempeñan un papel fundamental la música, «que no ilustra sino que es una manera de contar o un personaje más», y los títeres, porque ellos conservan la parte más ritual del teatro.

En *Misterio del Cristo de los Gascones* ha ido un paso más allá: se inventó una ceremonia litúrgica, el texto y la música para dramatizar un espectáculo inspirado en una imagen religiosa existente en su ciudad de residencia, Segovia, una creación «no beata sino trascendente», donde utiliza la vida de Cristo para hablar de la muerte que produce vida. Se inventó una estructura, una dramaturgia basada en los oficios de tinieblas (muerte, flash-back, muerte), y en los «plantos mariae», las pláticas de la Virgen en la cruz. «No hay arqueología, no se interpreta a la manera de la época para nada: es un lenguaje contemporáneo y con una visión de hoy». El respeto se consigue, apostilló Ana Zamora, con el rigor en el trabajo, no manteniendo íntegro el texto.

También explicó el «catecismo» de Nao de Amores: «Somos conscientes de que el nuestro es un arte de minorías y no nos interesa llegar a las masas. Por eso no damos facilidades, no explicamos al público las cosas, porque al público hay que darle alta cultura. El joven ya tiene sus medios de expresión, no tenemos que utilizarlos nosotros para atraerlos», dijo. Significativa coincidencia con Eduardo Vasco, quien ha hecho un camino de ida y vuelta en su periplo como director de escena: «Me emborraché de tecnologías, pero ahora aprecio más una viola de gamba que un proyector de vídeo», reconoció.

### ■ EL VERSO, DE PROBLEMA A SOLUCIÓN

Fue Andrés Peláez, historiador apasionado del teatro, en la actualidad director del Museo Nacional del Teatro en Almagro, quien trazó la historiografía de la forma de decir el verso que ha heredado la escena española actual. Según indicó, el siglo XX heredó una tradición de decir el verso ampulosa, retórica y exagerada, que intérpretes como María Guerrero, Rafael Borrás o Margarita Xirgu trataron de eliminar, aunque las grabaciones que nos han quedado de ellos en ningún caso son válidas para un montaje actual.

Mercedes Prendes y Manuel Dicenta fueron los grandes profesores del verso declamado tras la Guerra Civil, cuya primera contestación escénica fue la apuesta por una interpretación realista impulsada por William Layton y Miguel Narros. En medio, José Luis Alonso, quien siempre atendió a la musicalidad del verso siguiendo las enseñanzas del gran director que fue Luis Escobar. «Ambos defendían su idea diciendo que había que afrontar los textos como una partitura de orquesta y solista, que en cierta manera ha copiado Eduardo Vasco», apuntó Peláez.

Es famosa la «receta» de Alonso para decir el verso buscando el sentido de la frase: «Sin perder la musicalidad, hay que librarse del metro poético; porque el verso obliga a monologar y yo quiero comunicación entre los personajes. Si se sigue el metro, todo resulta igual y es monótono». El director del Museo del Teatro indicó que Adolfo Marsillach cuestionaba continuamente todo, incluidas sus propias indicaciones a los actores, «y cambiaba criterios en los últimos ensayos».

Ernesto Caballero entiende que los actores, cuando recitan el verso, «se gustan mucho, se escuchan, se emborrachan» y él trata de quitarles el énfasis. El problema del verso, añade, no es decirlo, es actuarlo. «No es una dificultad, sino que está escrito para ayudar porque es un recurso

nemotécnico. No hay que rescatar el verso, sino que hay que tener coraje para entregarse a él y que del esfuerzo salga teatro», explicó. Y lanzó su advertencia: «Tenemos poco orgullo de lengua, al contrario que los catalanes y los ingleses; nuestros padres hablaban mucho mejor que nosotros y el gusto al decir de muchos actores sudamericanos, que es un registro que estamos perdiendo, puede dejarnos sin trabajo».

Eduardo Vasco comenzó su tarea con los clásicos en 1986 con entusiasmo juvenil, «intentando acabar con la tradición casposa declamatoria y de recursos», pero con el paso de los años ha aprendido a reconocer las cosas buenas que ofrecían aquellos actores veteranos. «Tenían olfato; Daniel Dicenta intuía a Dostoievski con dos lecturas, porque habían visto y hecho mucho teatro, más de 500 obras, y eso es el oficio». Según indicó autoflagelándose, hasta tener oficio los directores de su generación han hecho muchas tonterías: «Si lo tienes ahorrado tiempo, tienes herramientas, enseguida sabes si aquello va o no va», dijo. Este director considera que no hay una única forma de decir el verso ni de enfrentarse a un autor. «No hay que marcar el final del verso, porque lo importante es conjuntar la verosimilitud —para que el espectador entre en el juego— y la musicalidad —para hacer bonita la obra—, sabiendo que el verso del sainete es más ramplón y el de Calderón mucho mejor. Se trata de conciliar eso», explicó.

Todos los presentes en El Escorial coincidieron en que es importante enseñar a decir el verso clásico español a todos los actores y destacaron la iniciativa de Eduardo Vasco de crear la Joven Compañía, por la que podrán rotar las nuevas hornadas de intérpretes. «De las doce escuelas de interpretación que hay en España sólo en la RESAD se enseña el verso», alertó Ignacio Amestoy.

Durante las jornadas también expusieron con ejemplos concretos su trabajo con los clásicos los escenógrafos Ángel Martínez Roger, Ikerne Giménez y Elisa Sanz y el catedrático de la UCM Javier Navarro de Zubillaga. De la crítica hablaron el propio Amestoy, Eduardo Pérez Rascilla, de la Universidad Carlos III; Pedro Manuel Vílora, autor y columnista en el periódico *El Mundo*, y el autor y crítico Jerónimo López Mozo. Un recital de Miguel Narros y Verónica Forqué y la exposición *Maestros del teatro. 175 años de la Real Escuela Superior de Arte Dramático* completaron una intensa semana.

**Fuenteovejuna manipulado.** Éste podría ser el título de una historia toda-

vía no escrita de los montajes que ha conocido la obra a lo largo de la historia. Federico García Lorca, en sus propuestas para la iniciativa itinerante *La Barraca*, eliminó la escena final en la que el Rey perdona el levantamiento popular y reestablece la justicia, porque en la II República los reyes no podían ser la solución a los problemas de España. Durante la dictadura franquista, el censor vio con preocupación que podía ser malinterpretada la rebelión de los campesinos con sus herramientas en alto —llevaban hoces—, y exigió que éstos cantaran al final el *Cara al sol*, himno falangista. También se colocó la imagen del Castillo de la Mota como homenaje a los Reyes Católicos, proveedores principales de la abundante iconografía que aireó la España fascista. Alberto Castilla, director del Teatro Español Universitario (TEU), pagó con el exilio haber suprimido también la escena final de *Fuenteovejuna* en pleno franquismo.

**Requieren al señor Lope de Vega en La Habana.** La costumbre española de que las compañías teatrales tuviesen el nombre de sus promotores, que eran habitualmente sus primeros actores, en solitario o por parejas, estaba tan extendida que el gran impulsor del clásico que fue José Tamayo tuvo no pocos problemas cuando creó la suya propia con el nombre de Compañía Lope de Vega. Los celosos funcionarios de aduana de La Habana retuvieron el decorado durante una de sus giras y se negaron a entregarlo hasta que no acudiese en persona «el señor Lope de Vega». Hubo que darles una clase rápida de historia y de literatura para resolver el problema.

***El pozo de la cabra.*** Es la obra más representada del teatro clásico español en la República Popular de China: *El pozo de la cabra*. Así se lo aseguraron hombres del teatro de aquel país a un dramaturgo español que acudió a dar algunas conferencias. Lo pillaron fuera de juego, pues no conocía ese título. Luego pudo entender que se trata de la traducción sui géneris de *Fuenteovejuna*. Contó la anécdota Fernando Domenech. Quizá sea mejor no conocer esa versión del clásico de Lope para evitarse disgustos.

**Las tradiciones son de los progresistas.** Un aviso a navegantes habituados a tirar de tópicos, lanzado por Ricardo Domenech en su intervención: «Las tradiciones no las cultivan los regímenes reaccionarios, sino las democracias, porque no quieren mantenerlas sino recuperarlas para

la época actual».

**Dialogar con los muertos, pero sin Iker Jiménez.** Ernesto Caballero, autor y director, afirmó que hacer un clásico obliga a «hablar con los muertos, aunque suene a Iker Jiménez». Dio su receta: poco trabajo de mesa y funcionar por sustracción, a partir de noes. «Esto no es así, esto no es así... y tras cuarenta veces que lo diga, encontrar la puesta en escena que crees. Pero la creación no es un jeroglífico con solución, vas intuendo cosas que luego otros analizan», razonó.

**Actores que propongan.** No hubo actores entre los ponentes en las jornadas de El Escorial, pero sí directores que hablaron del trabajo de los intérpretes. Ernesto Caballero: «Ensayo desde la acción, buscando por el sistema de prueba y error, y no soporto que el actor opine, y esa actitud no es nepotismo. Espero que el actor me rebata con la acción, sólo me convence desde su territorio, de lo contrario es imposible crear. Mi función como director es hacer que hagan y no lo hacen con opiniones, sino exponiendo, arriesgando. Los «he pensado» lo único que hacen es volcar su inseguridad». Eduardo Vasco: «Soy partidario de poca mesa. Si el actor no sabe a dónde va no propone nada; si sabe a dónde va, te da cosas. El «y si aquí...» es muy importante».

**Aplauso a las compañías privadas.** La intervención pública ha sido decisiva para el actual resurgir del teatro clásico, pero en el curso se hizo justicia y varios ponentes destacaron las meritorias iniciativas privadas que lo han cultivado durante años Zampanó, Micomicón, Teatro Corsario de Valladolid, Manuel Canseco, Ana Zamora y su compañía Nao de Amores y otros.

**El exilio como «eslabón perdido».** En la conservación del mejor teatro clásico español tuvo una labor fundamental el exilio tras la Guerra Civil. Margarita Xirgu fue capital para fomentar el arte dramático en Chile, Argentina y Uruguay, especialmente desde la escuela de arte dramático que creó en Montevideo. Rivas Cheriff y Álvaro Custodio hicieron clásico en México; José Estruch en Montevideo. El regreso de este último a España y su incorporación a la RESAD como profesor fue un revulsivo para toda una generación, porque el franquismo había tratado de borrar toda la interesante siembra del periodo republicano. «El exilio fue el es-

labón perdido de nuestra generación», dijo Ricardo Domenech.

**Las enfermedades del teatro áureo.** Según Fernando Domenech, son tres las enfermedades que sufre el teatro clásico español. Primera. El «síndrome José María Maravall», pues este estudio demostró que el barroco es un arte al servicio del trono y del altar y supone un retroceso ideológico frente al Renacimiento, de ahí que este teatro haya sido visto por muchos críticos como «la España de siempre» o «lo retrógrado», cuando por ejemplo Shakespeare era mucho más conservador que Lope. Segunda. El «papanatismo shakespeariano», porque ahora mismo se monta y se exhibe en festivales la obra del inglés en exceso, cuando es un autor muy desigual. Tercera. El «miedo a la repercusión mediática», porque es bueno que se vean muchas puestas en escena diferentes y que algunas (las «estilo Bieito») llamen la atención y se conviertan en noticiosas.

**Estudiantes que leen.** Eduardo Vasco, que ha sido profesor de la RESAD, señaló que trabaja profesionalmente en el teatro apenas el 3% de los licenciados en dirección egresados y él los tiene detectados: «Son los que leían ya durante la carrera, porque adquirieron un bagaje y saben qué texto coger para contar lo que quieren».

**Calderón contra la honra calderoniana.** El curso de la RESAD sirvió para recalcar una vez más que el concepto de «honra calderoniana» aparece en las obras pero como crítica: este autor muestra cómo un código puede deshumanizarse y las personas pueden cometer las mayores locuras por cumplirlo, como sucede en *El médico de su honra*. Lo subrayó Fernando Domenech. Y si no, atentos a los datos: Calderón escribió sólo tres dramas sobre la honra y 120 comedias donde se burla de él. Lope, que era un golfo, tiene una visión cáustica de la aristocracia y en *El castigo sin venganza* hace pasar por justicia lo que no es y se advierte claramente su crítica.

**Manda el director.** Respecto a los escenógrafos, Eduardo Vasco indicó que algunos vienen con ideas «tan alucinantes» que las compra de inmediato, y a otros se las tiene que dibujar. «No les dejo trabajar a gusto porque les pongo condiciones estrictas para que las obras puedan girar». En cualquier caso, recalcó, «el director manda por encima de todos». O

no. Como señaló Andrés Peláez, a Adolfo Marsillach lo «echó» en su primera etapa de director del Teatro Español el regidor Chapete, quien provocó un conflicto que le hastió hasta presentar su dimisión.

**Cualquiera tiempo pasado fue peor.** *Fuenteovejuna* no se vio en España durante siglos y sólo durante el periodo ilustrado del siglo XVIII se representaba regularmente el clásico español, especialmente Calderón, porque Lope se le consideraba un antedecente, señaló Fernando Domenech. Entre 1918 y 1926 en Madrid sólo se escenificó a cuatro autores clásicos: 5 obras de Calderón, 5 de Lope, 2 de Moreto y un Tirso. Trece puestas en escena clásicas frente a 2.228 estrenos, menos de un 4 por mil. *El alcalde de Zalamea* fue la más representada, unas 80 veces en el primer tercio del siglo XX, cifra insignificante si se sabe que la revista *Las corvairas* conoció 800 representaciones.

*Víctor Iriarte*



Juan Antonio Hormigón. *Valle Inclán: Biografía cronológica y epistolario*.  
Volumen I: Biografía cronológica (1866-1919);  
Volumen II, Tomo I: Biografía cronológica (1920-1930);  
Volumen II, Tomo II: Biografía cronológica (1931-1936), y  
Volumen III: Epistolario  
Publicaciones de la ADE. Madrid, 2006 y 2007



Aparece por fin una biografía suficientemente extensa, documentada y sistematizada de Valle Inclán. Y escribo «por fin» no porque se trate de un libro repetidamente anunciado ni porque el mercado editorial español careciese de biografías de don Ramón, sino porque existiendo bastantes publicaciones que abordan el estudio o el relato de su vida, a muy pocas podía aplicarse la denominación de biografía y a todas aquellas a las que se les aplicaba, tenían importantes carencias.

Se trata de una voluminosa obra en cuatro tomos, tres de los cuales corresponden a la biografía cronológica y uno al epistolario. Como suele ocurrir en trabajos de esta extensión, la gestación ha sido larga y compleja; comenzó, según nos relata el autor en el prólogo, en el otoño de 2002 y el primero de los cuatro volúmenes no fue publicado hasta la primavera de 2006. Durante el período que media entre ambas fechas se sucedieron las visitas a bibliotecas, hemerotecas, archivos y registros de documentos oficiales, los viajes, las entrevistas, las búsquedas, a veces infructuosas de documentos cuya pista parece desvanecerse de repente. La longitud de la lista de agradecimientos y de la relación de fuentes bibliográficas y documentales una idea de la magnitud del trabajo.

La biografía, de una minuciosidad en la aportación de datos poco habitual, está distribuida en años y dentro de cada año se reseñan las fechas

en las que ocurrieron acontecimientos del suficiente relieve como para ser registrados. Dichos acontecimientos están redactados en un lenguaje escueto y preciso, lejos del estilo narrativo habitual en la mayoría de las biografías; se limitan a la descripción del hecho, encabezado casi siempre por una fecha exacta y seguido del lugar donde ocurrió el acontecimiento; sólo en algunas ocasiones la descripción comienza con un «quizá por estas fechas» o «en fecha indeterminada», lo cual da testimonio de una importante labor de investigación. Esta precisión cronológica, unida a la abundancia de datos en la descripción de los acontecimientos tienen el efecto de destruir muchos de los tópicos, deformaciones y confusiones que forman parte de la mayor parte de las biografías o del relato de episodios puntuales relativos a la vida del escritor gallego. Sobre este aspecto me extenderé más adelante.

La sucinta exposición de acontecimientos frecuentemente va seguida de un comentario en el que Juan Antonio Hormigón da su punto de vista, hace su interpretación o reproduce fragmentos de documentos directamente relacionados con los hechos reseñados. Los comentarios, de una extensión que varía entre las diez líneas y las tres páginas, son de gran importancia, pues además de volver amena la lectura, le dan al libro un auténtico carácter de investigación, al acompañar a los datos un análisis de los mismos. Sin esos comentarios la biografía cronológica del autor gallego sería poco más que una seca sucesión de fechas, lugares y escuetas descripciones, más propias de un expediente que de un libro destinado a la lectura.

Pero no sólo de letra impresa consta esta biografía. También hay dibujos, caricaturas, fotografías, reproducciones de anuncios de prensa, cubiertas de libros, etc. No son muy numerosos estos documentos gráficos, pero en cambio sí son casi todos ellos de un notable interés, ya sea por lo insólito o sorprendente de su contenido, ya sea porque posiblemente sea la primera vez que se publican. Entre ellos se encuentran las primeras fotografías que le hicieron a Valle Inclán, con apenas dos años de edad o el anuncio publicado en un periódico mejicano recordando que existe un «duelo pendiente» entre el autor gallego y el director del periódico. A propósito de este anuncio es muy significativo que el nombre del escritor aparezca en caracteres más pequeños que el del periodista, a pesar de que por la naturaleza del hecho que origina el duelo, parezca ser éste último el ofensor.

La biografía comienza mucho antes del nacimiento del biografiado.

Comienza buscando los orígenes del apellido Valle, que aparece documentado por primera vez en una ejecutoria de hidalguía en 1556. Un árbol genealógico que parte de los tatarabuelos del escritor, acompañado de un texto explicativo, deja claro, hasta donde ha sido posible, el momento en que los Valle se unen a los Inclán y el origen de la familia materna, de apellido Montenegro.

Resulta llamativa la dimensión del padre de Valle Inclán, Ramón Valle Bermúdez, como personaje público, pues de los datos que la biografía ofrece se desprende que era un hombre culto e inquieto, poeta, arqueólogo, funcionario, revolucionario, alcalde de Vilanova de Arosa durante la revolución que destronó a Isabel II, autor de una *Historia de Galicia*, articulista, editor de periódicos y seguramente otras actividades cuyo registro no ha sido posible establecer y que le convertían en lo que hoy llamaríamos un «hombre de acción». Sin duda Valle Inclán heredó mucho de su carácter.

Los sucesos violentos, que tantas veces tendrán reflejo en la obra del escritor gallego, le acompañan desde su más tierna infancia. Con sólo dos años de edad vivió el pronunciamiento revolucionario, con asalto al ayuntamiento de Vilanova incluido, en el que su padre jugó un papel protagonista, en calidad de secretario de la Junta de Gobierno y posiblemente autor del bando municipal que saluda la llegada al poder de los militares que destronaron a Isabel II. Este documento, reproducido íntegramente en el libro, termina con un «¡Viva el Sufragio Universal!» que da clara idea de la ideología de la corporación municipal. Posteriormente Ramón Valle fue elegido alcalde de Vilanova y hubo de enfrentarse en más de una ocasión al conservador clero local. Aunque el futuro escritor no fuese consciente de los acontecimientos en el momento de producirse, es seguro que hubo de oír su relato en más de una ocasión.

Otro acontecimiento que acompañó la infancia de Valle Inclán y que aparecerá reflejado más tarde en su obra es la enfermedad y muerte de niños de corta edad, pues varios de sus hermanos fallecieron, uno de ellos de apenas un año de edad, a causa de enfermedades hoy prácticamente erradicadas.

Tan pormenorizada biografía tiene el efecto de echar abajo muchos de los errores e imprecisiones habituales en publicaciones anteriores. Precisamente la vida de Valle Inclán es una de las más deformadas por biografías abundantes en errores que, en unos casos están producidos por una investigación insuficiente, en otros son mentiras conscientes e

interesadas y en otros están provocados por el propio escritor que, en no pocas ocasiones exageró, deformó u oscureció episodios de su vida.

La vida de un autor con una posición política tan nítidamente situada a la izquierda fue convenientemente deformada al acabar la contienda civil para hacerla del gusto de los vencedores; llegaron a escribirse disparates tales como que Valle Inclán, durante su estancia en Roma como director de la Academia Española de Bellas Artes, mostró abiertamente su admiración por el fascismo, se pasó de puntillas por los últimos años de su vida, en los que aceptó cargos oficiales, uno de ellos creado especialmente para él por el gobierno de la II República y se minimizó o se despreció su estética grotesca y satírica. Por otra parte el escritor gallego mostró durante buena parte de su vida una tendencia a deformar o ignorar algunos episodios, tal vez para fabricarse una especie de halo romántico que era muy de su gusto. Obsérvese su obra, compáresela con su vida y se verá que creó no uno, sino varios *alter ego*: el Marqués de Bradomín, Max Estrella, don Juan Manuel Montenegro (segundo apellido de su madre, rama de un tronco con mucha raigambre en Galicia).

A título de ejemplo se pueden citar dos casos de tergiversaciones que aparecen corregidas en este libro. Uno es el origen de la pérdida de su brazo izquierdo, que unas versiones sitúan en un navajazo recibido durante una riña con un periodista y otras en un bastonazo que hizo clavar-se en la carne un gemelo de la camisa; ambas versiones coinciden en que la falta de higiene provocó la aparición de la gangrena y la consiguiente amputación del brazo.

Juan Antonio Hormigón reproduce un documento para demostrar que ambas versiones son falsas: es cierto que Valle Inclán tuvo una riña con un escritor que le propinó un bastonazo en el antebrazo izquierdo, pero no hubo ni navajazo ni gemelo, sino un estallido del cúbito y posiblemente del radio, que se partió en múltiples pequeños fragmentos. El médico al que el escritor acudió inmediatamente hizo un diagnóstico equivocado, recetando un simple vendaje y reposo, lo cual, unido a la falta de cuidados de lo que parecía una herida superficial facilitó la aparición de la gangrena con el resultado de todos conocido. Lo que no se suele decir en las biografías es que la riña provocó un desafío y que el autor del bastonazo, considerándose ofendido, le envió sus padrinos al convaleciente escritor para fijar la hora y el lugar del duelo. Lo mejor del caso es que ¡Valle Inclán aceptó el desafío, pero al considerarse ofendido exigió el derecho a escoger armas! Finalmente el duelo no llegó a efec-

tuarse, pero el motivo no fue otro que la falta de acuerdo entre los padrinos de ambos contendientes sobre quién era el ofensor y quién el ofendido, cuestión de importancia capital pues el ofendido tenía derecho a escoger armas y Valle Inclán exigía que el duelo fuese a pistola, al estar imposibilitado de manejar la espada que exigía su contrincante. Finalmente todo quedó en agua de borrajas y los dos escritores se reconciliaron.

El otro ejemplo de falsedad convertida en leyenda tiene que ver con la presunta pobreza de Valle en sus últimos años. Nada más lejos de la realidad, pero en este caso la tergiversación es grave porque ha sido impresa en libros destinados a la enseñanza. El autor de éstas líneas conserva una *Historia de la Literatura Española Contemporánea* manejada en el COU de los años 70 en la que se afirma que Valle «siempre fue un bohemio» y ha escuchado hace años de boca de un pariente lejano (que no disimulaba sus simpatías falangistas) que en su niñez llevaba comida en una tartera al pobre Valle Inclán que pasaba las mañanas tomando el sol en un banco del Paseo de la Castellana en lugar de permanecer en su lóbrego piso con goteras y sin calefacción. En Wikipedia, la enciclopedia de Internet, se dice que «habita en una casa de tan poco espacio que es preciso subir las sillas con una polea para poder pasar».

Es posible que en los primeros años tras su llegada a Madrid pasase apuros económicos, pero éstos desaparecieron con la publicación de sus *Sonatas*, que fueron un éxito editorial. En una carta de 1914 asegura el biografiado vender entre catorce y quince mil libros al año, lo que le supone unos ingresos de treinta mil pesetas, cifra astronómica para aquel entonces y que posiblemente haya exagerado; pero lo que sí es cierto es que tenía un contrato editorial en el que él se quedaba con el cincuenta por ciento de los beneficios y llegó a negociar el sesenta. Otro contrato editorial de finales de los años veinte le aseguraba unos ingresos de tres mil pesetas mensuales y en sus últimos años, en su calidad de director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma percibía entre salarios y gastos de representación cinco mil pesetas mensuales, aunque es cierto que la sentencia de divorcio dejó reducida esta cantidad a la mitad.

Ignoro el origen y los motivos de la leyenda urbano-literaria sobre la miseria del escritor gallego; tal vez se quiso, en su tiempo, mostrar con ella la insensibilidad del gobierno republicano con sus glorias literarias, o castigar a Valle Inclán, mejor dicho, a su memoria, por haberse adherido a la II República y por escribir indecentes esperpentos. La realidad,

demostrada documentalmente, nos dice que Valle Inclán siempre tuvo servicio doméstico, que vivió en sitios como un chalet de dos plantas en la calle General Oraa, en pisos de la calle Santa Engracia o en el Hotel Gran Vía.

Acompaña a la biografía cronológica un tercer volumen (en realidad un cuarto tomo, pues el segundo volumen está dividido en dos tomos) que contiene un extenso epistolario, aunque dista mucho de ser completo. Es un centenar largo de cartas dirigidas tanto a personalidades públicas y artistas de su época como a personas de un ámbito más privado. Las misivas están agrupadas por destinatarios, lo que no siempre coincide con el orden cronológico, y van acompañadas de análisis y comentarios de Juan Antonio Hormigón. También se incluyen en este volumen reproducciones de algunos manuscritos originales

Escritas en su mayor parte en un tono directo, desprovisto de la elaboración poética de su obra literaria, las cartas contradicen en parte las conclusiones que se sacan de una lectura reposada y meditada de la biografía. En la mayoría de las cartas Valle Inclán va directamente al asunto que le preocupa, sin rodeos, sin reflexiones ni vuelos del pensamiento, sencillo, conciso, humano, alejado de ese personaje que parece haberse fabricado para las entrevistas cuyos fragmentos aparecen diseminados por la biografía. Porque esa es una de las conclusiones que puede extraerse de una lectura comparativa de biografía y epistolario: que Valle Inclán se confeccionó un personaje, una pose que atraía poderosamente la atención en las tertulias, los estrenos y otras reuniones de la bohemia madrileña y que además el personaje entraba en contradicción no pocas veces con la persona, como cuando afirmaba en entrevistas y tertulias que un artista debe vivir por encima de sus posibilidades y no preocuparse de la economía doméstica, pero luego, en las cartas se revelaba el padre de familia numerosa inquieto por el futuro, el suyo y el de su familia.

En definitiva, nos encontramos ante la que seguramente es la biografía mejor documentada de Valle Inclán hasta el momento, desveladora de algunas actitudes, comportamientos y acontecimientos sorprendentes.

*Jorge Saura*



*Anales de Literatura Española*, n.º 19, 2007.  
(Serie monográfica, n.º 9: *Humor y humoristas en la España del Franquismo*.  
Edición de Juan A. Ríos Carratalá.)



Hacía bastante falta el humor para vivir aquellos años. Y el hecho es que muchos lo debieron de entender así, porque el humor (y la comicidad en sus variadas formas) estuvieron muy presentes en la literatura española del franquismo. Sin embargo, hasta una fecha relativamente cercana no se le han dedicado a este tipo de obras los estudios necesarios para encuadrarla en el lugar que le corresponde. Quizás porque las grandes obras —las reconocidas como grandes— y los autores incontestables eran muy serios. Tal vez demasiado serios.

Por eso es de agradecer que la revista *Anales de Literatura Española* de la Universidad de Alicante dedique un número, editado por Juan A. Ríos Carratalá, al humor y los humoristas en la España del franquismo.

Un número monográfico no es un tratado de Hegel, que lo engloba todo. Como en todas las publicaciones de este género nos encontramos con aproximaciones muy diversas al fenómeno del humor en los años de 1939-1975, desde los comentarios al epistolario del humorista Julio Camba que emprende Pedro I. López García hasta el análisis de la literatura infantil que se ofrece en el artículo de M.<sup>a</sup> Victoria Sotomayor. Pero precisamente este carácter misceláneo tiene una virtud, y es la de mostrar al curioso lector retazos de un paisaje cultural que, reunidos, se parecen bastante a un panorama.

La revista trata el humorismo en los distintos géneros: la narrativa («La narrativa humorística de un novelista serio: Antonio Mingote», de José María Ferri Coll, o «*María de la Hoz*: Tono y Mihura en las trincheras», de Julián Moreira), el cine («José Santugini: el humorista seducido

por la señorita cinematografía», de Santiago Aguilar Aguilar, o «Literatura, disparate y humor en *Manicomio*, de Fernando Fernán Gómez», de M.<sup>a</sup> Teresa García-Abad García), la prensa humorística («Documentos inéditos sobre *La Ametralladora* y *La Codorniz* de Miguel Mihura», de José Antonio Llera), y, por supuesto, el teatro («*La venganza de Don Mendo* o la parodia como desafío a la estética realista», de María Luisa Burguera Nadal, «Tres humoristas en busca del teatro: Mihura, López Rubio y Neville hacia 1950», de Víctor García Ruiz, «Representación del teatro cómico de Pío Baroja: *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*», de Francisco Gutiérrez Carbajo, «Aproximación al humor de Tono», de Víctor M. Peláez, y «El humor en los personajes de Alfonso Paso», de Eduardo Pérez-Rasilla), además de los artículos sobre Julio Camba y la literatura infantil del franquismo, ya citados, y otros en donde se estudia la interacción de los géneros, tales como «*El verdugo* (1964) y la tragedia grotesca», de Juan A. Ríos Carratalá, «La función paródica de las estrategias meta-ficcionales. Apuntes sobre la adaptación cinematográfica de la zarzuela *Doña Francisquita*», de José A. Pérez-Bowie, y «Espectáculos teatrales como escorzos narrativos en Neville: cine, toros y teatro», de Gregorio Torres Nebrera.

La simple enumeración de los artículos es suficiente para comprobar la amplitud de los temas tratados, que desbordan en algún caso los límites temporales: el artículo sobre *La venganza de Don Mendo*, que pertenece a la época anterior a la Guerra Civil, o el dedicado a la representación de *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, que analiza el estreno de 1978. El conjunto, no obstante, es una buena muestra de la situación actual de los estudios sobre la literatura humorística en la posguerra y de lo mucho que falta por estudiar. Como ejemplo, baste citar la primera nota del artículo de Víctor García Ruiz: «Que yo sepa, está por estudiar con detalle la labor de cada uno de ellos en sus años de Hollywood: qué películas dialogaron cada uno de ellos, qué tipo de películas eran, qué aportaron respecto a las versiones primitivas, qué pudieron aprender» [p. 82n]. Se refiere García Ruiz a la época hollywoodiense de López Rubio, Neville, Jardiel Poncela y otros, de los que se cita siempre su labor cinematográfica sin precisar, como indica el autor, en qué consistió.

La revista, pues, no sólo informa —¡y cuánto!— acerca del tema que trata, sino que abre expectativas, plantea preguntas y muestra lagunas, lo que la hace doblemente sugestiva. Así, Eduardo Pérez-Rasilla hace un jugoso apunte sobre Alfonso Paso que sirve para comprobar qué poco

sabemos de quien fue el gran triunfador de la escena de los años 50 y 60. O la antipatía entre Mihura y Jardiel que nos descubre José Antonio Llera. O las reticencias del propio Mihura, Neville y López Rubio para escribir teatro hacia 1950 que analiza con finura Víctor García Ruiz.

Uno de los grandes aciertos de este número de *Anales de Literatura Española* es el espacio dedicado al cine y a las relaciones del cine con otros géneros literarios. Y es que se hacen cada vez más necesarios estudios de este tipo al estudiar todo el mundo del espectáculo en el siglo XX, mucho más poroso de lo que los estudios tradicionales nos muestran. Valgan como ejemplo los estudios citados de Ríos Carratalá o Pérez-Bowie para mostrar el campo abierto que se extiende ante los futuros investigadores.

*Fernando Doménech Rico*

## COLABORADORES DE ESTE NÚMERO

---



MARCO CANALE nace en Buenos Aires en 1977 y desde el año 2001 reside en Madrid. Licenciado en la carrera de dramaturgia en la RESAD, fue invitado a talleres del Royal Court y la Sala Beckett. Aúna su trabajo como dramaturgo con la dirección de proyectos teatrales ligados al ámbito social. Es autor de las siguientes obras: *La bala en el vientre* (V Premio Madrid Sur), *Evita Montonera* (Finalista XXXI Premio Born), *El Duelo* (estrenada en la «XII Muestra de las autonomías», Círculo de Bellas Artes), *Collioure. Último viaje de Antonio Machado* (estrenada en el Palacio de la audiencia de Soria) y *La alambrada* (Accésit XVI Premio SGAE de Teatro). *Mujeres andando* (estrenada en el XII Festival Internacional Madrid Sur»), fue escrita y co-dirigida por él junto a Virginia Mihura, e interpretada por un grupo de mujeres inmigrantes latinoamericanas.



MANUEL BARRERA BENÍTEZ nace en Arcos de la Frontera (Cádiz) el 10 de junio de 1968. Es Diplomado en Magisterio por la Universidad de Cádiz, Licenciado en Ciencias de la Educación y Doctor en Filología por la Universidad de Málaga y Titulado Superior en Arte Dramático por la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga, donde ejerce como profesor de Literatura Dramática desde 1993. Hasta ahora ha publicado los siguientes ensayos críticos sobre teatro: *La purificación expresionista de Mala Estrella*; *El teatro de Juan Mayorga*; *La nueva teatralidad: dramaturgos malagueños contemporáneos*; y prepara *El teatro en Málaga: los autores de la colección Nueva Dramaturgia Malagueña*, de próxima edición. También ultima su libro *La literatura dramática de Fernando Fernán-Gómez*, una síntesis de su tesis doctoral cuya defensa tuvo lugar el 1 de marzo de 2007 con la calificación de sobresaliente *cum laude*. Asimismo es autor de cuatro obras dramáticas inéditas: *Después del amor*, que dirige y estrena en 1995; *Verano del 92*; *Tristán o la octava virtud*; y *Tú no eres Armando, Federico*.



ITZIAR PASCUAL es dramaturga, pedagoga teatral, investigadora y periodista. Es autora de más de una veintena de obras teatrales publicadas, traducidas y estrenadas en España, Francia, Italia, USA, México y Bolivia. Ha obtenido diversos premios dramáticos como el Madrid Sur, el el ASSITEJ España o el Valle-Inclán. Como investigadora ha obtenido el Premio Victoria Kent de la Universidad de Málaga y publicado el estudio *¿Un escenario de mujeres invisibles? El caso de las Marías Guerreras* en dicha universidad. Ha sido editora del volumen *I Ciclo de las Marías Guerreras en Casa de América*.

## COLABORADORES DE ESTE NÚMERO

---



ANA ISABEL FERNÁNDEZ VALBUENA es doctora en Filología Italiana y profesora de Dramaturgia en la RESAD. Cuenta con numerosas publicaciones sobre teatro y ópera y es traductora de libretos para el Teatro de La Zarzuela y revistas especializadas.



FRANCESCO NICCOLINI (1965) es escritor, guionista y periodista. Licenciado en Historia del Espectáculo. Patafisico. Ha escrito textos dramáticos para algunos de los actores más importantes del teatro italiano. Sus espectáculos se han representado en Europa, América, África y Asia. Desde hace algunos años alterna la actividad teatral con el periodismo de investigación y los documentales, la escritura de guiones y novela.



## ABSTRACTS

---



***Sancho y Quijote en el teatro de Fernando Fernán-Gómez***  
de Manuel Barrera Benítez

El genial Fernando Fernán-Gómez nos ha dejado no sin antes legarnos su particular visión actualizada del libro de libros: si *Defensa de Sancho Panza*, inédita hasta la fecha, supone un tanteo dramático de un alto grado de dialogismo, *Morir cuerdo y vivir loco* representa finalmente una síntesis apretada de dramaticidad donde se reconoce a un tiempo al autor del Quijote y al propio Fernán-Gómez en un estupendo ejercicio de apropiación y creación que, en realidad, va más allá de estas obras, filtrándose a modo de infusión literaria a lo largo de toda su producción y constituyendo muchos de los rasgos caracterizadores de su teatro. Falta texto en inglés.



***Suzanne Lebeau. Paisajes de una dramaturgia***  
de Itziar Pascual

El teatro contemporáneo en Québec demuestra un gran interés por la captación de nuevos espectadores, y en particular por el público formado por niños y adolescentes. Suzanne Lebeau es una de las autoras más valiosas de este movimiento, en el que destaca por la calidad y sensibilidad de sus obras. Actriz, dramaturga, pedagoga, miembro de la compañía Le Carrousel y teórica del teatro para la infancia y la juventud, Lebeau defiende la dignidad artística y social de la escena para niños, que en modo alguno puede ser entendida como un teatro menor. Falta texto en inglés.



***Francesco Niccolini. Un ejemplo de narración civil***  
de Ana Isabel Fernández Valbuena  
y  
***Faluya, entre Shakespeare y el Mahabharata: con las manos  
ensangrentadas y sin ojos***  
de Francesco Niccolini

El dramaturgo italiano Francesco Niccolini vivió un año de investigación, viajes y entrevistas para aprender a moverse en el infierno de la guerra de Irak y de los

## ABSTRACTS

---

acontecimientos luctuosos y contradictorios de Faluya. Todo ello con la excepcional guía de Simona Torretta, la cooperante internacional secuestrada en 2004 en Bagdad y liberada tras veintiún días de cautiverio. Empezó así la difícil búsqueda de una forma teatral para Faluya donde cada uno tiene su versión y ninguna coincide con las otras. De ahí su decisión de trabajar sobre la incierta versión de una mujer invidente, cegada por la ceguera de otros: los generales, los terroristas, la prensa comprada o exterminada... Una ceguera viral y maldita en la que —igual que las tragedias shakespearianas— está envuelto el mundo entero. En vísperas de su estreno en Italia el autor recorre con nosotros su proceso de escritura.

Falta texto en inglés.

---

ACOTACIONES aceptará para su publicación artículos de investigación teatral en cualquiera de sus aspectos y orientaciones, siempre y cuando sean trabajos originales e inéditos. Los textos deben remitirse a esta redacción siguiendo las siguientes normas:

1. La extensión del artículo debe ser de alrededor de los 15 folios a doble espacio (30 líneas).
2. El texto se entregará en papel y en soporte informático compatible: Word y Wordperfect.
3. Las notas han de ir a pie de página en letra menuda.
4. Los libros se citarán del modo siguiente: autor (nombre y apellidos), título en cursiva, ciudad, editorial, año, página que se cita.
5. Los títulos de artículos se colocarán entrecorillados, seguidos, en cursiva, del volumen, libro o revista en que se encuentren, número, fecha de publicación y página.
6. La primera vez que se cite una obra dramática en el cuerpo del texto deberá incluir entre paréntesis o bien el año de estreno o el año de publicación o el año de escritura. Estas tres posibilidades se diferenciarán con las siguientes abreviaturas: estr. (estreno), ed. (edición) y escrit. (escritura). En el caso de traducciones se citará el título original en el mismo paréntesis y antes de la fecha.
7. Los autores deberán adjuntar un resumen de su trabajo de aproximadamente 150 palabras, así como una breve nota biográfica.
8. Los artículos serán evaluados por dos informantes y su aceptación por la redacción se comunicará a los autores en un plazo de dos meses a partir de su recepción. Las pruebas de imprenta deberán devolverse en el plazo que se indique. ACOTACIONES lamenta no poder devolver los manuscritos desestimados ni mantener correspondencia con sus autores.



Acotaciones, Avenida de Nazaret, 2, 28009 Madrid  
Tel. 91 504 21 51, Ext. 117. Fax 91 574 11 38  
E-mail: publicaciones@resad.com  
Web: www.resad.es



# ACOTACIONES

## BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Deseo suscribirme a **ACOTACIONES** por:

**Un año** (2 números) a partir del N.º ..... Precio 12,00 euros.

**Dos años** (4 números) a partir de N.º ..... Precio 23,00 euros.

Deseo recibir los siguientes números atrasados a 7,21 euros el ejemplar.

N.º <input type="checkbox"/> 1	N.º <input type="checkbox"/> 2	N.º <input type="checkbox"/> 3	N.º <input type="checkbox"/> 4	N.º <input type="checkbox"/> 5	N.º <input type="checkbox"/> 6	N.º <input type="checkbox"/> 7
N.º <input type="checkbox"/> 8	N.º <input type="checkbox"/> 9	N.º <input type="checkbox"/> 10	N.º <input type="checkbox"/> 11	N.º <input type="checkbox"/> 12	N.º <input type="checkbox"/> 13	N.º <input type="checkbox"/> 14
N.º <input type="checkbox"/> 15	N.º <input type="checkbox"/> 16	N.º <input type="checkbox"/> 17	N.º <input type="checkbox"/> 18			

### DATOS

Nombre y Apellidos.....  
Domicilio.....  
Código Postal.....  
Población..... Teléfono .....

### FORMAS DE PAGO

Talón nominativo a favor de: Editorial Fundamentos

Transferencia a la cuenta corriente: 2838 / 1962 / 49 / 6800005002

Contra reembolso del primer número.

### PEDIDOS A:

Editorial Fundamentos, Caracas, 15-3.º ctro. dcha. 28010 Madrid España  
e-mail: fundamentos@editorialfundamentos.es. <http://www.editorialfundamentos.es>