



Vivi Tellas

# Biodrama

Proyecto Archivos

Seis documentales escénicos

COMPILACIÓN Y COORDINACIÓN

Pamela Brownell y Paola Hernández

PAPELES TEATRALES  
SERIE *Dramaturgia*

**Editorial/**  
Filosofía y Humanidades|UNC

## Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades

<https://ffyh.unc.edu.ar/editorial/catalogo/series/colecciones/papeles-teatrales/>

### Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad Nacional de Córdoba

Decano: Dr. Juan Pablo Abratte  
Vice Decana: Dra. Flavia Dezzutto.

Secretaría de Investigación, Ciencia y Técnica: Dra. Jaqueline Vasallo

Biodrama|Proyecto Archivos  
Seis documentales escénicos  
Vivi Tellas

Compilación y coordinación: Pamela Brownell y Paola Hernández

#### Colección PAPELES TEATRALES

<http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/papelesteatrales/>

Dirección: Dra. Adriana Musitano

Secretaría: Dra. Laura Fobbio

Corrección literaria: Lic. Leticia Paz Sena, Dra. Micaela Van Muylem

Asesoras: Dra. Mabel Brizuela (FFyH. UNC); Dra. Beatriz Trastoy (FFyL. UBA).

Puesta en página: Equipo Papeles Teatrales

Diseño: © Ivana Myszkoroski

Fotos de interior: © Nicolás Goldberg

Foto de contratapa: *Tres filósofos con bigotes*, © Nicolás Goldberg

---

Esta obra se publica con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro.



Y con el apoyo de Beca Vilas Associate Fund de la Universidad de Wisconsin-Madison.

Queda hecho el Depósito que establece la Ley 11.723. La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones publicadas por Papeles Teatrales incumbe exclusivamente a los autores firmantes y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista ni de la Directora, ni del Consejo Editor, ni de otra autoridad de la UNC. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo y expreso de la Directora de Colección.

---

Biodrama. Proyecto Archivos : seis documentales escénicos de Vivi Tellas / Vivi Tellas ... [et al.]. - 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba, 2017.

287 p. ; 20 x 30 cm.

ISBN 978-950-33-1390-9

1. Teatro Argentino. 2. Dramaturgia. I. Tellas, Vivi  
CDD A862

## ÍNDICE

### Introducción

Biodrama | Proyecto Archivos: experiencias  
y proyecciones en la escena teatral  
Pamela Brownell y Paola Hernández / 7

La vida, los objetos, los documentos y el más allá  
Graciela Montaldo / 39

### 1. Mi mamá y mi tía / 49

*Mi mamá y mi tía*: el arte de crear mundos íntimos  
Brenda Werth / 77

### 2. Tres filósofos con bigotes / 87

*Tres filósofos con bigotes* y el problema de la identidad  
Beatriz Trastoy / 115

### 3. Cozarinsky y su médico / 123

*Cozarinsky y su médico*: "Hay algo en la ficción que con el tiempo  
se vuelve documental"  
Jean Graham-Jones / 159

### 4. Escuela de conducción / 167

*Escuela de Conducción* y la posibilidad del fracaso  
Julie Ann Ward / 196

### 5. Disc Jockey / 203

Conozco la canción. Sobre *Disc Jockey*  
María Fernanda Pinta / 227

6. Mujeres guía / 235

Relatos que guían. Sobre *Mujeres guía*

Federico Baeza / 261

*Emergency Exit*

Javier Guerrero / 267

Secuestrar la realidad

Entrevista con Vivi Tellas por Alan Pauls / 273

Sobre los autores / 281

## Introducción

### Biodrama | Proyecto Archivos: experiencias y proyecciones en la escena teatral

Pamela Brownell

UNIVERSIDAD De BUENOS AIRES

Paola Hernández

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

Cuando Vivi Tellas creó el Proyecto Biodrama, algo se sacudió en la escena teatral argentina. Y es la onda expansiva de esa acción –que aún hoy se siente con fuerza– la que explica mucho de lo que ha podido hacerse y pensarse en términos biográficos y documentales en nuestro teatro reciente. Esta es, sin dudas, su intervención más clara y de repercusiones más directas, ya que la misma ha sido catalizadora de una gran diversidad de experiencias.

Son muchas las razones por las cuales Vivi Tellas resulta una artista insoslayable de la escena argentina de las últimas décadas. Su vasta producción, su permanente inquietud experimental, su impronta conceptual y su rol fundante en términos de curaduría teatral, la han mantenido, a la vez, en el centro y en los bordes del campo teatral:

siempre influyente y seguida con atención, y siempre corriéndose hacia los márgenes en busca de nuevos espacios y proyectos.

Biodrama surgió como el nombre de un interés por explorar (y valorizar) la vida de las personas desde el teatro, y se consolidó como un productivo proyecto biográfico-documental que ha tenido distintas expresiones. Proyecto Archivos, la serie que presentamos en esta ocasión, constituye uno de sus momentos fundantes, y es, en gran medida, por el trabajo desplegado en el marco de este proyecto que Tellas se destaca actualmente como una referente no solo local sino también internacional de esa tendencia tan vital de la escena contemporánea que hoy se estudia como *teatro de lo real*. Esto se debe a que comenzar a recorrer el camino teatral más reciente de esta directora es encontrarnos con la expresión más desarrollada de su audaz manejo de la teatralidad y, en particular, con su modo singular de trabajar en las difusas fronteras entre el artificio y lo real.

Las inquietudes estéticas que se evidencian en la creación de Biodrama han estado presentes de una u otra forma desde el comienzo de la carrera artística de Tellas en los años ochenta, cuando concluyó su formación primero en artes visuales y, luego, en puesta en escena, y realizó sus primeros trabajos como performer y directora teatral. Pero es desde mediados de la década del noventa, con su propuesta curatorial de Proyecto Museos, cuando comienzan a evidenciarse más claramente. Museos fue un proyecto que Vivi Tellas dirigió como coordinadora en el Centro de Experimentación Teatral que ella creó en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. Allí propuso pensar y exponer los espacios de los “museos como texto” (Kiderlen, 2007: 1), invitando a otros dramaturgos y directores a reflexionar sobre los modos de mirar y exhibir que esos espacios expresan, constituyendo esta investigación en disparador para la creación escénica. Las obras que formaron parte de este Proyecto Museos –que se extendió entre 1994 y 2000– fueron: *El pecado original* de Paco Giménez sobre el Museo de la Policía; *El eslabón perdido* de Helena Trittek sobre el Museo de Ciencias Naturales; *Museo Soporte* de Pompeyo Audivert sobre el Museo Histórico Nacional; *Motín* de

Rafael Spregelburd sobre el Museo Penitenciario; *Dens in Dente* de Mariana Obersztern sobre el Museo Odontológico; *Los falsarios* de Miguel Pittier sobre el Museo del Dinero; *Museo Miguel Ángel Boezio* de Federico León sobre el Museo Aeronáutico; *Morse* de Eva Halac sobre el Museo de Telecomunicaciones; *Instalación teatral: Tafi Viejo* de Cristian Drut sobre el Museo Nacional Ferroviario; *Cuerpos viles* de Emilio García Wehbi sobre el Museo de la Morgue Judicial; *Curare* de Cristina Banegas sobre el Museo de Farmacobotánica; *Cámara oscura* de Rubén Szychmacher sobre el Museo del Ojo; *La desilusión* de Alejandro Tantián sobre el Museo de las Armas de la Nación; *Todo crimado* de Beatriz Catani y Luis Cano sobre el Museo Criollo o de los Corrales; y *La víspera* de Luciano Suardi sobre el Museo Tecnológico.

Desde ese momento, y más aún con su puesta de *El precio de un brazo derecho* (2000), el trabajo de Tellas se enfoca cada vez más hacia lo real, aunque –cabe aclarar– siempre con una mirada guiada fervorosamente por lo teatral. La síntesis de esta mirada teatral se expresa en su identificación de lo que, en sus palabras, es el ‘Umbral Mínimo de Ficción’ (UMF): una unidad de medida poética que ella crea para señalar esos momentos en los que “la realidad misma parece ponerse a hacer teatro” (Tellas, 2007). El UMF es una herramienta que le permitió a Tellas conceptualizar su interés por *buscar de la teatralidad fuera del teatro* –expresión que utiliza para describir el motor de esta etapa de su trabajo– saliendo de la dicotomía ficción-no ficción y adentrándose en espacios de cruce e indefinición para explorar lo que constituye el centro de su atención: las personas y sus mundos.

De esta zona de interés surgió en 2001 su propuesta de curaduría para el Teatro Sarmiento, que Tellas comenzaba a dirigir, para la cual ideó el nombre de Biodrama, y también de ella surgió su proyecto personal de dirección, al cual inicialmente dio el nombre de Archivos y presentó como una experiencia de teatro documental. Esta definición terminológica también fue una intervención decisiva en la escena argentina, ya que *teatro documental* era una expresión que no estaba siendo utilizada en ese momento. La tendencia hacia un nuevo teatro documental que hoy está tan afianzada, entonces recién empezaba

a manifestarse. Con el tiempo, ambos proyectos confluirían bajo el nombre del primero (en el próximo punto nos detenemos en esta periodización), pero en esa primera etapa, fue en Proyecto Archivos que Tellas desarrolló su ya muy conocido estilo de trabajo con intérpretes no profesionales –es decir, personas que no se dedican a la actuación: médicos, filósofos, guías, entre otros– invitándolos a hacer teatro a partir de sus experiencias, sus objetos y los destellos de teatralidad de sus vidas profesionales y personales.

El presente libro dirige la mirada hacia ese proyecto, en el que se condensa el núcleo de la propuesta escénica de Tellas, indagando en las formas innovadoras de su trabajo. La publicación recupera las versiones escritas de las primeras seis obras de Archivos, que son a su vez, según señalaremos un poco más adelante, las únicas que pueden identificarse inequívocamente como parte de este proyecto. Se trata de: *Mi mamá y mi tía* (2003), *Tres filósofos con bigotes* (2004), *Cozarinsky y su médico* (2005), *Escuela de conducción* (2006), *Mujeres guía* (2008) y *Disc Jockey* (2008).

Además de brindar un análisis general de la serie y un trabajo crítico sobre su contexto, en este estudio enfatizamos el modelo de trabajo que lleva a Vivi Tellas a crear una influyente nueva línea de hacer teatro desde lo documental, analizando las operaciones creativas, dramáticas, que despliega al trabajar con una zona donde la ficción es mínima y lo real parece abarcar la mayoría del escenario.<sup>1</sup> Destacamos el proceso de creación de Tellas y el modo en que en él, desde las primeras conversaciones con los intérpretes hasta la escenificación, explora las posibilidades de encontrar teatralidad en espacios únicos, privados, olvidados y ahora reciclados.

1 La presente introducción se enmarca en las investigaciones que ambas autoras venimos realizando individualmente desde hace años sobre distintas experiencias del llamado teatro de lo real y sobre el trabajo de Vivi Tellas, en particular, de las cuales se desprenden, entre otros trabajos, el proyecto de libro de Paola Hernández, *Upstaging the Real on the Latin American Stage* y la tesis de Pamela Brownell titulada “Lo real como utopía en el teatro argentino contemporáneo. Prácticas biográficas y documentales: productividad del trabajo de dirección y curaduría de Vivi Tellas en el marco de su Proyecto Biodrama (de 2002 al presente)”.

Con *Mi mamá y mi tía*, la primera de las obras, Tellas experimentó conciliar con la escena su propio mundo privado (las historias de su familia) en un espacio semi-público (su estudio personal, con un máximo de veinticinco espectadores). Esta confluencia innovadora de insertar en un mundo teatral las vidas de personas que no se dedican a la actuación lleva a que las fronteras características del teatro se esfumen y que nuevos modos de encontrarse con la escena se hagan posibles, desplegando nuevos espacios para promover la reflexión sobre qué es lo que vemos en el teatro, dónde entra la ficción y dónde se esfuma lo real. Para abrir estos nuevos espacios, Tellas recurre a materiales documentales y a personas no vinculadas al teatro que son en sí mismas archivos de sus propias historias, para explorar ese ‘Umbral Mínimo de Ficción’. Al trabajar con personas que no están entrenadas formalmente en la actuación, lo frágil del teatro queda expuesto. Tellas fue consciente de esto desde el comienzo del proyecto. En este sentido, respecto de *Mi mamá y mi tía* sostenía: “... la obra es muy frágil, entre violenta y emocionante y todo está como en carne viva. Me da cierto pudor... nunca se sabe qué va a pasar en las funciones” (Sosa, 2004: 3). De manera casi literal, aquel trabajo proponía activar el álbum familiar, “porque la familia es el primer teatro... dentro de la familia todos somos distintos a como somos afuera. Es como la ficción y la realidad” (Sosa, 2004: 4). Y en esta activación comienza a germinar lo que se iría formalizando como Proyecto Archivos. La inestabilidad, la apertura a posibles errores, el azar, el riesgo, en fin, la búsqueda permanente de una escena *viva*, imprevisible, aunque minuciosamente diseñada dramáticamente, caracterizan lo que será el comienzo de una de las series teatrales más influyentes en la primera década del siglo XXI.

## Proyecto Archivos y/en Biodrama

Para poder avanzar en la caracterización y contextualización de las piezas que aquí se publican, quisiéramos comenzar por hacer algunas precisiones terminológicas, que van de la mano de una propuesta de

periodización del teatro reciente de Vivi Tellas (Brownell, 2014). Resulta central detenernos en detalle en el término Biodrama, el cual, como dijimos, fue acuñado inicialmente por Tellas para dar nombre al ciclo del que fue curadora en el Teatro Sarmiento, aunque en la actualidad el término ha adquirido un uso y significaciones mucho más extendidas, tanto por parte de ella –quien ha dejado de lado el nombre de Archivos y hoy llama así a todo su trabajo de teatro documental– como dentro del campo teatral en general. Pensado desde la actualidad, Biodrama constituye un macro-proyecto artístico creado por Vivi Tellas que ha tenido (y continúa teniendo) distintas manifestaciones. El concepto mismo ha tenido también una amplia difusión, generando variadas apropiaciones productivas, pero aquí interesa pensarlo específicamente como marco creativo del trabajo de curaduría y dirección teatral de Tellas. En principio, el Proyecto ha tenido, hasta el momento, tres grandes fases (las dos primeras desarrolladas casi en simultáneo), comenzando por el ciclo que se realizó en el Teatro Sarmiento entre 2002 y 2009, pasando por los trabajos documentales que Tellas inicialmente definió como Archivos, para llegar a la confluencia actual entre ambos proyectos, en el marco de la cual se dan sus puestas más recientes, a las que ya nombra como biodramas.

Comencemos, entonces, por la primera fase: el *Ciclo* Biodrama. Si bien al principio dio a este ciclo el nombre de *Proyecto* Biodrama, aquí preferimos reservar esta denominación para ese marco de creación más amplio que es Biodrama, según hoy podemos pensarlo. Como mencionamos, la historia de Biodrama comienza oficialmente en 2002 en el Teatro Sarmiento –uno de los teatros públicos que integran el Complejo Teatral de Buenos Aires– cuando Vivi Tellas llega a su dirección artística. El trabajo de preparación del Ciclo comienza en 2001, aunque consideramos como fecha oficial de su inicio la del estreno de la primera puesta en escena. Allí propone lo que hoy podemos identificar claramente como un proyecto curatorial. La figura de curador, originaria del campo de las artes visuales, tiene una expansión reciente en el teatro, y ha sido justamente el trabajo de Tellas el que sentó las bases fundamentales para este desarrollo, a partir de su for-

mulación de Proyecto Museos, en el que definió un modo particular de llevar adelante esa actividad. En este sentido, Fernanda Pinta dice respecto de la curaduría teatral:

Recién en los últimos años se instalan con más fuerza la denominación y el perfil curatorial vinculados (...) con la conceptualización de un proyecto y la realización de un ciclo a partir de la comisión de piezas u obras a distintos artistas. En el caso de Vivi Tellas, su pasaje por el Rojas deja una fuerte marca en la programación de los ciclos de aquel espacio y, más allá de él, en el modo de concebir una posible actividad curatorial en el campo teatral (Pinta, 2016: 175).

Desde una variedad de materiales y declaraciones que acompañaron el desarrollo del ciclo, Tellas explicaba que Biodrama buscaba revalorizar la experiencia humana luego de décadas de “simulaciones y simulacros” en una sociedad crecientemente mediatizada. Según señalaba, el Proyecto acompañaba una tendencia mundial hacia el “retorno de lo real” en el marco de la representación, interrogándose sobre las posibilidades documentales del teatro. El texto-manifiesto al que nos referimos estaba incluido en la gacetilla de prensa de presentación del Ciclo (abril de 2002) y fue replicado luego en distinto grado en los programas de mano de todas las puestas a lo largo de los años y también frecuentemente retomado en las críticas periodísticas:

Biodrama se inscribe en torno a lo que se podría llamar el ‘retorno de lo real’ en el campo de la representación. Después de casi dos décadas de simulaciones y simulacros, lo que vuelve –en parte como oposición, en parte como reverso– es la idea de que todavía hay experiencia, y de que el arte debe inventar alguna forma nueva de entrar en relación con ella. La tendencia, que es mundial, comprende desde fenómenos de cultura de masas, como los *reality shows*, hasta las expresiones más avanzadas del arte contemporáneo, pasando por la resurrección de géneros hasta ahora “menores”, como el documental, el testimonio o la autobiografía. El

retorno de la experiencia –lo que en Biodrama se llama “vida”– es también el retorno de Lo Personal. Vuelve el Yo, sí, pero es un Yo inmediatamente cultural, social, incluso político (Tellas, 2002).

Otro texto firmado por Tellas presente en muchos de los programas de mano y también frecuentemente retomado es el siguiente:

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

El Ciclo se titulaba “Sobre la vida de las personas” y tenía una consigna muy simple: trabajar sobre la biografía de una persona argentina viva. Para esto convocó a distintos directores, que en algunos casos trabajaron en colaboración con uno o más dramaturgos. Hasta aquí, podemos decir que Biodrama fue inicialmente una consigna general para el trabajo de distintos artistas, sin restricciones de procedimientos ni de protagonistas (en el sentido de qué vidas se tomaban como objeto y quién debía subir a escena, si actores o intérpretes no profesionales).

Las puestas surgidas de esta primera fase de Biodrama fueron: *Barrocos retratos de una papa* (Analia Couceyro, 2002); *Temperley* (Luciano Suardi-Alejandro Tantanián, 2002); *Los 8 de julio. Experiencia sobre el registro del paso del tiempo* (Beatriz Catani-Mariano Pensotti, 2002); *¡Sentate! Un zoostituto* de Stefan Kaegi (Stefan Kaegi–Dram. Ariel Dávila, Gerardo Naumann, 2003); *El aire alrededor* (Mariana Obersztern, 2003); *La forma que se despliega* (Daniel Veronese, 2003); *Nunca estuve tan adorable* (Javier Daulte, 2004); *El niño en cuestión* (Ciro Zorzoli, 2005); *Squash. Escenas de la vida de un actor* (Edgardo Cozarinsky, 2005); *Budín Inglés* (Mariana Chaud, 2006); *Salir lastimado (Post)* (Gustavo Ta-

rrío, 2006); *Fetiché* (José María Muscari, 2007); *Deus ex Machina* (Santiago Governori, 2008); *Archivos (Escuela de conducción, Tres filósofos con bigotes, Mujeres guía, Disc Jockey, Vivi Tellas, 2008)*; *Mi vida después* (Lola Arias, 2009).<sup>2</sup>

Y sucedió, como no podía ser de otra manera, que cada director cruzó el concepto general con su poética particular, y el resultado fue un amplio espectro de propuestas, desde aquellas que tomaron el material biográfico como disparador para la construcción de una obra dramática con una trama claramente articulada, con personajes llevados a escena por actores y sin ruptura de la cuarta pared, hasta aquellas que trabajaron con no-actores en escena, tensionando al máximo la idea de ficción y que respondieron a una lógica más posdramática de la puesta en escena (*cfr.* Lehmann, 2013). Este fue el Ciclo Biodrama. A la luz de lo que vino después, es claro que el Proyecto Biodrama se inició con un ciclo del mismo nombre, en el que se presentaron quince propuestas escénicas de distintos directores, según la propuesta curatorial de Tellas.

En paralelo al desarrollo del Ciclo Biodrama, y fruto de la misma vocación por revalorizar las vidas humanas, Tellas comenzó a desarrollar en su estudio personal el proyecto de dirección al que dio el nombre de Archivos. Así se inicia la segunda fase del Proyecto Biodrama. De alguna forma, se trató de la respuesta propia y personal que Tellas como directora dio a la consigna que como curadora, en el Teatro Sarmiento, proponía a otros. El modo en que decidió trabajar sobre la vida de esas personas vivas fue llevándolas directamente al escenario, generando esta propuesta de ‘documentales escénicos’ (o *documentales en vivo*, expresión que Tellas utiliza a menudo). Por esto, como dijimos, le agregó al proyecto la identificación de teatro documental.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Cabe aclarar que esta última puesta se produjo como parte de Biodrama, aunque su estreno tuvo lugar una vez terminado dicho ciclo.

<sup>3</sup> En cuanto a la presentación de Archivos como teatro documental, podemos decir que su relación tanto declarada como identificable con el teatro documental canónico es, cuanto menos, distante. Tellas no desconoce a algunos de sus representan-

Con *El precio de un brazo derecho* (2000), la directora había comenzado ya a indagar en las prácticas documentales y en el trabajo con intérpretes no profesionales.<sup>4</sup> Archivos continuaba esto y recogía a su

tes fundamentales, como Peter Weiss, pero no se siente emparentada con ellos. Esto puede verse como una muestra clara de lo que Derek Paget (2011: 234) llama la tradición interrumpida (*the broken tradition*) del teatro documental. No fue en diálogo con estos antecedentes que Tellas le dio esa denominación, sino que esta apareció como un modo de diferenciar su nueva línea de trabajo escénico del teatro con actores profesionales. Con quienes sí tiene una vinculación mucho más fuerte es con los referentes de lo que algunos llaman el ‘nuevo teatro documental’, tendencia a cuya consolidación el propio trabajo de Tellas contribuye. En particular, con el grupo alemán Rimini Protokoll, conformado por tres artistas: Stefan Kaegi, Helgard Haug y Daniel Wetzel. El trabajo del grupo busca resaltar los espacios entre lo real y la ficción, explorándolos desde diferentes métodos y espacios. El grupo alemán se fundó en 2000, el mismo año en que Tellas estrena *El precio de un brazo derecho* e inicia su investigación documental. Es decir que ambos constituyen referentes de una tendencia que emergió más o menos contemporáneamente en distintas latitudes. Tellas y el Rimini Protokoll tienen en común su cercanía al campo de las artes visuales. De hecho, Tellas señala que ha sido en ambos casos el trabajo en torno del *ready-made* el punto de pasaje hacia el teatro documental. De los integrantes del grupo, Tellas ha sostenido una serie de intercambios productivos a lo largo de los años en particular con Kaegi, quien participó del Ciclo Biodrama. Tellas lo invitó luego de ver su puesta *Torero portero* (2001) en Córdoba, y reconoce en él una influencia para el desarrollo de sus proyectos. Otras influencias citadas por la directora han sido el trabajo de Federico León con su puesta *Museo Miguel Ángel Boezzio* (1998) –desarrollada en el marco de Proyecto Museos, en la que también trabajó con un intérprete no profesional– y una muestra de la Bienal de Venecia, dedicada a la Humanidad, en la que vio documentales de distinto tipo de artistas. Alentada por estas experiencias, y fruto de la decantación de sus indagaciones previas, así como de su voluntad de hacer una afirmación sobre la sociedad de su tiempo desde la especificidad de su campo de trabajo, Tellas concibe el Ciclo Biodrama y, sobre todo, Proyecto Archivos, en el cual desarrolla su propuesta personal de teatro documental, que *a priori* podría distinguirse por ser un teatro documental biográfico.

<sup>4</sup> La obra se titulaba *Una investigación sobre el mundo del trabajo*. En el marco de la indagación y en el proceso creativo trabajaron con artículos periodísticos, leyes laborales y realizaron entrevistas. Fragmentos de los textos surgidos de esas indagaciones luego eran referidos en el espectáculo. A su vez, la primera escena tenía un marcado tono autobiográfico: los actores (Susana Pampín, María Merlino y Claudio Quinteros) se presentaban con sus nombres reales y aludían a distintos episodios de sus trayectorias laborales. Finalmente, respecto del trabajo con intérpretes no profesionales, al fondo del espacio escénico –que remitía a una obra en construcción– un albañil tra-

vez líneas de trabajo que habían estado presentes en toda la trayectoria artística de Tellas, como el interés por la fragilidad de la escena, por lo inestable, su fascinación por el error y por lo opuesto a la *pieza bien hecha* y su vocación por situarse estéticamente en los márgenes de la institución teatral.<sup>5</sup> En esa conjunción entre las constantes de su experimentación artística y la zona de indagación biodramática, Tellas desarrolla una versión de teatro documental que se distingue por la centralidad de lo biográfico y, también, por su fuerte impronta metateatral, ya que el teatro documental de Tellas es, ante todo, una investigación sobre el ser y las posibilidades del teatro.

Basada en la premisa de que “cada persona tiene y es en sí misma un archivo”, Tellas (2007) se propuso llevar a escena a aquellas personas y mundos en los que identificaba pequeños núcleos de ficción y representación en la vida cotidiana; es decir, donde encontraba una cantidad notable de UMF. Como mencionamos, empezó muy cerca de su propia vida: con su mamá y su tía, a quienes siempre escuchó contar historias y vio bailar y coser con gran arte. En *Mi mamá y mi tía* aparecieron por primera vez los rasgos que luego reaparecerían en todas las obras del proyecto. En este sentido, a diferencia de lo que veíamos con la variedad de obras que participaron de su proyecto curatorial, el proyecto de dirección de Tellas –definido por una articulación personal de prácticas biográficas y documentales– sí tiene una cantidad de constantes y convenciones particulares. En el siguiente punto profundizaremos en ellos.

Los inicios del proyecto son claros. Por el contrario, es imprecisa su finalización. De hecho, si no fuera porque Tellas ha abandonado por completo el uso del nombre Archivos, podría decirse que sigue existiendo. Pero consideramos como enmarcadas en este proyecto sólo aquellas obras que fueron explícitamente presentadas por Tellas en algún momento como parte del mismo. Se trata de las piezas desa-

bajaba en el armado de un piso a lo largo de toda la función. En el contexto teatral del momento, esto resultó sumamente llamativo, novedoso y hasta polémico.

<sup>5</sup> Tendencias condensadas y manifiestas con claridad se conocen ya con el título de su primer proyecto oficial de dirección: “Teatro Malo” (*cfr.* Brownell, 2015).

rrolladas entre 2003 y 2008, que son las seis obras que incluimos en la presente edición.<sup>6</sup> De hecho, si uno consulta la página web de la directora ([www.archivotellas.com.ar](http://www.archivotellas.com.ar)), las obras consignadas en la sección Archivos son sólo las realizadas hasta 2008, aun cuando luego siguieron varias puestas que conservaron los rasgos del proyecto (como es el caso de *La bruja y su hija*, y, con algunas modificaciones, *Maruja enamorada* y *Las personas*).<sup>7</sup> Es importante señalar que, durante este período, Tellas creó sus obras en conjunto con un mismo equipo de trabajo: Paolo Baseggio como escenógrafo, María La Greca como productora y Mei Iudicissa como asistente de dirección y dramaturgia. Fue ese trabajo colectivo el que definió los rasgos característicos de Archivos. En síntesis, el nombre Archivos definiría el trabajo de dirección de Tellas que se dio en paralelo al desarrollo del Ciclo Biodrama.

6 Es decir: *Mi mamá y mi tía* (2003), *Cozarinsky y su médico* (2004), *Tres filósofos con bigotes* (2005/reestreno 2008), *Escuela de conducción* (2006), *Disc Jockey* (2008), *Mujeres Guía* (2008/reestreno 2011). Varias de las puestas hicieron más de una temporada, e incluso algunas se pusieron en distintas salas, pero solo mencionamos el dato del reestreno cuando las puestas atravesaron cambios tan significativos al volverse a montar luego de un tiempo que casi pueden considerarse dos versiones diferentes de la obra.

7 Respecto de la página web, podría decirse que la idea de archivo contenida en el título del proyecto tiene un correlato en ella. Consultarla resulta muy interesante no solo porque aporta información clave para entender lo básico de estas puestas, sino porque allí se enfatiza el trabajo de archivo mismo que se realiza con las personas (y sus archivos). A través de ella, Tellas dibuja un cierto mapa de cómo se puede entender, estudiar e investigar el tema de los archivos personales desde y para el escenario. Las seis obras de Archivos se encuentran representadas con fotos, fragmentos de videos y fichas técnicas, pero además –y esto es lo más relevante ya que refleja la impronta conceptual distintiva del trabajo de Tellas– la página incluye una cantidad de pautas programáticas y definiciones sobre el Proyecto. Estas se ajustan perfectamente al trabajo de esta fase, pero su aplicabilidad a la producción subsiguiente y actual de Tellas es variable. En este sentido, es importante señalar que fue concebida en el año 2007, cuando ya se habían realizado las primeras cuatro obras, y la formulación de los textos allí contenidos corresponde a este momento de consolidación de la propuesta. Luego fue completada con las obras que se hicieron al año siguiente y a partir de allí comienza a mostrar distintas huellas de que el proyecto empezaba a mutar, como por ejemplo la incorporación de un blog en el que sus nuevos trabajos empiezan a ser progresivamente asociados a Biodrama.

La no limitación y eventual fusión de ambos proyectos –Archivos y Biodrama– comenzó en ese año 2008, al que señalamos como bisagra, cuando cuatro de las obras de Archivos –dos reestrenos: *Escuela de conducción* y *Tres filósofos con Bigotes*; y dos creadas para la ocasión: *Disc Jockey* y *Mujeres Guía*– se presentaron en el marco del Ciclo en el Teatro Sarmiento. Esta ‘visita’ de un proyecto al otro de algún modo selló su confluencia. Una confluencia que, de todos modos, ya estaba en marcha. En los seis años que había durado hasta ahí el Ciclo Biodrama, el término que le daba título se había ido arraigando progresivamente en el campo teatral local. Al punto que en una entrevista de ese momento, Tellas decía que veía a Biodrama como su obra conceptual: una palabra que había creado y ahora veía usada por todos lados (Kiderlen, 2007: 4). Y al tiempo que se afianzaba la producción y conceptualización, comenzaba a internacionalizarse, como también lo hacía el trabajo documental/biográfico de Tellas. En este proceso, cada vez más, Biodrama nombraba una inquietud común a ambos espacios de experimentación. Cuando dejó la dirección del Teatro Sarmiento y concluyó el Ciclo que allí curaba, Tellas comenzó a llamar Biodrama a todo su trabajo de dirección y docencia.

Así se llega a la tercera fase del Proyecto Biodrama, la cual puede definirse como una fase de confluencia y apertura de sus proyectos. Es en el marco de esta fase que se produce la reconceptualización de Biodrama como proyecto. En 2009, comienza un período de transición. La directora comienza a viajar y a dar talleres más frecuentemente. Utiliza a veces para estos *workshops* la noción de “teatro de familia”, y luego comienza a llamarlos talleres de Biodrama. A comienzos de 2010 estrena en Nueva York *Rabbi Rabino* y en 2011 se reestrena *Mujeres Guía* en el Museo Etnográfico de Buenos Aires. Al año siguiente hace *O Rabino e seu filho* en San Pablo, y luego estrena *La bruja y su hija* en el Centro Cultural Ricardo Rojas, en el marco del Proyecto Manual. Consideramos a esta fase de confluencia y apertura, porque los dos proyectos de la directora convergen entre sí, pero también se cruzan a su vez con otros proyectos y se van diversificando cada vez más los contextos y los soportes para su manifestación. En cuanto a la deno-

minación que daba a sus trabajos en ese tiempo, convivieron por un tiempo los nombres de ambos proyectos, pero para ella –y también para los demás– su trabajo se identificaba con el nombre de Biodrama y la denominación de Archivos deja de aparecer. Una referencia que Tellas menciona como especialmente relevante en este sentido fue la utilización que la crítica literaria Josefina Ludmer hacía del término Biodrama para referirse a su trabajo de dirección. Aquí termina de instalarse la fase actual del trabajo de la directora.

En 2013, se asocia con la dramaturga, actriz y directora Maruja Bustamante para la creación de *Maruja enamorada*, un “biodrama amoroso”, que surgió de uno de los *workshops* de Tellas, con textos de ambas y con dramaturgia y dirección de Tellas. En esta puesta, muchos de los rasgos formales del trabajo documental previo de Tellas reaparecen, pero a la vez se desafía su principio fundamental: el trabajo con intérpretes no profesionales, ya que la protagonista de esta pieza sí es una persona que se dedica al teatro. Esto puede relativizarse en cierta medida, considerando que la pieza está elaborada en base a la experiencia personal de Bustamante al igual que en los otros casos, pero no deja de ser una diferencia sustantiva para el proceso de creación y el desarrollo de las funciones.

Por último, en 2014 Tellas estrenó *Las personas*, “el Biodrama del San Martín”, en el contexto de los festejos por los setenta años del teatro. Allí llevó a escena a veintidós trabajadores de la institución, para que cada uno compartiera algún fragmento de su historia personal y mostrara los trazos fundamentales de su trabajo, generando un abanico sumamente diverso de las distintas experiencias personales, ya que permite asomarse a ese mundo cautivante de un teatro como el San Martín, con todos los oficios que se articulan para su funcionamiento. Nuevamente, muchos de los rasgos del trabajo documental que viene de Archivos se conservan. De hecho, se potencian y se ponen más que nunca en evidencia por efecto de la repetición. Las fórmulas biográficas como “Yo soy...”, “... este es mi...”, “... en esta foto estoy con...”, reaparecen una y otra vez y, consecuentemente, pueden apre-

ciarse, con más claridad que nunca, como aspectos fundamentales de su poética (no sólo por las frases en sí, sino por las situaciones que las enmarcan). Pero, por otro lado, otros rasgos importantes se transgreden: entre ellos, la intimidad generada por los espacios pequeños y los pocos intérpretes, la imprecisión del comienzo y el final de la puesta, y la posibilidad de compartir al final un espacio de intercambio (verbal y de comida) con los intérpretes.<sup>8</sup>

Para concluir esta cronología, solo resta agregar que, mientras cerramos la edición de este libro, Vivi Tellas prepara el estreno en Buenos Aires de un nuevo biodrama: *El niño Rieznik*, con el científico Andrés Reiznik, investigador en física, mago e hijo de un reconocido dirigente político de la izquierda argentina. Una primera versión de esta puesta fue presentada en Bogotá, Colombia, en octubre de 2016.

Actualmente el trabajo de dirección y docencia de Tellas se identifica ya totalmente con el nombre de Biodrama, continuando con una serie de intereses y motivaciones que el proyecto tuvo desde sus comienzos con el ciclo del Sarmiento y conservando a la vez muchas de las líneas de trabajo escénico desarrolladas en Archivos, pero con una mayor flexibilidad y apertura a lo que surja de nuevos contextos de exploración. La inauguración del Ciclo Biodrama del Teatro Sarmiento en 2002 expresó parcialmente una zona de interés que estaba decantando en Tellas y que se manifestó plenamente en Archivos. Como el primer nombre ya estaba asignado al ciclo, inicialmente no se lo puso a su proyecto documental de dirección, pero fue natural que una vez que finalizó, lo retomara para su propio trabajo.

Al cabo de este recorrido, sostenemos que Biodrama es el macroproyecto artístico de Tellas que contiene todo su trabajo reciente

<sup>8</sup> En una charla que tuvimos con la dramaturga en el mes de julio de 2016, Vivi Tellas nos explicó que en *Las personas*, aunque no se daba de un modo evidente para todos el hecho de que los intérpretes estuvieran realizando alguna acción durante la entrada del público, sí le indicó a los cuatro acomodadores que participaban de la obra que hicieran su trabajo habitual de sentar al público y que, mientras lo hacían, hablaran más alto de lo habitual. Esto generaba que al menos parte de los espectadores se sintieran un poco descolocados y extrañados.

como directora y curadora (y algunas actividades derivadas de este, como sus talleres y su acompañamiento de otras propuestas) y que se caracteriza por un doble movimiento que busca la teatralidad fuera del teatro y, también, carga al teatro de no-teatralidad. Dentro de este macro-proyecto, el momento de Archivos, al que aquí nos dedicamos, resulta el punto neurálgico en el que se desarrollan los aspectos centrales del proyecto, como sus rasgos formales recurrentes y la puesta en tensión permanente en todos los niveles de los límites entre realidad y ficción que lo caracteriza, así como su marcada impronta metateatral. Por último, cabe agregar a esta definición que el Biodrama de Tellas supone una articulación singular entre prácticas teatrales biográficas y documentales. Ambas líneas de trabajo escénico tienen una historia extensa, de límites más o menos imprecisos. Biodrama se inscribe en ambas, pero a la vez innova dentro de ellas y revela un matiz específico, con el cual se vincula la originalidad de su propuesta, así como su consecuente productividad y el interés suscitado por ella entre la crítica y el público, tanto a nivel local como internacional.

### Métodología de trabajo y rasgos comunes

Al entrar en el análisis de Archivos, mencionamos sintéticamente cuáles son algunos de sus rasgos comunes. Entre ellos, uno (el) fundamental, como ya dijimos, es que los protagonistas son siempre intérpretes no profesionales. Según el caso, dos o tres. Tellas se ha referido a ellos también como ‘actores ocasionales’. En una línea próxima a la de su trabajo en términos de su método de trabajo sobre lo real, el conocido grupo de teatro radicado en Alemania Rimini Protokoll llama “expertos” a sus intérpretes no profesionales, y promueve que lo que se busque en ellos no sea tanto la calidad de la actuación, sino más bien la razón de su presencia en el escenario (Dreyse y Malzacher, 2008: 8-9).<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Sobre Rimini Protokoll, véase nuestra aclaración precedente sobre teatro documental y, para más información, visitar <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/about.html>.

En Archivos de Tellas existe una conciencia de que las historias que estos intérpretes/expertos traen consigo diferentes grados de interés y teatralidad propia. Es en virtud de esto que están sobre el escenario. Y una vez allí, podríamos decir que comienzan a hablar el lenguaje de la escena y desde esa base de teatralidad subyacente se erige una enorme teatralidad nueva.

En cuanto a la dinámica de la puesta en escena, para empezar, cuando el público ingresa a la sala, los intérpretes ya se encuentran en el espacio escénico desarrollando alguna acción y sosteniendo una conversación. Esto de algún modo refuerza la sensación de estar entrando en un entorno real y, consecuentemente, involucra al espectador desde un principio como participante de un evento privado, íntimo. Luego, en el desarrollo de la puesta, se intercalan pasajes más claramente testimoniales de cara al público con secuencias de representación (en las que unos actúan alguna situación de la propia historia o de la historia del otro) o de realización de alguna acción más propiamente performática (canto, baile, práctica de arquería, o lo que corresponda en cada caso). Y, en el final, siempre se abre la escena al público con un baile para dar paso a una comida compartida entre todos: intérpretes, producción y espectadores. En todos los casos, una dramaturgia minuciosa define claramente la articulación de las escenas, aunque al interior de ellas se despliegue permanentemente una tensión entre lo acordado y lo espontáneo. El modo en que Tellas maneja virtuosamente esa dialéctica le imprime a sus puestas una vitalidad especial y la dota de un tono personal: íntimo, serio y divertido a la vez, emotivo, profundo, lúdico, reflexivo, que al mismo tiempo limita y exalta lo teatral.

El comienzo del proceso de trabajo es, según explica Tellas, detectar el UMF, ese pasaje en el que la realidad empieza a producir ficción. Cuando ella lo detecta en alguna situación, comienza el proceso para ‘secuestrar’ esa realidad (Tellas en Pauls, 2017: 273, entrevista aquí publicada), para luego “destilar la teatralidad que acecha en esos mundos y ponerla en escena en una obra de teatro” (Programa de mano *Mujeres Guía*). El ‘secuestro’ comienza cuando Tellas comenta a las personas en

cuestión su interés por sus vidas y por las posibles actuaciones en ellas; las invita a embarcarse en un incierto proceso de entrevistas/ensayos que, si todo sale bien, desembocará en una obra de teatro. Ella cuenta que cuando convoca a los intérpretes para trabajar en una nueva obra, siempre les anticipa que puede ser que el proyecto fracase, que tal vez no aparezca nada interesante o que a ella no se le ocurra ninguna idea. “Es como un experimento científico”, dice: “el fracaso siempre está en el horizonte” (en Pauls, 2017: 276).<sup>10</sup> Es decir que el fracaso es una posibilidad que se tiene muy presente, pero no tanto como amenaza, sino como algo que produce un espacio posible para que historias nunca pensadas salgan a la luz, brindando un nuevo horizonte de teatralidad. En este sentido, Sara Bailes, en su libro *Performance, Theatre and the Poetics of Failure*, concuerda con que la posibilidad del fracaso en el teatro funciona, ya que dentro del mismo aparece otra posibilidad de apertura para romper barreras autoritarias y exponer otras formas de crear (Bailes, 2011: 2). A la vez, el trabajo que se acerca a las líneas del azar o de la exploración del fracaso se afianza con otros grupos de teatro internacionales, como el ya mencionado Rimini Protokoll o en la dramaturgia del inglés Tim Etchells con su grupo Forced Entertainment, donde se indaga en la posibilidad de que algo ‘desprolijo’ llegue a escena para ver de qué manera se trabaja desde el presente, y en frente de una audiencia. Es decir, actualmente diferentes artistas exploran la zona inestable de trabajar con lo real, para convocar desde estas fronteras, nuevos espacios de creación y recepción.

<sup>10</sup> Esta idea del horizonte de fracaso como algo estimulante, presenta una potencia creativa, que se aplica tanto al proceso de construcción de las obras como al desarrollo de las funciones. La siguiente afirmación sobre la actuación de los intérpretes no profesionales apunta en esa dirección: “Creo que en todo no actor hay una “actuación”, pero es una actuación siempre amenazada; está signada por el azar, el error, la falta de solvencia. Lo que los archivos ponen en escena es una tentativa de actuar; por eso, porque es esencialmente inocente, la actuación del no actor produce incertidumbre: no hay garantías, de modo que el espectador nunca sabe qué va a pasar, si la obra saldrá bien o si simplemente llegará a su fin, si no la interrumpirá antes algún accidente” (Tellas en Pauls, 2017: 275).

En este sentido, cabe decir que el teatro actual de Tellas se inserta en una escena contemporánea que desde hace décadas se encuentra interesada en tensar sus límites, en desestabilizarse, en abrirse a lo incierto, en indagar cuáles son sus elementos constitutivos y en develar sus mecanismos, transformando al proceso en el tema del producto. Dice al respecto Óscar Cornago:

En la estela de la *performance*, la escena [contemporánea] se revela como un espacio de indefinición, tránsito o inestabilidad, donde los géneros artísticos se cruzan y el concepto de representación se ve enfrentado a sus propios límites (2004: 25).

El investigador en otro trabajo observa que:

La obra teatral se alza contra su condición de producto para reivindicar su esencia procesual y material, presentándose como una prolongación de los ensayos que la han precedido, algo abierto y vivo, impredecible y en constante transformación... (Cornago, 2005: 191).

Tellas en una entrevista reciente, realizada a propósito del estreno de *Las personas*, se refiere a su interés por esta zona de creación:

—Podríamos decir que no buscás la realidad en el teatro sino la teatralidad en lo real.

—Exactamente. Me divierte, me da curiosidad ver qué pasa con esas historias en el escenario. Me gusta la fragilidad que hay en esa operación, la falta de garantías. Es mi posición política frente al control dentro de mi campo de trabajo (Soto, 2014).

Volviendo al proceso, una vez concertada la iniciativa con los intérpretes, Tellas propone un método de trabajo desde el escenario, donde se toma notas de todo lo que sucede, de lo que se cuenta, de los objetos que se traen. Sin influir inicialmente en las historias, su énfasis está en los documentos —cartas, fotografías, música, ropa— y

en cómo estos objetos cuentan parte de las historias personales. De a poco, Tellas comienza a seleccionar, a poner acentos, a encauzar los relatos a través de preguntas más específicas, a priorizar qué objetos irán quedando sobre la mesa. Rescatar estos objetos, que para los propios intérpretes pueden a veces no tener mucho significado, es dónde y cómo Tellas les pone un valor, dándoles un significado adicional a través de lo narrado y de la nueva mirada que brinda el escenario. Una vez que las historias tienen una esencia posible, el método pide algo más de teatralidad. Así, Tellas comienza a intervenir con indicaciones escénicas, movimientos, entonación y una cierta línea narrativa. Sin embargo, su intervención durante los ensayos es medida para estimular un proceso de creación fluido donde los participantes se sientan en confianza y que sus historias archivadas puedan salir a la luz.

Durante los ensayos, en el fluir de las historias, la dramaturga entra y sale de la ficción, a veces haciendo preguntas, otras manteniéndose en los márgenes de un espectador. Teniendo en cuenta la ampliación del espacio creativo que estos archivos imponen, Tellas tiene como guía dos categorías importantes que enmarcan este Proyecto: que los mundos que se presentan sean esos que ella haya experimentado en persona o que sean de interés personal, y la otra es que tengan un “coeficiente de teatralidad”, lo que lleva a que exista el UMF (en Pauls, 2017: 274).

Y por último, llega el momento de ir delineando la forma final de la puesta en escena. *Mi mamá y mi tía* marcó un camino que luego fue continuado. En términos de la configuración espacial, en general, Tellas tiene una predilección por una escena despojada, en la que se destacan los elementos significativos. Entre ellos, hay algunos fundamentales cuya presencia en escena es recurrente y da cuenta del espíritu del Proyecto. De hecho, Vivi Tellas da una importancia central a la disposición del espacio que definió para el proyecto. Estos elementos claves son una mesa, algunas sillas, o sillones y un reloj. La mesa es grande y sencilla, una mesa de trabajo, usualmente ubicada a un costado de la escena. En ella se apoyan los documentos –las evidencias, los *souvenirs*– y otros objetos que se irán mostrando o utilizando

a lo largo de la puesta. Las sillas varían según el caso, e incluso pueden mutar su sentido en el transcurso de cada puesta, siendo auxiliares fundamentales para la recreación de distintas escenas y portando, a su vez, una fuerte carga simbólica referida a los mundos o temáticas abordadas. El reloj, por su parte, marca desde el fondo la hora real, en vivo, abriendo paso a lo real que se impone desde un detalle simple e increíblemente potente, que nos ubica permanentemente en ese umbral de mínima ficción. En este sentido, cabe destacar que el concepto del UMF, pensado inicialmente como guía para buscar la teatralidad fuera del teatro, también puede ser utilizado en el sentido opuesto/complementario, como un concepto que orienta el trabajo de puesta en escena dentro del teatro, manteniendo los niveles de construcción en un umbral que permita siempre entrever la no-teatralidad.

En cuanto al nivel de ‘pulido’ final de las historias y del modo en que los cuadros se articulan, Tellas intenta preservar siempre algo de esa vitalidad que le aporta a la escena lo crudo del material con el que trabaja. Aunque la pauta de la secuencia de acciones, e incluso de los parlamentos, es cuidada y ensayada al detalle, en todo momento se busca preservar las formas de hablar y de actuar propias de la dicción y del cuerpo no entrenados de cada intérprete, promoviendo que haya algún nivel de naturalidad, el cual es a su vez continuamente confrontado con la artificialidad de lo teatral. De la energía de este choque, que se vuelve síntesis, se nutre la puesta. Hay algo allí siempre buscado ligado a un efecto de desconcierto, que es otra de las ideas que moviliza a Tellas en su trabajo creativo desde el inicio de su carrera. Dos declaraciones hechas en ocasión del estreno de *El precio de un brazo derecho* hablaban de esto y se aplican perfectamente a su trabajo en Archivos:

Soy muy poco manipuladora: no quiero llevar al público de acá para allá. Me gusta el desconcierto, que no haya nada subrayado, que haya siempre como un blanco (Tellas en Ramos, 2000: 64).

Lo que busco en mi teatro cuando dirijo o como espectadora cuando veo las obras de otros, es que me desconcierten, que aquello que estoy viendo se vuelva desconocido (Tellas en Fontana, 2000:3 3).

Llevando estas inquietudes motoras de su trabajo a un plano más concretamente procedimental, Tellas explica que busca en distintos niveles “poner en contacto cosas inadecuadas” (en Pauls, 2017: 278). De este modo, la directora logra continuamente ir sacudiendo las certezas e impidiendo que los sentidos se estabilicen, generando una puesta que se señala a sí misma como proceso de construcción. Y esta fragilidad e inadecuación tienen mucho que ver con la intimidad. En sus propias palabras:

En el Proyecto Archivos, la intimidad es el centro de mi trabajo. En estos trabajos documentales donde busco la teatralidad fuera del teatro, la intimidad se vuelve una zona inestable y en ese movimiento aparece la inocencia. La situación de trabajo es muy frágil, y espero encontrar el Umbral Mínimo de Ficción, reconocer ese momento y que esa clave destina sobre todas las cosas. La intimidad es un presente continuo sin opinión y sin ninguna destreza, una zona torpe capaz de generar momentos desconocidos que no controlamos para nada, y en esa sopa me gusta estar (Tellas, 2007).

## Los Archivos y el pasado

Como bien lo señala el título Archivos, en todas las obras del proyecto se ve una particular relación entre lo que se presenta como real en el escenario y lo que se acredita a través de lo documental o del despliegue del archivo. Estos mundos documentales, creados a través de historias personales, implican un volver al pasado, a un espacio donde la experiencia humana anterior se vuelve a retomar. Tellas explica que,

sin proponérselo, “todos los archivos rozan el problema de la extinción de un mundo, una sensibilidad, una manera de vivir. Son obras sobre los últimos que... sobre lo que queda” (en Pauls, 2017: 279). La dramaturga propone un reencuentro con estos mundos olvidados, que son para ella poéticos, y al reactivarlos les devuelve, quizás por una última vez, un espacio en vivo, una nueva mirada. Sin embargo, el interés esencial de Tellas no es el pasado en sí, ni aquello guiado por una posible nostalgia. Sostiene que

... en el teatro, como fenómeno vivo y presente, todo lo que sea ‘recuerdo’ no lo soporto. Es como que está muerto, es algo del pasado. En estas obras, que son sobre el pasado, lo interesante es cómo ese pasado está vivo hoy... cómo te está amenazando hoy. La idea de recuerdo le saca riesgo (Tellas, 2016b).

A diferencia de su trabajo con Proyecto Museos, donde la mayoría de las obras creaban una ficción sobre los objetos documentales de los museos, en Archivos los intérpretes son ellos mismos los objetos del pasado que contienen en sí otras historias guardadas, que a su vez arman otra historia sobre por qué están en el escenario. Esta reactivación de las historias extintas forma parte del UMF, rozando los contornos entre las ficciones y lo real. A la vez, existe dentro del macro proyecto de Biodrama un acercamiento a la idea de ‘colección’, que Beatriz Trastoy (2006) explora para acercarse al trabajo en conjunto de Vivi Tellas. Este término permite pensar tanto los objetos que se traen al escenario, como la idea de trabajar desde el pasado para exponer sus efectos en el presente. Es decir que, en cierta manera, las historias que se manejan en escena se vuelven colecciones de un pasado, pero también una posible mirada a un presente y a un futuro que desequilibra, quizás, la idea misma que las historias y los objetos tuvieran *a priori*.

Reflexionando sobre estas temporalidades, al analizar el creciente interés contemporáneo por el archivo, Jacques Derrida sugiere que todo archivo contiene un “peso desconocido” y que una forma de po-

der sacarlo del olvido (o la represión) es a través del lenguaje y del discurso (1995: 28-29). La promesa del archivo, entonces, queda no tanto en el pasado, sino más bien en el futuro y en lo que pueda llegar a contarse de él. Con esta mirada freudiana sobre el archivo, hacemos hincapié en cómo el Proyecto Archivos de Tellas, el UMF, y su método de trabajo con los intérpretes resalta y rescata el archivo de la extinción –por lo menos por un momento, por la hora que dure la obra– y expone cómo las historias devuelven al pasado su espontaneidad olvidada.

Desde un punto más teatral, Carol Martin (2010) también se refiere al archivo y postula que la razón por la que este tipo de teatro documental ha tenido un resurgir en el siglo XXI es por la ansiedad con que se busca la autenticidad. Esta búsqueda, sin embargo, no renueva una fe positivista en la posibilidad de conocimiento de la verdad, sino que a través de ella se crea una comunión de lo real y lo simulado (Martín, 2010: 1-2). Nuestro enfoque se centra en cómo este ‘teatro de lo real’ emerge como un exponente de la noción de archivo, y refuerza que se trata de “una cuestión del futuro, la cuestión del futuro en sí mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y una responsabilidad hacia un mañana” (Derrida, 1995: 36). En una línea afín a estos planteos, Hal Foster se refiere a un “impulso archivístico” (*archival impulse*) que mueve a muchos artistas contemporáneos a considerar el pasado y el documento como su punto de partida. Para él, los artistas archivistas “buscan hacer que una información histórica, muchas veces perdida o dispersa, se vuelva físicamente presente” (2004: 4). En términos amplios, el impacto del archivo sobre la práctica artística se puede identificar en un manejo de los materiales como “encontrados pero también contruidos, reales (*factual*) pero también ficticios, públicos pero también privados” (Foster, 2004: 5). El teatro de Tellas se enmarca en este impulso archivístico, y en su modo de trabajo con los materiales puede verse la centralidad de esa intervención que Nicolas Bourriaud (2004) analiza al hablar de la postproducción. Con esta figura, él subraya la importancia que tiene el solo hecho de elegir, editar, y, en el teatro, dirigir. Por otra parte, desde otra de las perspectivas desarro-

lladas por Bourriaud (2008), existe una plataforma relacional con la que podemos entender el trabajo de archivo de Tellas, ya que su modo particular de seleccionar y exponer los objetos materiales –así como también a las personas y sus historias– evidencia que los contenidos del archivo son fragmentarios y que requieren de la interacción e interpretación de los espectadores. Estas diferentes miradas teóricas aportan una importante relación entre la mediación de los objetos archivados con las memorias intrínsecas de los intérpretes que las hilan, las recuentan. Más allá de que exista una importante vena documental en el teatro latinoamericano que se formara bajo los conceptos de Piscator, Brecht y Weiss, como también de Boal, el teatro de Tellas y las nuevas tendencias al teatro documental de mayor escala en el siglo XXI proponen ir más lejos de una fascinación con el documento y su valor político; lo que se expone son unos nuevos modos de participación que a su vez reevalúan lo que es el arte y las nuevas formas de promover el ser espectador (*spectatorship*) (Arfara, 2009: 112). Los alcances de lo inestable y lo frágil en escena, generado a partir de los intérpretes/expertos y de sus objetos, abren, en este sentido, un espacio de experimentación con nuevos modos de relaciones entre los espectadores y el escenario. De esta forma, a partir de lo autorrepresentado, el trabajo de Tellas da al material documental una nueva mirada que, según Beatriz Trastoy, “pone en juego los límites entre persona y personaje, entre identidad estable y sujeto cambiante y fragmentario... entre ficción y realidad” (2006: 9).

En su exposición de la fragilidad de la escena y al promover el encuentro con estas personas, las puestas escénicas de Proyecto Archivos generan una comunión especial con los espectadores. En este sentido, algo muy especial sucede en sus puestas a nivel de lo que Jorge Dubatti (2007) define como el “acontecimiento convivial”, considerando que ellas nos confrontan con historias de gente no muy diferente a nosotros, que cuentan su vida, y, mientras vivenciamos el espectáculo, sabemos que tanto los objetos documentales como las historias y las acciones presentadas pueden en cualquier momento

desatar reacciones inesperadas tanto en los intérpretes como en los demás espectadores. La zona gris de tensión que atrae a Tellas a buscar el UMF en los mundos de los intérpretes y en su escenificación exalta las posibilidades de creación dentro y fuera del teatro, proponiendo a la audiencia una mirada diversa a lo que se percibe como teatral.

### Acerca de esta edición

Al imaginar este libro nos impulsaba nuestro profundo interés en el trabajo reciente de Vivi Tellas, así como la sensación de que era necesario saldar la brecha que existe entre la relevancia de su teatro y la escasa existencia de materiales que lo registren y que permitan acercarse a él desde nuevas perspectivas. Entre ellas, por ejemplo, destaca la necesidad de conocimiento acerca de la valiosa dimensión dramática de sus obras documentales, que hasta el momento nunca habían sido publicadas. El espacio creativo de Tellas ha sido siempre la escena y, consecuentemente, nunca se interesó especialmente por las versiones escritas de su trabajo. Creemos que la presente publicación hace un aporte muy importante en este sentido de la escritura dramática.

Emprendimos el trabajo de reunión de los materiales y descubrimos que el desafío que Tellas encara como directora –al investigar un modo de realización escénica basado en la creación a partir de los materiales documentales y la presencia de cuerpos no entrenados en escena– era también parte de nuestro reto en la compilación de unos textos que, en muchos casos, no estaban del todo escritos, ya que habían sido formulados como ‘textos guía’ –desde y para el espacio escénico– y no como textos dramáticos autónomos. Por esto, a la edición general de los textos la realizamos conjuntamente con ella, y la tarea fue también, de algún modo, un trabajo de archivo. Nos servimos de los registros audiovisuales, de las distintas versiones de los guiones de ensayo, analizamos los materiales de difusión e hicimos una extensa revisión de los fundamentos de cada propuesta, así como de cada parlamento y marcación. Este trabajo con el archivo drama-

túrgico fue fundamental para dar forma definitiva a las nuevas versiones escritas de estos documentales escénicos. Y, a su vez, este proceso crea una nueva serie de documentos, que son los textos que en este libro se publican.

En el proceso de armado de los textos definitivos el criterio central de Vivi Tellas fue llegar a un nivel de formalización que permitiera que las escenas –ahora desprovistas de esos tantos elementos que las constituyen en el teatro– fueran comprensibles en sus aspectos dramáticos fundamentales, sin sobreadundar en explicaciones que tendieran a cerrar sus sentidos y, sobre todo, que se preservara algo de la vitalidad y singularidad de la voz de cada intérprete. De esta manera, los textos buscan respetar los modos propios de la oralidad –es decir, dejan aparecer maneras del habla, como las pausas, muletillas, expresiones, que hacen a su autenticidad– cuidando al mismo tiempo la legibilidad. Así aportan claves de las piezas para delinear la situación escénica de cada momento, siempre aceptando la pérdida: no se intenta reponer una experiencia insustituible.

En lo personal, la experiencia de concretar y hacer posible la publicación de las seis piezas documentales nos brindó un espacio para repensar algunas de nuestras propias ideas sobre lo documental y su función dentro y fuera del teatro. Porque, a su vez, estas obras también dejan reflexionar sobre la idea misma de dramaturgia. Tellas construye la dramaturgia de estas piezas teatrales y esta, en parte, asimismo se construye sobre aquel relato que los intérpretes hacen de sus vidas. Pero aun antes que eso, ha sido el curso de los acontecimientos de la vida y la historia el que ha dado forma a muchas de las ‘peripecias’ retomadas en las puestas. Tellas llama a esto la ‘dramaturgia del destino’, expresión que utiliza en sus conferencias y talleres.

Finalmente, queremos destacar al lector que una parte fundamental de esta publicación es el conjunto de textos críticos que acompaña los textos teatrales, escritos por reconocidos investigadores, quienes brindan su experiencia al explorar nuevos enfoques sobre el trabajo de Vivi Tellas, aportando sus miradas personales sobre las obras. De esta manera, Brenda Werth, Beatriz Trastoy, Jean Graham-Jones,

Julie Ward, Federico Baeza y Fernanda Pinta presentan respectivamente cada uno de los seis documentales escénicos de Proyecto Archivos. Graciela Montaldo y Javier Guerrero, por su parte enmarcan estas piezas con sus textos de apertura y cierre respectivamente, que vinculan los seis documentales escénicos con otras experiencias de Tellas, aportando una reflexión más amplia sobre su teatro y las implicancias de su postura artística.

Este diverso volumen de voces críticas a las que nos sumamos desde esta introducción, de algún modo representa la gran atención crítica que siempre ha recibido el trabajo de Tellas y, al mismo tiempo, da cuenta de la permanente provocación al pensamiento que esta destacada artista hace desde su teatro. Confiamos que este libro sea un nuevo canal que multiplique los alcances de esa provocación.

## Bibliografía

- ARÍARA, Katia. 2009. "Aspects of a New Dramaturgy of the Spectator Rimini Protokoll's 'Breaking News'" en *Performance Research*. Vol. 14. Nº 3. Pp. 112-118.
- BAILÉS, Sara. 2011. *Performance, Theatre and the Poetics of Failure: Forced Entertainment, Goat Island, Elevator Repair Service*. London & New York, Routledge.
- BOURRIAUD, Nicolas. 2008. *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- 2004. *Postproducción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- BROWNELL, Pamela. 2014. "Biodrama: definiciones, redefiniciones y experiencias recientes", en el *XXIII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- 2015. "El recorrido artístico de Vivi Tellas en los 80: de Las Bay Biscuit al Teatro Malo", en *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, Año X, Nº 15. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com>
- CORNAJO, Óscar. 2005. *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativa en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid, Vervuert/Iberoamericana.
- 2004. "Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso", en *Gestos*. Universidad de California/Irvine, Año 19, Nº 38. Pp. 13-34.
- DeRRIDA, Jacques. 1995. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago/Londres, The University of Chicago Press.
- DReYSSe, Miriam - Florian Malzacher. 2008. *Experts of the Everyday: The Theatre of Rimini Protokoll*. Berlin, Verlag Berlin.
- DUBATTI, Jorge. 2007. "Acontecimiento convivial", en *Filosofía del Teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel. Pp. 43-88.
- FONTANA, Juan Carlos. 2000. "En zonas de probable riesgo", en *La Prensa*. 07/10/00. P. 33.
- FOSTER, Hal. 2004. "An Archival Impulse", en *October*, Nº 110, Fall, The MIT Press. Pp. 3-22.
- KIDeRLen, Meret. 2007. "Experimentar con lo real. Entrevista a Vivi Tellas", en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Año III, Nº 5, julio. Disponible en: <http://www.telondefondo.org>
- LeHMANN, Hans-Thies. 2013. *Teatro posdramático*. Murcia/México, CENDEAC/Paso de Gato.
- MARTIN, Carol (editora). 2010. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. New York, Palgrave Macmillan.
- PAgeT, Derek. 2011. "The 'Broken Tradition' of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance", en Forsyth, Alison - Chris Megson (eds.). 2011. *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan.
- PAULS, Alan. 2017. "Secuestrar la realidad. Una entrevista con Vivi Tellas por Alan Pauls", en *Biodrama | Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos*. Córdoba, Editorial FFyH. UNC, PAPELES TEATRALES. Pp. 273-280.
- RAMOS, Laura. 2000. "Manos a la obra", en *3 puntos*, Año 4, Nº 163. Pp. 63-65.

SOSA, Cecilia. 2004. "Cuéntame tu vida", en *Radar*, suplemento cultural de *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1748-2004-10-17.html>.

SOTO, Ivanna. 2014. "Lo cotidiano en cada escena. Entrevista con Vivi Tellas", en *Revista Ñ*, suplemento cultural de *Clarín*. Disponible en: [http://www.clarin.com/rn/escenarios/ViviTellascotidianoescena-Laspersonas\\_0\\_1186081481.html](http://www.clarin.com/rn/escenarios/ViviTellascotidianoescena-Laspersonas_0_1186081481.html).

TELLAS, Vivi. 2002. "Comienza el Biodrama", Gacetilla de prensa, Complejo Teatral de Buenos Aires, 09/04/02, Buenos Aires.

— 2007. Proyecto Archivos en <http://www.archivotellas.com.ar>

— 2016a. Entrevista personal realizada el 26/01/16.

— 2016b. Entrevista personal realizada el 27/07/16.

TRASTOY, Beatriz. 2006. "El teatro, entre lo público y lo privado. *Proyecto Museos-Biodramas-Archivos*", en *Espacios de Crítica y Producción*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 26/04/16. Pp. 4-11.

En el Proyecto Archivos, la intimidad es el centro de mi trabajo. En estos trabajos documentales donde busco la teatralidad fuera del teatro, la intimidad se vuelve una zona inestable y en ese movimiento aparece la inocencia.

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

Vivi Tellas, Intimidad (2007).

# La vida, los objetos, los documentos y el más allá

Graciela Montaldo  
COLUMBIA UNIVERSITY

## La vida

El 22 de marzo de 2012 participé de la exhibición de la obra *Channeling Cage*, de Vivi Tellas, definida como una “*random and uncertain performance*” en la que, a través de una médium profesional, Lexa Rosean, John Cage (algo de él) se hizo presente en la sala del Hunter College, en New York, ante el público, para componer una nueva pieza. La obra se presentó en el contexto del homenaje a John Cage: “Notations: The Cage Effect Today”.<sup>1</sup>

Aunque conocía bien el teatro de Vivi, la obra me impresionó. No tanto –o no tan solo– por la presencia de Cage en la sala, sino por todo lo que se puso en movimiento aquella noche. Desde el más allá de la muerte, un autor de la vanguardia de los 60 regresa para componer una nueva obra aleatoria, para una audiencia que cree –y que tiene fe– en las posibilidades estéticas de la experiencia cotidiana. Las consignas que enviaba Cage a través de Lexa se manifestaban de muchas maneras: sonidos variados, que producía el escueto conjunto de objetos que la médium manipulaba sobre su mesa de trabajo (desde un reloj de cuerda a un iPhone), pero también a través de consignas dictadas desde la ultratumba, que Lexa iba escribiendo en hojas de un bloc y que después pegaba en las paredes de la sala (instrucciones: pasos subiendo una escalera). Todos veíamos el despliegue de un cuerpo que se movía obedeciendo órdenes del más allá, que transmitía el ABC de la composición aleatoria. ¿Era una obra al estilo Cage? No. Era una obra

<sup>1</sup> El proyecto fue curado por Joachim Pissarro con Bibi Calderaro, Julio Grinblatt y Michelle Yun (Hunter College, New York, febrero-abril de 2012). Puede encontrarse información en este link: <http://www.notationsthecageeffectoday.org/>

de Cage. Una obra sin autor, (casi) sin sonidos, una obra conceptual que fue irrepetible e irreproducibile. Lo que vimos aquella noche fue una suerte de vanguardia en estado puro. De todas las obras de Vivi que vi (y las vi casi todas) ninguna me ancló tanto a la escena como esta donde estábamos todos sin saber qué iba a pasar. Sentía yo que estaba como en aquellos espectáculos donde reina el imprevisto, donde cualquier cosa puede pasar (en la tradición vanguardista del *happening*, pero también en la más antigua del circo). ¿Qué hubiese pasado si el espíritu de Cage se iba? ¿Qué pasaría si la médium no resistía la tensión del más allá? ¿Qué podíamos esperar si bajaban más espíritus? ¿O si bajaban a través de los espectadores, todos transformados en médiums? ¿En qué terminaría la sesión si todos dejábamos de creer? La obra fue un riesgo y ese riesgo se sentía en la sala. Era algo tan palpable que parecía que había cobrado materialidad.

Hubo allí una magia que no era la de cualquier espectáculo. Era la magia de haber entrado en la realidad por la puerta de la ficción. Hay obras que nos conmueven o impactan no solo por lo que vemos en escena sino porque nos hacen preguntarnos por ellas mismas: ¿cómo se le pudo ocurrir esto a alguien? Vivi Tellas lo ha dicho claramente: sus obras son biodramas. Son aquella acción escénica que trabaja con la zona dramatizable de la vida, con las posibilidades escénicas de la vida. Lejos de proporcionar materiales simples, la dimensión dramática de la vida requiere del trabajo en contra de la 'vida' como acción. Supone, sobre el escenario, romper con toda ilusión de identidad. Supone ver allí la vida, pero una vida a la que se le han quitado sus atributos más obvios, porque se la ha recortado de todo aquello que la hace 'algo natural'. Es la vida sobre el escenario, pero una vida que ha sido extirpada de su condición vivible. Por eso la obra sobre Cage supuso un doble riesgo: hubo que traer a Cage a la vida, implantarlo en escena a través de una serie de acciones inmateriales, materializar su obra, a la vez que construir su aparición en contra de la presencia. Allí estos procedimientos se hicieron explícitos, pero parecen ser los que Vivi utiliza en cada uno de sus biodramas: trayendo alguna zona de la vida

de sus personajes a la escena, convirtiéndola en teatro para que vuelva a ser verosímil como vida.

## Los objetos

Desde *Mi mamá y mi tía*, puesta en escena en 2003 en el propio taller de Vivi, hasta sus últimas obras, hay otras cosas inquietantes en los biodramas. Conocimos con las obras de Vivi a su mamá y a su tía; a Cozarinsky y su médico; a los tres filósofos; a las mujeres guía; a los instructores de conducción; a los *DJs*; a la bruja; a Maruja enamorada; y a los rabinos. Pero no es meramente la subjetividad recortada y trabajada por la escena lo que en aquellas obras se desplegaba. Se exponía la materialidad de los objetos que aquellos personajes llevaban en sus valijas cuando subían al escenario. Los objetos (en puestas en escena bastante austeras) eran los que, en su misma precariedad, apoyaban y se convertían en aliados de los personajes. A su vez, se convertían en el punto de articulación con el público. Una carta, una señal de tránsito, una peluca, una foto, un vestido, un boleto, un recorte de revista, una piedra. Los objetos juegan un doble papel: cuando la vida parece que se revela, ahí está el objeto para cubrirla de misterio, para sustraerla a su completo descubrimiento. Cumplen un rol paradójico porque asisten a la realidad de los personajes pero, al mismo tiempo, preservan su intimidad. Solo les pertenecen a ellos, aunque estén dispuestos a exhibirlos momentáneamente. La relación entre los personajes y sus objetos es central en la puesta en escena de la intimidad. Los objetos establecen un pacto documental, están allí como testimonios de vida. Pero, al mismo tiempo, están ahí para ponerle un límite a la expresión de lo íntimo. Los objetos detienen la identificación, problematizan la subjetividad en escena, suspenden el pacto mimético. Juegan el papel paradójico que toda ficción documental plantea: revelan y esconden.

Quizás llegamos a la palabra clave: documental. Las obras de Vivi se presentan como 'archivos de teatro documental'. "Con el tiempo, la

ficción se vuelve documental”, dice Cozarinsky en ‘su’ obra; alude al paso del tiempo sobre las obras y cómo se convierten en el rastro de una época. Con sus biodramas, Vivi, de alguna manera, se adelanta al tiempo. Vuelve pasado lo presente, captura lo que está vivo para hacerlo saltar a un umbral nuevo.

Tantas cosas a la vez dependen de su concepción del teatro, pero no pueden hacerse en soledad. Por el contrario, requieren de la creación de comunidad, de colectivos ligados por la experiencia de creación compartida. Por ello se generan en sus obras nuevas formas de entender la relación con la ficción y con la puesta en escena. No es solo la creencia lo que se nos propone como espectadores. También un tipo de atención a dos puntas, a participar de la ficción y del documento que la sustenta.

### El más allá

Las obras de Vivi nos contactan con una de las zonas más novedosas de exploración del arte contemporáneo. Para Alain Badiou, el arte debe crear y colocarse “filosóficamente” en otro lugar, específicamente en el lugar de aceptar que ya no todo es posible: si decimos que todo es posible –como dijo el arte moderno– entonces debemos llevar a cabo algunas de esas posibilidades; pero no podemos crear porque todo existe como posibilidad, solo podemos desarrollar algunas de esas posibilidades. Pero si no decimos que todo es posible, entonces podemos crear nuevas posibilidades. Es la gran pregunta que, según Badiou, se hace el arte contemporáneo: ¿la creación artística es la realización de una posibilidad o es la creación de una nueva posibilidad? La creación de nuevas posibilidades, ¿puede ser hoy la gran función del arte, la función y uso de la estética? En otras actividades (circulación, comunicación, mercado), tenemos infinitas realizaciones de posibilidades, pero no creación de ellas. El arte tiene que probar –a la humanidad, dice Badiou– que es posible crear nuevas posibilidades.

Esa fe, que es la de ficción, para realizarse, tiene en las obras de Vivi que cumplir con una condición: la de lo comunitario. Sus obras –y me refiero a todo el campo de lo que llama biodrama– no solo rompen con las reglas del teatro moderno (emancipación de la textualidad y de la frontera con el público, creación de nuevos espacios dramáticos, uso de múltiples recursos espaciales, centralidad de los objetos, nuevas formas de actuación). Eso lo comparte con muchos directores y directoras. Sus obras generan también un tipo de artefacto híbrido, salido de la ficción y de la realidad, que trabaja con el artificio pero se suelta a la improvisación. Sus obras, por sobre todo, operan como una experiencia creativa que abre posibilidades. Si ‘la vida’ se circunscribe cuando accede al escenario, también cesa en él y abre así nuevas posibilidades creativas. Se expande entonces hacia un ‘más allá’ de sí misma. Es allí, en ese más allá, donde el arte comienza a intervenir.

## Seis documentales escénicos

Quiero agradecer especialmente  
a todos los intérpretes de estas obras  
por su audacia, confianza y entrega.

Vivi Tellas

*Mi mamá y mi tía*  
Graciela y Luisa Ninio, la madre y la tía verdaderas de Vivi Tellas, en los años 70.  
Imagen del programa de mano.  
©Archivo familiar



# 1

## Mi mamá y mi tía

Texto de Vivi Tellas con la colaboración  
de Graciela Ninio y Luisa Ninio

eSCeNA 1

La lotería

*A la izquierda de la escena, en una mesa iluminada por una lámpara de pie, Luisa y Graciela juegan a la lotería. A la derecha, una diapositiva proyectada sobre la pared. En la imagen se ve a una mujer y un hombre en una mesa de picnic. La escena sucede mientras entra el público. Algunas frases que se escuchan son:*

Luisa Veintinueve.

Graciela No, che.

Luisa Sesenta y nueve.

Graciela Sí.

Luisa Setenta y dos.

Graciela No.

Luisa Cuarenta y uno.  
Graciela No.  
Luisa Setenta y un...  
Graciela No sabés cantar nada.  
Luisa Yo me los estoy cantando todos en un cartón, nena.  
Graciela ¿Eh?  
Luisa Cincuenta y seis.  
Graciela Mirá que tenemos premio.  
Luisa Setenta. Todos en el cartón.  
Graciela Terna, terna, dale, vas a ver.  
Luisa Treinta y cuatro.  
Graciela Estamos.  
Luisa Catorce, veinte, cuarenta y cuatro.

*Se van encendiendo las luces.*

Graciela La verdad que sí. Cuarenta y cuatro.  
Luisa Y setenta y cuatro, setenta y tres.  
Graciela No, no los pierdas.  
Luisa Bueno, vamos a tener que coser la bolsa.  
Graciela No, no, así como está.  
Luisa ¡Tantos años! Ochenta y uno, cinco, cincuenta y uno.  
Graciela ¡Nena!  
Luisa Dieciocho.

*Empieza a sonar música árabe.*

Luisa Sesenta y siete, cuarenta y nueve, veinticinco, veintiuno, siete, dos.  
Graciela No, no.  
Luisa Sesenta y ocho, sesenta y nueve, ochenta y nueve, setenta y siete.  
Graciela Terna.  
Luisa Doce.

eSCeNA 2

Baile árabe

Graciela Uoou.

*Graciela se pone de pie y empieza a bailar árabe. Luisa acompaña con aplausos. Luego se incorpora y se sienta en un banco ubicado al centro, mientras Graciela continúa con su baile.*

Graciela Uoou.

*Se detiene la música.*

Luisa ¿Quién te enseñó a bailar?

Graciela Papá.

Luisa Y yo, ¿por qué no aprendí?

Graciela A ver, vení (*la toma de las manos y la levanta del banco*). Vamos a ver. Moviendo los brazos, las manos, ¿sí? Los hombros y la cadera... A ver... En el mismo lugar... ¿Está?  
Ahora el saludo (*hace el ademán a medida que lo explica*), el corazón, el sentimiento; la garganta, la palabra; la mente, el pensamiento... para vos.

*Se enciende la música nuevamente y comienzan a bailar las dos.*

### eSCeNA 3

## Somos judías

*Se apaga la música. Graciela se dirige hacia la mesa. Aparece Vivi en escena, toma un paquete de cigarrillos de la mesa y un cenicero, se los alcanza a Graciela. A lo largo de toda la obra, Vivi, que permanece al costado de la escena, irá interviniendo para hacer preguntas, ayudarlas a acomodarse o acercarles algún elemento. Luisa se para frente al micrófono ubicado a la derecha de la escena. Graciela prende el cigarrillo.*

Graciela Descansemos.

Luisa Sí, esperen un poco porque estoy cansada.

*Pausa.*

Ya está.

Vivi ¿Todo bien?

Luisa Sí.

*Sefarad* significa España. Mi hermana Graciela y yo somos judías españolas... descendientes de los judíos españoles que salían de España en la época de la Inquisición. Mi familia se reunió... se tuvo que escapar para... bah, mi familia... mi familia anterior. Todos se fueron a escapar a Turquía y nosotros hablamos el idioma español antiguo, el ladino. Y tenemos muchos dichos.

*Luisa se queda en el micrófono. Van diciendo un dicho cada una.*

Graciela “*Nunca se demandaron yamanduras en días de caños y lluvias*”. Eso significa que nunca salís a ningún lado, pero el día que salís, llueve a cántaros.



Luisa “Oyo vacío”. ¿Qué quiere decir? “Oyo vacío” significa un ojo que no se llena nunca. O sea, que uno pide, pide, pide y no le alcanza nunca. Graciela Un ejemplo: una mesa, una casa, te invitan a comer, y el tipo está que quiere esto, que quiere aquello, que quiere todo. Es un “oyo vacío”, no se conforma con nada.

Luisa “Masharlá”. Buena vida, buena salud... Buena salud. *Masharlá*. Es un dicho que se usa mucho.

Graciela “Ensiscada y embatacada”. Es sucia y más sucia. Yo le digo a mi nieta siempre: “Rita, tenés las manos *ensiscadas y embatacadas*, a lavar”. Porque están muy sucias.

Luisa “Vender yoiás al Bathyavanes”. Significa vender joyas a verduleros. Sería, no por el sentido de ser verduleros, sino porque es gente que no conoce lo que es una joya... Eso es (*se ríen*).

Graciela “Niurlía”.

Luisa *Niurlía*.

Graciela *Niurlía* es una persona muy hacendosa. Vuelvo a repetir: la casa, por ejemplo. Te invitan a una casa y están todos prolijitos, todo maravilloso. La mujer de la casa es una mujer *niurlía*. Se le dice a la mujer, por lo general.

¿Qué más?

Vivi “*Ainaráh que no te caiga*”.

Luisa *Ainaráh que no te caiga*: que no te caiga ninguna maldición... que estés... que estés bien.

Graciela Que no te echen mal de ojo.

Luisa Que no te echen mal de ojo.

Vivi ¿Y cómo se dice tarado?

Luisa “*Gameo*”. *Gameo* es un dicho que decimos muy seguido.

Vivi ¿Cómo se dice?

Luisa Sos un *gameo*, o lo *gameo*. ¿Y cómo es el otro?

Graciela Hay un montón, a ver...

Luisa A ver...

Graciela Pensemos.

Luisa Ya dijimos...

Graciela Dijimos... ¿Cuál es el otro?

Luisa Nosotros vamos diciendo continuamente los dichos mientras hablamos. Entre nosotras siempre decimos un dicho... “*gameo, bodoque*”... todas palabras...

Vivi “*Huerco*”.

Luisa *Huerco*.

Graciela *Huerco* es alguien malo, alguien que hace maldades.

#### eSCeNA 4

#### Fotos

*Graciela se pone de pie y busca las fotos en la mesa. Se las entrega a Vivi y las van mostrando de a una.*

Graciela Bueno, esta es la familia Ninio, o sea que son mis abuelos: mi abuelo Moisés, mi abuela Gracia, que es de la que yo llevo el nombre, tengo el nombre de ella. Y mi tía Raquel.

Luisa Está rota la foto.

Vivi ¿Está rota o está cortada?

Luisa Sí, en realidad está cortada. Porque mi mamá era la mujer más divina que hay, pero tenía un defecto: cuando no le gustaba una persona... *chic chic (hace gesto de cortar con tijeras)*. Acá tenemos un ejemplo (*muestra la foto recortada*).

Graciela Cómo la cortó, no sé, pero la cortaba.

Luisa Por la cuñada que no le gustaba. Todas las fotos del álbum familiar aparecen así.

Graciela (*Muestra otra foto*) Esta es Victoria, mi madre, que era divina, bellísima, pero tenía un carácter... Era un ser maravilloso, sonriente, todo, pero tenía un carácter fuerte.

Luisa Teníamos unos compañeros que estudiaban el catecismo, porque vivíamos enfrente de una iglesia. Nosotras somos judías. Pero la vieja para sacarnos de encima nos mandaba los domingos a la tarde.

Nos enseñaron a estudiar el catecismo, nos daban la leche, jugábamos en el patio de la iglesia y lo pasábamos bárbaro.

Vivi Claro, pero ellos no sabían que eran judías.

Graciela, Luisa (*Al unísono*) No, no, no sabían.

Vivi Entonces tenían que actuar de católicas.

Graciela Totalmente.

Luisa Ahora, yo me aprendí el catecismo, el Padrenuestro, el Ave María, todo...

Graciela Eras muy chiquita.

Luisa Tenía 11 años. Estaba desesperada por tomar la comunión porque me regalaban el traje. A toda costa le lloraba a mi mamá, pero no hubo caso.

Vivi ¿Qué cosa especial pasaba en la casa? ¿Dónde dormían?

Luisa Bueno, la costumbre nuestra, que fue muy especial... Dormíamos las tres hijas y mamá en la cama camera. Papá se dormía en la otra habitación en un sillón cama, porque no lo dejábamos dormir con Mamá. Éramos celosas y la vieja aceptaba lo que le decíamos nosotras. Pero bueno, siempre se escapaban a la noche. Sí, eran jóvenes... Un día, yo estaba durmiendo a la noche, y de golpe siento un ruido y me despierto. Me acerco al borde de la cama y veo a mis padres haciendo el amor al estilo perrito.

Graciela Que vos no conocés.

Luisa Yo no conocía.

Graciela No, no lo conocés ahora.

Luisa No, no lo conocí nunca.

Graciela No sabés lo que te perdés.

Luisa Estaba la vieja... Yo nada, enseguida me escondí, pero cómo me quedó grabado en mi vida.

Graciela (*Riéndose*) ¿Y cómo no te va a quedar grabado? ¡Y con once años!

(*Muestra otra foto*) Este es mi papá, León Ninio. León Ninio era, digamos, un jeque turco, *un dandy*... Se vestía como los dioses. Le gustaba todo, todo. Le gustaban las mujeres, le gustaban las carreras, le gus-

taba todo eso. Y tenía una amante. Mi papá tenía una amante y yo lo sabía. En un momento dado, la amante se quedó embarazada. Y yo me había enterado que se iba a hacer un aborto. Se fueron a un sanatorio y aparecí yo en el sanatorio.

Luisa ¡Se presentó en el sanatorio! Mi hermana era brava, bravísima.

Graciela Me presenté adelante de él, y como él tenía mucho carácter, me dijo: "Te vas a casa". Y me tuve que ir, no me quedaba otra.

(*Muestra otra foto*) Este es mi hermano Roberto con mi madre en Mar del Plata.

Luisa Bueno, mi hermano también tuvo una amante. Con el tiempo se casaron y tuvieron tres hijos

Graciela ¡Se casaron!

Luisa La señora se convirtió al judaísmo.

Vivi Porque era *goy*.

Luisa Porque era *goy*. Estudió toda la historia, aprendió, y se puso el nombre Leah, en hebreo. Bueno, se casó, los chicos se hicieron la circuncisión... Bueno, resulta ser que de un día para otro se pelearon con mi hermana.

Vivi ¿Con qué hermana?

Luisa Con Graciela, con ella. Tuvieron un entredicho, y eso de golpe nos separó a toda la familia. No quiso vernos más. O sea, nos reuníamos, pero nunca... Yo tenía un hijo, ella tenía un hijo. Teníamos tres hijos de la misma edad y nunca se pudieron juntar... A tal punto que yo ahora ni los conozco si los veo. Separó a toda la familia.

Vivi ¿Fue por *goy* que destruyó a la familia?

Graciela La destruyó, sí, así es. Bien... (*Muestra otra foto*) Mi hermana Julia. Es la más chica de todas y es...

Luisa Pintora.

Graciela Pintora. Vive en Río. Es una artista plástica. Cuando viene de visita y hacemos la obra, la hacemos participar a ella también.

Luisa (*Otra foto*) Acá estamos Graciela y yo. Mi hermana Graciela y yo. Estamos en Mar del Plata, siempre vestidas iguales, con las salidas de

baño que se usaban en esa época, con tacos chinos, las tiras... era muy, muy divertido. *(Otra foto)* Bueno, acá estamos mi hermano Mocho y yo, pero en Miami Beach. Él se fue a trabajar allá, y yo fui a visitarlo. Me quedé tres meses con él y acá estoy en la playa con la malla dorada. No sé si se dan cuenta, una malla divina, llamaba la atención en esos años.

Graciela Éramos jóvenes.

Luisa Esa es la malla *(señala la malla original colgada en la pared)*.

Graciela *(Otra foto)* Esta es mi hermanita Ana Carolina, que falleció...

Luisa y Graciela *(Leen juntas algo escrito detrás de la foto por su mamá)* El día catorce de abril de 1941.

Luisa Tenía dos años.

Graciela Falleció de meningitis.

## eSCeNA 5

### Miss Geula

*Se desplazan hacia la mesa. Graciela toma el programa de Miss Geula.*

Graciela *(Lo muestra)* Bueno, este es un programa de Miss Geula. Yo salí reina cuando tenía catorce años. Trece, no llegaba a los catorce. Y acá estoy. Esta soy yo. Y estas son las contrincantes, digamos. Esta chica de acá era divina...

Luisa Divina, se llamaba Sofía.

Graciela Sofía Michá.

Luisa Michá era de un club judío en el que el padre era presidente... Millonario, todo... Yo pensé que ella iba a ser la princesa. Muy bonita chica. Vestía divino.

Vivi Pero estaba acomodada...

Luisa Estaba acomodada. Pero mi hermana Graciela pudo más. Todo el mundo la votó a ella.

*Vivi toma el vestido de novia que cuelga de la pared y se lo da a Luisa, que se lo apoya encima y camina como desfilando.*

Graciela Era una fiesta maravillosa. Se hizo dos años y después no se volvió a hacer. Esta fiesta fue en un lugar que se llamaba *Les Ambassadeurs*, que era un salón de fiestas.

*Se acerca al micrófono y lee del programa mientras Luisa desfila.*

Y los auspiciantes de este evento son Moisés Chamy, Armitex, Peraia y Benezdra hermanos [que era una fábrica de zapatos donde mi padre trabajaba] Asociación Hebrea Argentina, Arditi, Alberto Capeluto y muchos más.

Fue... la verdad... la hemos pasado maravillosamente bien.

## eSCeNA 6

### Molde

*Luisa trae el vestido de novia que estaba colgado en el fondo.*

Luisa Este vestido lo bordamos Graciela y yo.

Graciela Perdón, ¿qué significa este vestido? ¿Qué es?

Luisa Mi vestido de novia.

Graciela Ah, muy bien, maravilloso.

Luisa Pero no me dejaste terminar. Yo me casé con un muchacho que conocí en el club de Gimnasia y Esgrima. Éramos socios nosotros. Los dos ya éramos mayorcitos. Bueno, nos enamoramos y con este vestido me casé. Tuvimos tres hijos: Victoria, Pablo y Mayra. Este vestido está trabajado por nosotras dos. Está bordado en perlas y lentejuelas transparentes.

Graciela No, transparentes no, tornasoladas.

Luisa Tornasoladas. Hemos hecho un trabajo maravilloso. Muy, muy hermoso.

Graciela Yo me enamoré a los catorce años. Un poco antes, pero bueno digamos catorce años.

Luisa No, trece.

Graciela De un joven que era amigo de mi hermana.

Luisa Del club de Gimnasia y Esgrima.

Graciela Vení que te tomo las medidas.

*Graciela despliega sobre la mesa un papel madera y se acerca a Luisa con un metro. Mientras sucede la escena, le toma las medidas y luego dibuja y corta el molde para un vestido.*

Graciela Nosotras nos hacíamos los vestidos.

Luisa Las dos nos hacíamos los vestidos para ir a las fiestas. Era la época que éramos jóvenes y nos hacíamos vestidos así, todos llamativos.

Graciela ¡Qué vestidos maravillosos teníamos!

Luisa Yo tenía uno color naranja con un cuello así, todo bien acampinado. Eran divinos. Estábamos siempre tostadas.

Graciela Yo tenía un vestido dorado, maravilloso, que me apretaba todo el cuerpo, me quedaba muy bueno, y otro negro.

Luisa ¡El negro!, ¡ay! ¡Cómo te quedaba!

Graciela Bien así, tipo sirena.

Luisa El dorado te quedaba lindo, con un sombrerito que usabas...

Graciela Eso fue para un casamiento. Nos cosíamos toda la ropa.

Luisa Yo aprendí, pero ella era profesora de corte y confección recibida, sí, recibida, profesional.

Graciela Cuando estudiaba, me enamoré de un amigo de mi hermana

Luisa, o sea era un amigo de la familia, y yo cuando me enamoré, me enamoré y lo conseguí. Tal es así que yo venía del colegio, tenía catorce años, estaba en el secundario y me vestía, me arreglaba toda y me iba porque él tenía un negocio de telas. Y como yo estudiaba corte y confección, me iba a comprar las telitas al negocio para ver si me daba bolilla, porque yo era muy chiquita. Pero bueno, era grandota de

cuerpo, entonces me iba a ver si me traía a casa porque era amigo de la familia. A veces me traía y otras no, me dejaba pagando, así que me tenía que tomar el colectivo.

Vivi Luisa, ¿era tu amigo?

Luisa Yo primero de este chico estaba enamorada, pero enamorada. Porque iba al club, jugaba al hockey, era buen mozo, atractivo, bien turco... Cuando la conoció a Graciela, ¿qué pasó? La conoce, le gusta, pero cuando un día se entera que tiene trece años... ¡Trece! Todavía no tenía los catorce... Y él tenía veintiuno, siete años de diferencia. Entonces... la largó, no quiso saber más nada. Pero en ese interín, ¿qué pasó?

Vivi Tenía otros pretendientes.

Luisa Graciela tenía otros pretendientes.

Graciela Que me arrastraban el ala, pero yo estaba enamorada de mi primer amor. Yo seguía enamorada, pero de todas formas él no quería saber nada porque yo era jovencita, muy chiquita.

*Le prueba el molde en el cuerpo.*

Graciela Te queda un poco corto.

Luisa Ah, bueno. Ahora se usa.

Graciela Es un *junper* (Lo pronuncia en inglés: “*shamper*”)

Vivi (*Corrige la pronunciación*) “*Yúmp*”.

Graciela Entonces un día nosotras hicimos en el club una obra que se llamaba *En familia*. (*Toma dos libros, uno se lo da a Luisa, muestran ambas el libro.*) *En Familia*, de Florencio Sánchez. Entonces en ese momento mi marido... bueno, el que después fue mi marido y el papá de Vivi... se decidió a ser mi novio.

Vivi ¿Se decidió cuando te vio actuar?

Luisa Cuando la vio actuar, y también cuando se enteró que tenía otro pretendiente.

## eSCeNA 7

### Teatro leído

*Se acercan Graciela y Luisa al micrófono, cada una con su libro en la mano de la obra En familia, de Florencio Sánchez. Leen una escena.*

Luisa (*Leyendo el parlamento de Emilia*) Ahí tenés lo que sacas con meter-te a hablar de zonceras. Al otro le vuelve la manía y es capaz de hacer una locura.

Graciela (*Leyendo el parlamento de Mercedes*) ¿Pero, qué he dicho yo? ¡Señor!, ¡señor!... ¿por qué somos así? En esta casa, no hay momento de paz... Ni hablar se puede... Abre uno la boca y están todos con las uñas prontas para tirar el zarpazo a la primer palabra. Acabaremos por odiarnos, de esta manera.

Luisa La verdad es que cada vez nos queremos menos.

Graciela ¡Quizás no te falte razón!

Luisa La tengo, mamá. Lo que, para ti, el único hijo es Damián, y de papá... ni siquiera...

Graciela (*Leyendo el parlamento de Laura*) ¿Y Tomasito?

Luisa Es verdad... Es su discípulo. Lo hace estudiar para calavera y lo lleva a las carreras.

Graciela Y a la ruleta por cábala. (*Deja de leer y hace un comentario*) Esta es una frase donde yo, en la obra decía “cabála”. El director me decía “No, cábala, cábala”. Bueno, pero resulta que en el estreno dije “cabála”. (*Vuelve a la lectura*) ¿Dónde íbamos? Me perdí... (*Luisa le señala*) Es mascota el chico. ¡Fíjate aquello!

Luisa ¡Claro está!... ¡Che!... ¿Es lindo el folletín nuevo?

Graciela Me parece una zoncera... Puede ser que más adelante mejore. ¿Querés el diario? Yo me voy a arreglar un poco. Esos no han de tardar.

Luisa ¡Es cierto! ¿Cómo está mi pelo?

Graciela ¡Bien! (*Ríen*) Pero no me gusta cómo te queda ese peinado: te hace más gruesa.

Luisa Si me ayudas, lo cambio.

Graciela ¡Para lo que te cuesta!... Tengo que arreglarme yo primero.

Luisa ¡Así sos, egoísta! ¡A ver, mamá!... Dejate de llorar y cambiate ese vestido, que estás impresentable.

Graciela Estoy muy bien para recibir a mi hijo en mi casa.

Luisa ¡Hacé lo que quieras! ¡Vamos, che!

*Graciela toma ambos libros y los lleva a la mesa.*

## eSCeNA 8

### Tango Uno

*Después de la lectura, Luisa canta el comienzo del tango “Uno” en el micrófono. Graciela se sienta más atrás, en la silla que está junto a la mesa, y la acompaña cantando.*

Luisa

Uno busca lleno de esperanzas

El camino que los sueños

Prometieron a sus ansias.

Sabe que la lucha es cruel y es mucha

Pero lucha y se desangra

Por la fe que lo empecina.

Uno va arrastrándose entre espinas

Y en su afán de dar su amor

Sufre y se destroza, hasta entender

Que uno se ha quedao sin corazón...

Graciela Este es un tango que a mí me trae muchos recuerdos. Cuando falleció mi marido, me quedé viuda. Llevaba a mi hija que tenía dos

años a la casa de mi suegra y la acunaba con este tango. Es un tango que me trae mucha, pero mucha pena.

*Graciela llora y Luisa va a abrazarla. Comienza a escucharse el tango “Uno”, cantado por Edmundo Rivero. Bailan el tango y cantan el estribillo juntas. Luego, Luisa se sienta en el banco y Graciela en la silla, y analizan la letra del tango.*

Luisa Uno busca lleno de esperanzas el camino que los sueños prometieron a sus ansias. ¿Qué significa? Que uno está buscando algo, algo de su destino, algo para encontrar. Sufre, sufre porque perdió toda esa emoción, todo eso que quería sentir, porque fue un camino de espinas para llegar a tener una flor.

Vivi La parte de “va arrastrándose entre espinas”, ¿cómo es?

Graciela Como las rosas, que tienen ese tallo...

Luisa Las rosas.

Graciela Para llegar a la rosa.

Luisa Sufre.

Graciela Y se destroza hasta entender que uno se ha quedado sin corazón.

Luisa Porque tuvo una desilusión muy grande y no puede ya creer en otro amor.

Vivi Porque se quedó sin corazón.

Luisa Sin corazón.

Graciela Así fue. Brindemos por el amor.

*Vivi se acerca con dos copas de champagne. Se reúnen las tres junto a la mesa.*

Vivi Salud (se besa con ambas y todas brindan).

Luisa Salute, para todos, que tengan mucha felicidad y salud.

Graciela Felicidades. Salud.

## eSCeNA 9

### Diapositivas de Los Ángeles

*Luisa se sienta en el banco de espaldas al público, mirando hacia la pared. Graciela se para al frente, del lado de la mesa.*

Graciela Terrible. Después de toda esta historia, me volví a enamorar de un señor que me conocía, me conocía de antes. Cuando quedé viuda me invitó a salir, y cuando me invita a salir me dice que me iba a venir a buscar a mi casa. Yo estaba con mi madre. Siempre mirábamos por la ventana. Teníamos un departamento que tenía todas las ventanas a la calle. Y ella lo vio bajar del auto, cosa que yo no sabía. No sabía que tenía un auto. Entonces le digo a mi madre: “no voy a salir mamá, no, porque a mí... yo con el auto, no”. Un poco extraño. Mi madre me decía: “tú ve, tú ve. Yo te voy a esperar, no te va a pasar nada. Sal, sal.” Mi madre hablaba en ladino. Bueno, está bien. Bajo, lo encuentro, ¿qué tal?, ¿cómo estás?, qué sé yo y subimos al auto. Cuando subimos al auto, lo primero que le digo es: “vos no te creas que porque yo soy viuda me voy a acostar con cualquiera”. Por supuesto que se enojó un poco, pero me volvió a llamar y nos casamos y nos fuimos a vivir a Los Ángeles.

*Se acerca a la proyección de la diapositiva que está sobre la pared del fondo desde el inicio de la obra.*

#### DIAPOSITIVA 1

Graciela Estos son mis suegros, Norma y Don Julio.

Luisa De picnic.

*Vivi pasa las diapositivas y Graciela las comenta.*

DIAPOSITIVA 2

Graciela Mi cuñado Robert que falleció hace poco, mi suegro y mi suegra. En Los Ángeles siempre.

DIAPOSITIVA 3

Acá estoy con mi hermana Julia (*señalando en la proyección sobre la pared*). Esta es Julia, esta soy yo y estamos en un negocio maravilloso probando unos sombreros.

DIAPOSITIVA 4

Acá estoy con Viviana, mi hija, recién llegadas a Los Ángeles, en Disneylandia.

DIAPOSITIVA 5

Acá estamos en un cumpleaños de Vivi. Esta es Viviana, esta soy yo, ahí está mi hermana Julia y yo estoy embarazada de mi segundo hijo.

DIAPOSITIVA 6

Esta es otra foto que tenemos en la casa de unos amigos, con mi hermana Julia, yo y unas amigas.

DIAPOSITIVA 7

Acá estamos en la playa, recién llegadas, también. Yo me había ido de Miami a Los Ángeles con mi hermano en auto. Este es mi hermano Mocho, esta soy yo. Estamos mirando una estrella de mar que habíamos sacado del mar.

DIAPOSITIVA 8

Acá también seguimos mirando todo lo que sacábamos del mar con Viviana. Mis hermanos...

DIAPOSITIVA 9

Bueno, este es mi segundo hijo, Richie, Viviana, mi suegra y mi suegro en Los Ángeles.

DIAPOSITIVA 10

Acá estamos también recién llegados en la playa, mi mamá, mi hermano Mocho, yo y una pareja de amigos, con Viviana.

DIAPOSITIVA 11

Esta soy yo en Los Ángeles. En la pileta de la casa.

DIAPOSITIVA 12

Este es otro cumpleaños de Vivi. Está teniendo a Richard, que es mi hijo, en brazos.

DIAPOSITIVA 13

Ay, acá están mis chiquititos también. Mi hijo con Viviana. Los dos.

DIAPOSITIVA 14

Esta es Viviana. Parece mi nieta Rita. Se parece muchísimo.

Luisa Muy parecida.

DIAPOSITIVA 15

Graciela Acá estamos en Disneylandia con mi madre. Yo y Viviana acá estamos en un teleférico. Era un juego que había. Maravilloso.

DIAPOSITIVA 16

Este es el Mount Baldy. En invierno se llena de nieve y en verano... bueno, era precioso también para ir a visitarlo.

DIAPOSITIVA 17

Acá estamos mi suegra, yo y Viviana en un juego en Disneylandia. Que bajábamos como en una catarata con...

Luisa Una lancha.

Graciela Una lancha, sí.

*Se acercan ambas a la mesa. Brindan nuevamente.*

Luisa Salud. Es en serio.

eSCeNA 10

La fábrica de tortas

*Luisa y Graciela se acercan al centro de la sala. Graciela toma un banco. Luisa se pone una falda de jersey bordó y se sube al banco.*

Luisa Voy a subir de este lado. Las piernas no me dan.

Graciela Ahí está, cuidado. Quédate ahí, no te me vas a caer.

*Graciela comienza a subirle el ruedo a la falda, mientras Luisa va girando (como una muñequita de torta).*

Luisa Yo hacía pastel de limón, o *lemon pie*, en inglés. Y me salía espléndido en esa época. Era un *boom*, porque no lo hacía casi nadie. Mi marido tuvo la mala suerte de perder unos empleos y estaba en casa muy deprimido. Mi hermanita Julia, cuando lo vio tan deprimido, me dice: "Luisa, hacete un *lemon pie* que yo te lo llevo a una galería que tengo un amigo que tiene un negocio y te lo voy a vender". Así fue, se lo vendió. Y tuvo mucha salida. Al minuto lo vendieron. Así que después empezamos a llevar otras tortas. Mi hermana empezó a buscar otros clientes, pero mi marido, que era el que tenía que salir, no quería salir por nada del mundo. Le daba vergüenza. Cuando vio que empezó a entrar un poco de dinero, bueno, decidió salir. Entonces agarró, como no teníamos coche, se hizo una caja de sombreros, grande, así, cuadrada. Le hizo una tapa, así como unos estantes y ahí ponía una, dos, tres tortas. Las ataba y subía al colectivo y las entregaba. Llegamos a hacer siete tortas por día.

Graciela En la casa.

Luisa En mi casa. Mi casa era un departamento chico. Estaban todas las tortas por todas partes, por el piso, por el comedor, por la sala... Pero trabajábamos bastante bien. Tenía tres batidoras en el hall trabajando. Enseguida mi marido compró una camioneta, al otro mes compró otra camioneta cero kilometro, y después alquilamos un local en Caballito. La confitería se llamaba Vicky. Al tiempo falleció mi marido y quedaron los chicos, mis hijos, a cargo. Después de unos años, la confitería cerró y ahora mi hijo Pablo hace en su casa lo mismo que cuando yo empecé.

Vivi ¿Cómo es la receta del *lemon pie*?

Luisa La receta es una taza sola de manteca, huevo y harina, liviana, así fácil, que se pincha y se cocina. Primero se cocina eso. Después se hace una crema de limón con jugo y ralladura de limón. No lleva nada artificial. Se ponen huevos, maicena y manteca, y se hace la crema, tipo pastelera. Se coloca arriba de la tarta. Y por último con las claras

se hace un merengue que después se cocina. Era un merengue clásico de clara con azúcar. Las canas que tengo me las sacó ese merengue, porque cuando había humedad...

Graciela No se juntaba.

Luisa Se unía, se abría. Era un lío. Hasta que después sacamos el merengue italiano, que arma bien la tarta. Sale perfecta, con los copos... Sale divina. Bueno, ahí estuvimos. Trabajé mucho tiempo y bueno, ahora estamos...

Graciela ¿Cuántos años estuviste en el negocio?

Luisa Treinta y dos años en el negocio. Pero bueno, ahora mi hijo está haciendo sus cosas en su casa. Volvimos a lo primitivo.

Graciela Volvió a hacer lo mismo que hacía ella cuando era joven.

*Graciela la ayuda a bajar a Luisa del banco.*

eSCeNA 11

Yo en los ojos de mi hermana

*Luisa está frente al micrófono.*

Luisa Mi hermana Graciela atiende a las amigas. Se la pasan hablándole todo el día para pedirle consejos. Es especialista en eso. Pero tiene un carácter un poco prepotente. Podría decir que es ella y siempre es ella. Pero somos muy amigas, más que hermanas somos amigas. Siempre nos reunimos. Siempre nos encontramos. Jugamos al tenis, hacemos toda la vida diaria... Nos reunimos, tomamos café, estamos siempre juntas. Pero nos llevamos muy bien.

*Cambian de posición. Graciela se dirige al micrófono.*

Graciela Mi hermana Luisa. Bueno, ella es una persona que también se engancha en todas. Ella va a la mañana, trabaja, viene, cocina, después

de cocinar vamos a jugar al tenis, jugamos un buraco, y le decís "vamos a bailar" y va. Tiene una polenta total, pero es cabeza dura como ella sola. No le haces entender nada. Todo lo que decís está mal dicho. Pero bueno, como dice ella, nos llevamos muy bien. Jugamos al tenis, vamos al club y salimos juntas. O sea que estamos viviendo los últimos años muy compañeras.

*Graciela se acerca a Luisa y le da un beso.*

Vivi a Luisa ¿Cómo es tu vida ahora, sentimentalmente?

Luisa Bueno, yo tengo unos amigos en el club. Íbamos a jugar al tenis dos veces por semana, nos reuníamos a la mañana entre dos parejas y jugábamos, todo bien. Entonces, un día de esos, aparece un señor simpático, agradable.

Vivi ¿Pero vos tenías ilusión? ¿Estabas buscando algo?

Luisa ¿Yo? Para nada. Estaba totalmente anulada. Anulada porque falleció mi marido, y yo dije: ya soy una persona mayor, no voy a encontrar nada, un sentimiento, nada... Ya estaba hecha. La cuestión es que me tocó... me tocó la fibra. Y me enamoré de él. Nos enamoramos los dos. Estamos juntos. Ahora está pasando una pequeña enfermedad, pero creo que vamos a salir adelante.

Vivi Lo operaron del corazón.

Luisa Del corazón. Estuvo muy mal. Pero tenemos fe en que vamos a estar juntos.

Graciela Decime, sexualmente, ¿empezaste a tener algún...?

Luisa Sí.

Graciela ¿Cómo? ¿No era que no?

Luisa Sí. Empecé a sentir todas las sensaciones como si fuera una chica joven.

Graciela Una maravilla, ¿eh?

Luisa Bueno...

Vivi Bueno, muchas gracias.

*Se apagan las luces. Cuando se encienden, Vivi se acerca a Graciela y a Luisa y les da un beso.*

Vivi (*Al público*) Bueno, esto es *Mi mamá y mi tía*. Les quiero agradecer por compartir estas...

*Graciela se le acerca y le toma la cara para besarla.*

Dejame mamá, dejame. Les quiero agradecer por compartir estas historias con nosotros. Un aplauso para ellas.

*Suena música árabe. Comienzan todos a bailar.*

*Se sirve la mesa con una picada árabe para compartir.*

### **Menú**

pepinos  
queso crema  
mantecol  
rosquitas saladas  
mate  
semillas de zapallo  
limonada  
botella de anís  
quinotos  
botella de Champagne Saint Clement Brut

### **Ficha Técnica**

Intérpretes: Graciela Ninio y Luisa Ninio, con intervenciones de Vivi Tellas  
Escenografía: Paolo Baseggio  
Coordinación técnica: Sergio Zanardi  
Producción: María La Greca  
Asistencia de dirección: Eliana Kopiloff  
Dirección: Vivi Tellas  
Estreno: Estudio personal de Vivi Tellas, Buenos Aires, 2003.

### **Texto de difusión del estreno**

Graciela y Luisa Ninio -madre y tía reales de Vivi Tellas, dos señoras sefardíes que hoy rozan los 70- han desplegado una autobiografía familiar a partir de sus momentos más “teatrales”: historias que se repiten, engaños, viajes, episodios traumáticos, traiciones, amores, muertes.

### **Mi mamá y mi tía shop**

Al finalizar la función, los asistentes podían adquirir distintos *souvenirs* preparados especialmente. Algunos de ellos eran: elementos de costura; elementos de cocina; molde original hecho en escena, sellado; set de lotería; set de fotos antiguas recortadas.



*Mi mamá y mi tía:*  
el arte de crear mundos íntimos

Brenda Werth  
AMERICAN UNIVERSITY

Vivi Tellas relata en varias entrevistas que la gestación de Proyecto Archivos coincide con el cierre de la celebrada puesta de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico Lorca, que ella dirigió en la Sala Martín Coronado del Teatro Municipal General San Martín en Buenos Aires. Estrenada en 2002, con escenografía del renombrado artista plástico Guillermo Kuitca, la obra constituyó un éxito tanto para el público como entre los críticos teatrales por su innovación escénica y también por la interpretación original que hizo Tellas del texto lorquiano. Al concluir la temporada de *La casa de Bernarda Alba* –una obra que, según Tellas, ejemplifica una exagerada teatralidad– ella confiesa que sentía un vacío y se dio cuenta de que quería “volver a lo chico, a la investigación” (Tellas en Freire, 2005). Fue entonces cuando ella declaró que era “el turno de las personas reales” y empezó a enfocarse en un ambiente más íntimo y familiar (Blefari, 2008). Es en este momento de cambio paradigmático cuando nace la idea de *Mi mamá y mi tía*, la primera obra de Proyecto Archivos, estrenada en 2003 en el estudio personal de Tellas.

Se puede apreciar una ruptura conceptual que ocurre entre la puesta de *La casa de Bernarda Alba* –una obra institucional, oficial, de gran escala– y la gestión de *Mi mamá y mi tía* –una obra personal y documental, estrenada en una sala chica e informal. Sin embargo, también existe una clara y resiliente continuidad entre estas dos obras, presente sobre todo en el énfasis que pone Tellas en lo familiar, la fragilidad humana y la construcción de lo íntimo. Mientras que en *La casa de Bernarda Alba* los personajes se desnudan literalmente en escena para exponer su vulnerabilidad humana, en *Mi mamá y mi tía*, Tellas crea un espacio íntimo donde su mamá y su tía se desnudan emocionalmente al compartir testimonios de traumas, amores, traiciones y prácticas de

sus vidas personales. Entre las dos obras también se puede presenciar una marcada continuidad en la afinidad que demuestra Tellas por su innovación en el uso de los objetos en el escenario. Es imposible olvidar, por ejemplo, el impacto que tuvo la novedosa elaboración del espacio escénico de ... *Bernarda Alba*, construido con camas diseñadas por Kuitca que adornaban el escenario y que generaban fuertes asociaciones con los ritos íntimos de la esfera privada. Los objetos personales tienen una importancia central en *Mi mamá y mi tía* también. El vestido de novia de Luisa; las fotos de la familia Ninio; el programa del concurso de belleza que gana Graciela; el texto de la obra teatral *En familia*, de Florencio Sánchez, que leen juntas en el escenario; incluso las fichas de lotería –todos objetos personales que infunden la obra con una profunda carga íntima y facilitan una conexión afectiva con el público. Si bien es cierto que Proyecto Archivos representa un cambio radical en la visión artística de Tellas y un giro hacia la exploración de la teatralidad fuera del teatro (y asimismo una investigación de lo real en el escenario), la continuidad entre las dos puestas revela que su interés en la intimidad y en la familia ha sido constante a lo largo de su trayectoria creadora.

*Mi mamá y mi tía* es una de las obras de Proyecto Archivos que mejor capta esta continuada y detenida fascinación que tiene Tellas con la intimidad y la familia en su trabajo artístico. Las protagonistas de la obra son la madre y la tía de Tellas, Graciela y Luisa, respectivamente. Tellas explica que la inspiración de la obra vino de su tía Luisa, quien, al enamorarse a los 71 años, vivió una experiencia que la cambió radicalmente, permitiéndole "... desarrollar la sensualidad, el placer, después de haber estado casada, con tres hijos y haber quedado viuda" (Tellas en Freire, 2005). A partir de esta revelación, Tellas empezó a trabajar con su mamá y su tía con la idea de armar algo juntas. En las sesiones colaborativas con ellas, se dio cuenta de que la manera en que daban testimonio de sus vidas contenía una teatralidad innata y alcanzaba lo que Tellas denomina como un Umbral Mínimo de Ficción (UMF) (cfr. capítulo introductorio de esta edición). Es precisamente esta teatralidad la que Tellas busca excavar

de las interacciones familiares y revalorizar en el marco documental de Proyecto Archivos.

Tellas misma afirma que la intimidad es el 'centro' de su trabajo, y la cultiva a través de distintas estrategias en su trabajo para hacer "ciertos mundos" (Tellas, 2007). La manera en que relaciona la intimidad con la construcción de otros mundos resuena con la propuesta de Lauren Berlant, quien afirma concisamente que "la intimidad construye mundos; crea espacios y se apropia de lugares diseñados para otro tipo de relación" (1998: 282).<sup>1</sup>

En *Mi mamá y mi tía*, Tellas convierte el espacio performático en un mundo íntimo cuando pone a su madre y su tía en el escenario y las invita a compartir los momentos más importantes de sus vidas –casamientos, muertes, traiciones, viajes, transgresiones– a través de narraciones que han contado ya repetidas veces a lo largo de sus vidas. En una serie de episodios predeterminados (aunque libremente expuestos por las intérpretes), Graciela y Luisa juegan a la lotería, recuerdan dichos en ladino heredados de sus antepasados sefardíes, en un episodio Graciela le enseña a Luisa a bailar, en otro le toma las medidas a su hermana para arreglarle un vestido. Luisa, en cambio, comparte una receta para hacer *lemon pie*, confiesa que de niña sorprendió a sus padres haciendo el amor. Todas las actividades que llevan a cabo en el escenario forman parte de un complejo archivo que combina tanto el movimiento corporal, como la materialidad generada por los objetos (fotos, vestido, etcétera) y las historias narradas por las hermanas, que alternan según el relato entre un tono confesional y un tono gracioso, informal y cotidiano.<sup>2</sup>

Tellas emplea otras estrategias para acentuar el tono íntimo de la puesta de *Mi mamá y mi tía*. Además de estrenar la obra en su propio estudio, se aseguró de que el público no superara las veinticinco personas e invitó personalmente a espectadores que ella ya conocía. Como

1 Texto original de Berlant (1998): "Intimacy builds worlds; it creates spaces and usurps places meant for other kinds of relation".

2 Para un análisis sobre el discurso cotidiano en Proyecto Archivos, ver Baeza, 2009.

explica Tellas, al presentar una obra sobre su propia familia, quería sentirse más protegida y, además, quería ejercer cierto control sobre una obra “frágil, entre violenta y emocionante” (Tellas en Sosa, 2004), ya que tenía la potencialidad de desbordarse en cualquier momento. En este sentido, Tellas hace el trabajo de curaduría no solamente para guiar lo que ocurre en escena, sino también para crear un público idóneo para la obra. De esta manera, como explica Federico Baeza, Tellas “... actúa como mediadora entre el espectáculo y el público. Y lo hace porque su lugar es precisamente liminal entre estos dos ámbitos” (2009: 5). La obsesión que tiene Tellas con “el entre” le permite ocupar varios roles y alternar sutilmente entre ser espectadora, directora, intérprete, incluso coleccionista durante las funciones (Irazábal, 2009).<sup>3</sup> Como resultado, Tellas establece posibilidades de acercarse y distanciarse del espectáculo; se adentra en este para compartir el ámbito íntimo y se aleja para examinar el mundo que ha creado. En palabras de Tellas, “cada vez que monto un archivo organizo a mi gusto un mundo ajeno, pongo en escena lo que me gustaría que pasara con esos materiales” (Tellas en Pauls, 2017: 278). El proceso de crear estas obras –los ‘documentales en vivo’– entonces, implica la descontextualización y recontextualización del archivo (Trastoy, 2006: 7). Y este archivo vivo, recontextualizado, constituye un mundo nuevo con personas, objetos e historias reconfigurados en escena para dar testimonio al pasado y también aludir a la posibilidad de imaginar nuevas comunidades y otros modos de ser y verse en el mundo.

Al ejercer control sobre algunos aspectos de la obra, Tellas no permite que la obra sea puramente autobiográfica. Porque si bien las hermanas están en el escenario narrando sus propias vidas, Tellas irrumpe en el escenario varias veces durante las funciones para guiar la obra. A su mamá y a su tía les hace preguntas, comparte una copa de champán con ellas, les ofrece cigarrillos, acomoda el micrófono, desde el costado del escenario les recuerda dichos sefardíes cuando Graciela y Luisa están repasando y explicándolos al público. La influencia

<sup>3</sup> Sobre el discurso museístico y la relación entre teatro, archivo y colección en la obra de Tellas, ver Trastoy, 2006.

que tiene Tellas en dirigir el rumbo de la obra genera una tensión entre lo biográfico y lo autobiográfico en escena (Brownell, 2012). Graciela y Luisa son las protagonistas de la obra y los testimonios son de sus propias vidas, pero el uso del adjetivo posesivo “mi” en el título de la obra indica claramente que el punto de vista sigue siendo de Tellas. Aquí el paradigma del “espacio biográfico”, adaptado de Philippe Lejeune y reelaborado por Leonor Arfuch, es útil para pensar en el espacio teatral de la obra como un “lugar de confluencia y de circulación” (2002: 22) de ideas, perspectivas, emociones y versiones de historias familiares. Al oscilar entre ser un espacio autobiográfico y biográfico, la puesta también pone en cuestión la noción de la autoría y complica la relación entre lo real y la ficción en la escena.

El deseo de influir en el despliegue de la obra no le quita, sin embargo, el valor que Tellas le otorga a la espontaneidad y el azar en su obra. De hecho, el azar es uno de los temas que Tellas explora más a fondo en las obras que forman parte de Proyecto Archivos. Ella es consciente de que puede que no funcione un proyecto y afirma que “no hay garantías” (Tellas, 2008). Incluso puede fracasar –como aquí aclaran páginas antes Brownell y Hernández (2017: 24)– pero esta posibilidad del fracaso no está presente “... como amenaza sino como algo que produce un espacio posible para que historias nunca pensadas salgan a la luz”. Cuando Tellas habla sobre *Mi mamá y mi tía*, hace hincapié en la fragilidad de la obra y la inestabilidad de los afectos que circulan en el espacio teatral. También abre espacios para el azar con la incorporación del juego en la escena. Óscar Cornago identifica el episodio en que las hermanas están jugando a la lotería al comienzo de la obra como un ejemplo de cómo la puesta logra “... combinar el tono de espontaneidad, de verdad, con una estructura que hace posible su repetición” (Cornago, 2005: 23). Incorporar el azar al espectáculo a través del juego logra crear un ambiente más inestable y espontáneo que juega con la (im)posibilidad de escaparse del marco teatral e insertar el mundo real en el escenario.

Tellas inventa una comunidad compartida entre público, intérpretes y equipo teatral, manifestada claramente al final de la obra cuando

Tellas toma el micrófono, agradece a su mamá y tía por su participación, e invita al público a subir al escenario para bailar y compartir una picada de comida sefardí entre todos. Así la obra "... renuncia a la representación para recuperar una función comunitaria mítica: purgar y crear lazos" (Sosa, 2004) y refleja el deseo de Tellas de 'compartir' en vez de 'mostrar' los mundos que ella crea a través de Proyecto Archivos (en Irazábal, 2009). Como afirma Berlant, la "la aspiración a una narrativa compartida"<sup>4</sup> (1998: 281) es parte de la intimidad.

*Mi mamá y mi tía* lleva a cabo una sutil y original investigación que desestabiliza tradicionales discursos teatrales y propone nuevas relaciones entre lo real y el artificio, lo biográfico y lo autobiográfico, la dirección teatral y la curaduría, el azar y la repetición, el teatro y el archivo, para nombrar solamente unos pares. Pero quizás lo que más cautiva e inspira de *Mi mamá y mi tía* es la manera en que Tellas crea mundos –mundos íntimos, frágiles y profundamente humanos– que comparte con nosotros.

## Bibliografía

ARFUCH, Leonor. 2002. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

BAEZA, Federico. 2009. "Documentar lo cotidiano. La teatralidad en Archivos" en *Figuraciones, teoría y crítica de artes*. N° 6. Pp. 1-11.

BERLANT, Lauren. 1998. "Intimacy: A Special Issue", en *Critical Inquiry*. The University of Chicago Press. Vol. 24, N° 2. Pp. 281-288.

BLEFARI, Rosario. 2008. "Caza teatralidad", en *Página 12*. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3823-2008-01-04.html>.

BROWNELL, Pamela. 2012. "Project Archives: Documentary Theatre According to Vivi Tellas. On the Subject of Archives", en *e-misférica*.

<sup>4</sup> Texto original de Berlant: "But intimacy also involves an aspiration for a narrative about something shared..."

Vol. 9. n° 1 y 2. Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-91/brownell>

CORNAJO, Óscar. 2005. "Biodrama: Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro", en *Latin American Theatre Review* Vol. 39. N° 1. Pp. 5-28.

FRERE, Susana. 2005. "El género documental, a escena" en *La Nación*. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/668467-el-genero-documental-a-escena>.

IRAZÁBAL, Federico. 2009. "Las Tellas. Entrevista a Vivi Tellas", en *Funámbulos. Cultura desde el teatro*. 18/05/09. Disponible en: <http://funambulosnotas.blogspot.com/2009/05/las-tellas.html>

PAULS, Alan. 2017. "Secuestrar la realidad. Una entrevista con Vivi Tellas por Alan Pauls", en *Biodrama | Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos*. Córdoba, Editorial FFyH. UNC, PAPELES TEATRALES. Pp. 273-280.

SOSA, Cecilia. 2004. "Cuéntame tu vida", en *Radar*, suplemento cultural de *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1748-2004-10-17.html>

TELLAS, Vivi. 2007. Proyecto Archivos en <http://www.archivotellas.com.ar>

— 2008. "Vidas prestadas", en *Radar*, suplemento cultural de *Página 12*. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4788-2008-08-24.html>

TRASTOY, Beatriz. 2006. "El lugar del otro. Interferencias y deslindes entre discurso crítico y práctica escénica contemporánea", en *Revista Orbis Tertius*. N° 12, Año XI. Pp. 1-12.

*Tres filósofos con bigotes*  
Alfredo Tzveibel, Jaime Plager y Eduardo Osswald  
profesores de filosofía de la Universidad de Buenos Aires.



# 2

## Tres filósofos con bigotes

Texto de Vivi Tellas con la colaboración de  
Eduardo Osswald, Alfredo Tzveibel y Jaime Plager

eSCeNA 1

### Arquería

*Entrada del público. Alfredo, Jaime y Eduardo están tirando con el arco. Revisan las puntas de las flechas y se toman el tiempo que sea necesario. Anotan en el pizarrón los puntajes. Tiran tres flechas cada uno, por vez. Mientras tanto, discuten sobre el no pensar. Algunas frases que se escuchan son:*

Eduardo El cuerpo es una gran razón... La cuestión de la danza, tratando de no pensar. Una danza apolínea, no dionisiaca. Un movimiento solo. Mientras más apuntás, mientras más pensás, peor te sale, dijo el profesor Daniel. "No pensar", dijo el profesor. No podés pretender que de un momento a otro puedas dar en el centro. Es como un paso de baile. ¿Vos pensás que si un griego le pegaba en el centro iba a decir: "Soy yo"? No, decía: "Fue Apolo".

Jaime A mí se me ocurre pensar en el amor, en cuando hago el amor. Ahí no pienso.

Alfredo ¿Hacer el amor? Ahí es cuando yo más pienso.

Eduardo La cuestión es si el cuerpo piensa.

Jaime Lo que me trastorna es esto del no pensar, porque pienso en no pensar.

Eduardo Yo creo que la cuestión es simplemente que los dioses nos asistan.

Alfredo No se puede no pensar. Hasta cuando dormimos pensamos.

Eduardo Hay que tener una atenta pasividad.

Alfredo Es que no puedo no pensar.

*Se apaga la luz de sala. Comienza a sonar música de jazz: "Surrey with the finger on top" de Miles Davis, del disco Steaming with the Miles Davis Quintet. Los filósofos dejan de hablar. Cada uno deja lo que tiene en la mano sobre el banco de la derecha y se va a sentar. Cuando se sientan comienzan a chasquear los dedos y se levantan con el segundo solo de trompeta. El tema baja cuando se enciende la luz, y termina.*

## eSCeNA 2

### Globo Rojo

*Se escucha el sonido del agua que corre mientras Jaime se afeita. Eduardo infla un globo rojo. Alfredo comienza a leer a Parménides. El texto debe ser leído con la dimensión que tiene: ¡es el comienzo de la filosofía! Cada uno disfruta la acción que está llevando a cabo.*

Alfredo (*Lee a Parménides de manera fuerte y clara*)... Es necesario decir y pensar que lo que es es, pues hay ser y nada, en cambio, no es. Te ordeno que consideres eso, te aparto, pues, de esta primera vía de indagación y además, por consiguiente, por lo que los mortales que nada saben andan errando, cual Hombres de dos cabezas. En efecto, la incapacidad

en sus pechos conduce un pensamiento vacilante. Son estos llevados, como sordos e igualmente ciegos, estupefactos, gente incapaz de juicio, para quienes el existir y el no existir se ha supuesto lo mismo y no lo mismo: el camino de todas las cosas marcha en direcciones opuestas....

*Cuando el globo de Eduardo explota, Alfredo deja de leer. Ambos toman sus fotos y al sentarse las muestran al público. Jaime termina de afeitarse, toma la suya, se sienta y también muestra su foto.*

## eSCeNA 3

### Griego

Eduardo (*en griego*): Ο βασιλιάστου Δελφικού μαντείου δεν αποκαλύπτει μετολόγοοτε και αποκρύπτει, αλλά εκφράζεται μεσημεία<sup>1</sup>

*Alfredo repite la última frase que dice Eduardo. Jaime y Eduardo se levantan y van hacia el fondo.*

Alfredo (*en griego*): Αυτού που κάποτε ήταν στην Τροία αρχιστράτηγος, του Αγαμέμνονα γιε, τώρα είσαι εδώ και μπορείς να δεις εκείνα που πάντοτε ήθελε η ψυχή σου. Γιατί αυτό εδώ είναι το Άργος που πουθούσες το παλιό, τόπος ιερός της οιστροχτυπημένης κόρης του Ινάχου· κι αυτή. Ορέστη, είναι η αγορά του λυκοκτόνου θεού, η λύκεια· αυτός εδώ από αριστερά είναι ο ξακουστός ναός της Ήρας κι εδώ που φτάνουμε, λέγε πως βλέπεις τις πολύχρυσες Μυκήνες και το πολυσυμφοριασμένο παλάτι των Πελοπιδών.<sup>2</sup>

1 "El señor, cuya morada está en Delfos, no dice ni oculta: solo da signos" (Heráclito). Nota de las compiladoras: en la puesta en escena solo se pronunciaban los textos en griego, y las traducciones se incluyen aquí para el conocimiento del lector.

2 "¡Oh, hijo de Agamenón, que un tiempo fue general en Troya! Ahora puedes, estando presente, ver aquellas cosas que siempre quisiste ver. Esta es la antigua Argos

## eSCeNA 4

### Recreo

*Comienza a sonar “Yo en mi casa y ella en el bar” de Los Náufragos. Caminan hacia un costado de la mesa. En las sillas vacías quedan las fotos de los tres. Mientras suena la canción, los tres están parados en el fondo, compartiendo anécdotas de los errores de sus alumnos en los exámenes.*

Era una noche de primavera  
y yo tirado en la catrera  
fumo mi pucho mientras pensaba  
que estará haciendo mi peor es nada.  
Qué puedo hacer si ella es así  
con una hippie yo me metí  
nunca viví nada igual  
yo en mi casa y ella en el bar  
yo en mi casa y ella en el bar.  
Sale de noche vuelve de día  
dice que estudia filosofía  
yo mientras tanto toco la viola  
y pongo un disco en la vitrola.

La lalalalala  
nunca viví nada igual  
yo en mi casa y ella en el bar.  
Era una noche de primavera  
yo aquí dentro y ella afuera  
fumo mi pucho mientras pensaba

que anhelabas, recinto sagrado de la hija de Inaco; esta, Orestes, es la plaza Licia, del dios matador de lobos; este que ves a tu izquierda, es el sagrado templo de Hera, adónde llegamos. Puedes decir que ves a Micenas, la rica en oro, y la casa de los Pelópidas, rica en desgracias” (fragmento del primer parlamento de Ayo, dirigido a Orestes, de la tragedia *Electra* de Sófocles).

qué estará haciendo mi peor es nada  
Qué puedo hacer....

Alfredo Para Aristóteles la virtud es un término medio entre dos vicios, uno por el sexo y otro por defecto...

Jaime Cuando Zaratustra bajó de la montaña se encontró con Ana Coqueta, en lugar de “con un anacoreta”.

Alfredo Polisemia: enfermedad del siglo XIX.

*Baja la música.<sup>3</sup> Jaime saca una carta y la muestra al público. Jaime lee la carta mientras Eduardo y Alfredo escuchan divertidos, interesados, con curiosidad. Siguen los movimientos de Jaime al girar el papel y reaccionan a su lectura con gestos, poses de atención y extrañamiento.*

Jaime Esta carta me la entregó una alumna de la Universidad de Buenos Aires de la cátedra de Filosofía, en 1986.

*Comienza a leer:*

¿Sabés acaso... que todo esto es delirio, delirio, delirio inconcebible, que existe una tragedia bajo este asunto? Un perfume orgiástico, salvaje y hasta maravillosamente cotidiano. El cuarto desordenado, con las sábanas violentas y sucias. Tengo que morderme. El cuarto se abre con una intensidad volcánica. Y en el cuarto hay dos ojos. Uno, redondo, macizo; abismal, el otro. ¿Qué más estimulante? Una forma sin fondo, que tampoco es forma. Esto último me parece más interesante; al menos si no encuentro nada, sé que lo estoy buscando en la misma nada. Me termino por excitar e impulsada por algo que desconozco, me arrojo contra el fondo de la nada. No llego, o, si lo hago, la nada

<sup>3</sup> En la versión de 2008, comienza aquí la intervención de Leonardo Sacco, que se incluye al final de esta obra.

deja de ser nada. Está rabiosa. Por ende, la nada está llena. De nada y de rabia. Y puedo sentir la nada, y sentir en su furia el grito ahogado de un orgasmo. Pienso. (¡Que impotencia!) La nada me muerde. Y sin dejar de lastimarme y sonreírse, me escupe en la cara. Me sale sangre. ¡Putá! Que comienza a caer, resbalándose con gotitas ridículas, grotescas, penetrando en lo profundo del útero. Allí se esfuman...

¡Brindemos, pues, por la vida, amigo! -¿Sí?-

Siempre llevamos una máscara, una máscara que nunca es la misma, sino que cambia para cada uno de los papeles que tenemos asignados en la vida... .

Pero ¿qué máscara nos ponemos o qué máscara nos queda, cuando estamos en soledad, cuando creemos que nadie nos observa, nos controla, nos escucha, nos exige, nos suplica, nos intima, nos ataca? Y tal vez nadie perdona el ser sorprendido en esa última y esencial desnudez, porque muestra el “alma” sin defensa.

Hace algunas noches soñé con vos, Jaime. Tuve un sueño muy especial, que de inmediato fui y le conté al analista. Pero me importa un comino en realidad su interpretación. Lo que sí me importa fue la sensación extraña, que me impactó. Y sea lo que sea, te lo quiero contar, Jaime. Te voy a contar una película muy piola que vi semanas atrás. Se trataba de un tipo que entraba a una habitación para acostarse con su mujer. Pero resulta y (creo que la cosa sucedía en una especie de hotel) que se equivocó de habitación y por ende de mina. Muy excitado y sin pensarlo dos veces, comenzó a desvestirse a la tipa con una torpeza pueril y adolescente. No sabía quién era la tipa, ni de dónde había aparecido. Pero en el instante en que el pobre hombre se esforzaba, con una semisonrisa lo empujó. Sí, lo empujó de un golpe contra una pared. Se puso de espaldas, Y le metió los dedos en el culo. Con una fuerza increíble. Lo arañó, y no sólo eso...El tipo se largó a llorar, impotente. No entendía nada... Salimos de la clase, o del lugar que mi conciencia no alcanza a recordar.

Sí veo la noche, profunda y abismal. Creo que estamos por llegar a la parada del colectivo. Existen ciertos estados de ánimo en que uno se encierra en una tristeza nebulosa, un período de abstracción donde la realidad se torna difusa. Y entonces uno comienza a encerrarse cada vez más: hasta que la sensación de estar solo (puntos, sombras, manchas) se hace insostenible, y otros estados en los que las fuerzas se tornan monstruosas y te terminan matando. Momentos en que uno no puede consigo mismo, ni con ellas, ¡Jaime, el tipo de la película sos vos!

(Desde otro abismo, desde un mismo deseo).

Florencia

PD Una angustia brutal, entorpecida.  
Y mucho miedo.

eSCeNA 5

Zenón

*Eduardo tira una flecha y deja el arco.*

Alfredo (*Primer experimento*)<sup>4</sup> El movimiento no existe.

Jaime ¿Cómo qué no existe? ¿Lo de recién no pasó? ¿Escuchaste el ruido?

Alfredo Yo dije que el movimiento no existe, no que no vi lo de recién.

Eduardo No lo podés llenar con el testimonio de los sentidos.

Jaime Yo digo que existe; esto es una evidencia.

4 A los intérpretes se les pidió que probaran cómo funcionaban en el espacio los ejemplos célebres de la filosofía, alejándose del tono didáctico, y volviendo siempre a la curiosidad, a la posibilidad de experimentar algo nuevo.

Alfredo Si vos golpeás esta mesa, por ejemplo (*golpea la mesa*), te parece dura, sólida, impenetrable. Sin embargo, la física dice que esta mesa es un 95 % de vacío.

Jaime Si esta flecha le pega a él, veremos si estamos hablando de apariencias.

Eduardo Uno puede razonar lógicamente algo que la experiencia contradice.

Jaime Entonces será un problema de la razón.

Alfredo Cuando Zenón dice que la flecha no se mueve, por algo lo dice.

Jaime Aporías... (Lo que está mal planteado).

*Jaime piensa y busca una flecha grande de cartón. La sostiene con las dos manos a la altura del pecho.*

Jaime A ver, Alfredo, ponete acá. (*Jaime ubica a Alfredo en un extremo de la sala para que lo ayude en el experimento*). Para recorrer la distancia de "A" (*Alfredo*) hacia "E" (*Eduardo*), dice Zenón, hay que recorrer esta mitad, pero antes hay que recorrer esta mitad, y antes la mitad de esta mitad, y así sucesivamente... .

*Alfredo recorre las distancias marcadas en el experimento al punto de quedar oscilando en su posición de origen.*

Alfredo La flecha no se movió.

Jaime (*Secándose la transpiración de la frente*) Yo estoy transpirando.

Alfredo La flecha no se mueve porque vos la estás teniendo.

*Eduardo busca una flecha de cartón pequeña. La muestra unos segundos y la deja caer.*

Alfredo Ahora está quieta.

*Se acercan los tres y la miran en el piso.*

*El grupo se dispersa. Jaime levanta las flechas y las deja a un costado.*

Eduardo (*levantándose la camisa*) ¿Vos tenés heridas de flecha?

*Jaime camina hacia el frente mientras levanta su camisa y muestra la cicatriz de una operación.*

Eduardo Mirá. A mí acá me mordió un tipo una vez.

Alfredo A mí no me operaron, pero tengo una en el corazón.

*Alfredo se va susurrando un pedacito del tango "Tarde".*

De cada amor que tuve tengo heridas,  
heridas que no cierran y sangran todavía.

Jaime Esa herida es profunda y no cicatriza.

*Se sientan.*

## eSCeNA 6

### Paraguay

Eduardo Los padres de mi mamá eran paraguayos. En 1911 decidieron venirse a Buenos Aires. Mi abuelo era director de escuela y además era del partido liberal. Estaba en una situación peligrosa. Vinieron a Buenos Aires. Y mi abuela se dio cuenta de que aquí se podía vivir y decidieron quedarse, y compraron una casa grande adonde nos fuimos a vivir todos juntos. Y esta era la música que yo escuchaba de chico en casa.

*Eduardo toma un control remoto y enciende la música. Suena una canción con arpas paraguayas. Primero baila solo, luego saca a bailar a Alfredo y bailan juntos. Al final, se abrazan y vuelven a sentarse.*

eSCeNA 7

Manos

Alfredo (*Segundo experimento*) ¿Se puede estar en el lugar de otra persona?

*Comienzan a discutir.*

Jaime No... (*Piensa detenidamente*) De ningún modo.

Alfredo ¿No?

Jaime De ningún modo.

*Jaime se sienta arriba de Alfredo, quien se lo saca de encima, molesto.*

Alfredo ¡Pero salí! No hablo de eso...

Jaime Pero, ¿vos qué decís? Si se puede estar en el lugar del otro como si... ¿Como estar en los zapatos del otro?

Eduardo Afectivamente no podés ponerte en el lugar del otro.

Jaime Para mí no, ni físicamente ni psicológicamente.

Eduardo Siempre es una simulación.

Alfredo ¿Y cuando uno dice: "Vos ponete en mi lugar"?

Eduardo Es en sentido figurado.

Alfredo Yo soy profesor. ¿Y no hago de profesor cuando doy clase?

Jaime Se muere el padre y el hijo mayor está representando al padre.

Eduardo Siempre va a ser una representación: el padre es el padre.

Jaime Hay algo de falso, de ficcional....¿Y si todos fuéramos representaciones?

Alfredo Me estás dando la razón.

Eduardo Uno se está interpretando, pero es más una acción espontánea.

Jaime Esto te plantea si no estamos siendo representados. Es decir: autenticidad y falsedad.

Eduardo Kant dice que si vos le preguntás a la razón si puedo superponer dos objetos, la razón dice que sí.

Jaime Pueden superponerse dos objetos *representados* por la razón.

Eduardo Salvo las manos... Las manos no pueden superponerse. Es necesaria la experiencia. La razón sin la experiencia no puede conocer.

*Los tres se contemplan las manos. Las superponen una o dos veces, meditando lo que dice Kant.*

Jaime No basta solo con la contemplación.

Alfredo Qué tiempos aquellos...

Jaime Ahí Kant tiene razón.

Eduardo Creo que sí.

Jaime Vos, ¿Alfredo?

Alfredo Sí. Estoy de acuerdo.

*Ninguno de los tres sabe bien qué hacer frente a esta situación en la que todos están de acuerdo.*

Jaime La próxima vez me contradigo a mí mismo.

Silencio.

## Laboratorio

*Los experimentos se llevan a cabo en conjunto. Los tres buscan la manera de hacerlos.*

Jaime (*Tercer experimento*) El alma es la memoria.

Alfredo A mí eso me supera. Uno puede decir que la memoria es un aspecto del alma, una de las propiedades del alma. A esa alma que es la memoria, ¿se la puede conocer?

Jaime Sin memoria no tenés identidad. Los griegos pensaron la muerte como pérdida de la memoria.

Eduardo Nosotros somos los que olvidamos qué somos.

Alfredo Una memoria más profunda, tal vez, ¿Por qué me acuerdo de algo en sueños?

Eduardo El olvido es un poder para volver a vivir.

Alfredo Yo relaciono el alma con la memoria, pero de ahí a que sea la memoria... ¿Entonces un bebé recién nacido no tiene alma?

Jaime Y, bueno... En cierta medida. Aristóteles habla de una *tabula rasa*.

Alfredo Que se va escribiendo.

Jaime Claro. Uno se va haciendo.

Alfredo Pero, ¿no hay nada? Entonces toda la experiencia sería un caos.

Jaime No, hay algo en el alma que ordena, que prioriza; si no, sería como decís vos, una rapsodia de sensaciones.

Alfredo Si yo no recuerdo, ¿no existo?

Eduardo Descartes, Descartes habla de la cera...

*Eduardo se para y se ubica detrás de la mesa. Jaime lo sigue.*

Eduardo De un pedazo de cera.

*Eduardo toma una lámina de cera y le da otra a Jaime.*

Eduardo Cera fresca del panal. Habla de la textura, del olor de la cera... cierto aroma de las flores, de una consistencia.

*Alfredo toma un pedazo de cera marrón de la mesa, lo golpea, lo observa. Luego se acerca a Jaime y Eduardo, que inspeccionan las láminas.*

Jaime Descartes está en una habitación junto al fuego y ve la cera.

*Jaime calienta la cera con un calentador eléctrico.*

Jaime A ver, Alfredo, sentate acá.

Eduardo Si dejamos un trozo de cera al calor y nos vamos de la habitación y regresamos, la cera se ha transformado en una masa líquida que no tiene la misma textura, ni color, ni olor. Se ha convertido en una masa mucilaginoso.

Jaime Y sigue siendo cera.

Eduardo ¿Y quién se dio cuenta? Es la razón la que sabe que a pesar de haber cambiado sus notas esenciales es la misma cera.

Jaime Es un racionalista.

*Jaime y Eduardo le ponen la lámina de cera blanda a Alfredo sobre la cara, formando una máscara. Jaime le da su foto para que la tenga en la mano.*

Eduardo (*A Alfredo*) ¿Qué sentís?

*Se alejan Jaime y Eduardo para observar a Alfredo, que ahora tiene la máscara en una mano y su foto en la otra. Así se queda durante un tiempo. Eduardo toma el arco y una flecha. Alfredo se levanta. Eduardo tira al blanco, deja el arco y se van a sentar los tres.*

## eSCeNA 9

### Momento femenino

*Alfredo se acerca a una maceta con una planta que está en la mesa y la riega, mientras se queja de lo seca que está.*

Alfredo Será posible que uno no se puede ir una semana de vacaciones, que no le riegan nada. Le dije a esta guacha de Cristina que me regara las plantas. Sí, la regó como su cara. Esta planta que hace años que la tengo. A ver si la puedo salvar.

*Jaime le pone perfume a su pañuelo, Eduardo se recorta el bigote. Cuando Alfredo termina de regar se sienta. Eduardo tarda un poco más que los otros. Jaime lo mira, un poco fastidiado.*

## eSCeNA 10

### Posiciones de Pensar

*Mientras se escucha "Quizás" de Osvaldo Farrés, por Nat King Cole, los tres asumen distintas posiciones como de estar pensando.*

Siempre que te pregunto  
qué cuándo, cómo y dónde,  
tú siempre me respondes:  
¡Quizás, quizás, quizás!  
Y así pasan los días  
y yo desesperando,  
y tú, tú contestando:  
¡Quizás, quizás, quizás!

Estás perdiendo el tiempo  
pensando, pensando,  
por lo que más tú quieras  
¿hasta cuándo, hasta cuándo?  
Y así pasan los días  
yo desesperando,  
y tú, tú contestando:  
¡Quizás, quizás, quizás!

## eSCeNA 11

### Caverna

*Se recrea la caverna detalladamente, imaginando cómo es este lugar extraño.*

Alfredo (*Cuarto experimento*) La realidad es la sombra de la verdad.

*Se apagan las luces y comienzan a discutir en la oscuridad.*

Jaime No entiendo. Me resulta confuso...

Alfredo La realidad es la sombra de la verdad.

Jaime No entiendo cómo podés separar verdad de realidad. ¿Vos pensás que existe una verdad...? ¿Una verdad última, algo así como la Verdad?

Alfredo Para mí sí, existe la verdad.

Jaime Para mí no, la verdad o las verdades se construyen... Hay tantas verdades posibles como...

Alfredo ¿Vos decís como si un pensamiento fuera simplemente un hecho?

Jaime Y tener su propia verdad. La interpretación la estás poniendo del lado de los observadores.

Alfredo Digo que hay una clase de hechos, la caída de los cuerpos, por ejemplo, y que ahí hay una verdad. Y que es una verdad matemática

y exacta. Me refiero al carácter aparential que tiene. Es parecido a lo que veíamos con lo de la mesa. Hay muchas interpretaciones de la realidad, pero hay una verdad.

Jaime Muy platónica me suena esa separación... El prisionero sentado en la caverna.

Eduardo Atado a los sentidos.

Jaime No sé si a los sentidos, a la ignorancia.

*Jaime se levanta y camina hasta el fondo. Toma un farol y lo enciende mientras vuelve al frente. Jaime alumbra los objetos de la mesa, las sombras se proyectan en la pared. Alfredo descubre su sombra en la pared, saluda con la mano. Eduardo prueba hacer sombra con una silla.*

Eduardo Hay un fuego en la entrada de la caverna. Afuera.

Jaime Donde pasa gente.

Eduardo Solo se escuchan murmullos.

*Jaime y Eduardo murmuran palabras en griego.*

Jaime Pará, mirá. (*Mueve de un extremo a otro el farol*). Si a Platón se le ocurría mover la hoguera, descubriría la ley de la relatividad... ¡O el cine!

Eduardo El prisionero está encadenado, mirando al fondo de la caverna. Ayúdame, Alfredo. Y hay una tapia en la caverna. Solo puede ver las sombras.

*Alfredo se sienta y hace de prisionero.*

Jaime La apariencia oscura de las cosas. Ahí hay una soga para atarlo.

*Jaime le enrosca la soga alrededor del cuello.*

Eduardo Pero con mucho esfuerzo, dice Platón, puede liberarse. Al principio la luz le hace daño, le lastima los ojos.

*Alfredo empieza a desatarse lentamente y se para. Camina despacio, como zombi, encandilado por la luz del farol.*

Jaime Mirá, esa es la cara de quien ve la verdad.

Eduardo El prisionero sale, pero vuelve para buscar a los otros, que siguen encadenados. Y pone en riesgo su vida. Los cautivos no le creen.

Jaime Mostrar el camino hacia la verdad acarrea problemas. Como a Sócrates. Viste cómo son los filósofos... "¿Y tú quién eres?" "¿Y tú qué haces?" "Soy zapatero". "¿Y qué es un zapato?"

Eduardo Lo quieren matar por hinchar pelotas.

Jaime La destreza de Platón está en poner la tapia, cosa de la que en general los intérpretes nada dicen. ¿Sabés por qué? Porque el prisionero se daría cuenta de su duplicidad, de que él está aquí y que hay una sombra allá.

Alfredo Suponete que el prisionero... Por eso está bien la tapia...

Jaime Y descubriría... la autoconciencia, efectivamente. Pero esa separación de los dos mundos...

Eduardo Es una alegoría. Además, dice Platón que el prisionero puede liberarse, con esfuerzo.

Jaime Sí, el prisionero se quita las cadenas. Y esto me parece importante, y además es importante que la peor de las cadenas la tiene en la cabeza.

Eduardo El prisionero no tolera la luz porque está acostumbrado a la comodidad de las tinieblas. Las tinieblas son cómodas, son homogéneas.

Jaime Un mundo exterior, y para Platón eso es el mundo de las ideas, una suerte de ascensión.

Eduardo Cuando contemplás una puesta de sol, por ejemplo...

Jaime Me conmueve.

Eduardo ¿Y esos son dos mundos? No, es uno solo. O cuando mirás una obra de arte. Yo te voy a decir una cosa: una de las acusaciones era que Sócrates traía nuevos dioses a la polis, y eso no era verdad.

Jaime Hay que quitarse las cadenas.

Eduardo ¿Qué hace que quiera desprenderse?

Jaime Permitime, sabés lo que hay que hacer, iluminar acá, no hay otra cosa...

Alfredo Lo que pretende Sócrates es precisamente eso: los ejemplos con referencia al presente. Sócrates habla de los sofistas, de qué pasa con el buen pastor, con el mal pastor... Está diciendo que eso es anti-platónico.

Eduardo La separación de dos mundos es una cuestión pedagógica. Platón es mucho más que eso...

Jaime No, ¿cómo pedagógica? ¿O no leíste a Nietzsche? Bien, bien, ahí tenés la sombra, lo que hay que hacer es alumbrar acá. Yo digo que hay que hacer como sostiene Sartre: bajarse de los pedestales, de allá de los cielos, la luz allá arriba, el barro de la historia.

Alfredo Sí, pero después habla del ser...

Jaime Mirá, me acuerdo de una cosa que dice Sartre. Justamente el momento más interesante de la literatura es en la *Eneida*, cuando carga sobre sus hombros el cadáver de su padre. Todo el mundo lleva sobre sus hombros el cadáver de su padre, y ustedes llevan a Platón.

Eduardo Estás equivocado: Platón nos lleva a nosotros.

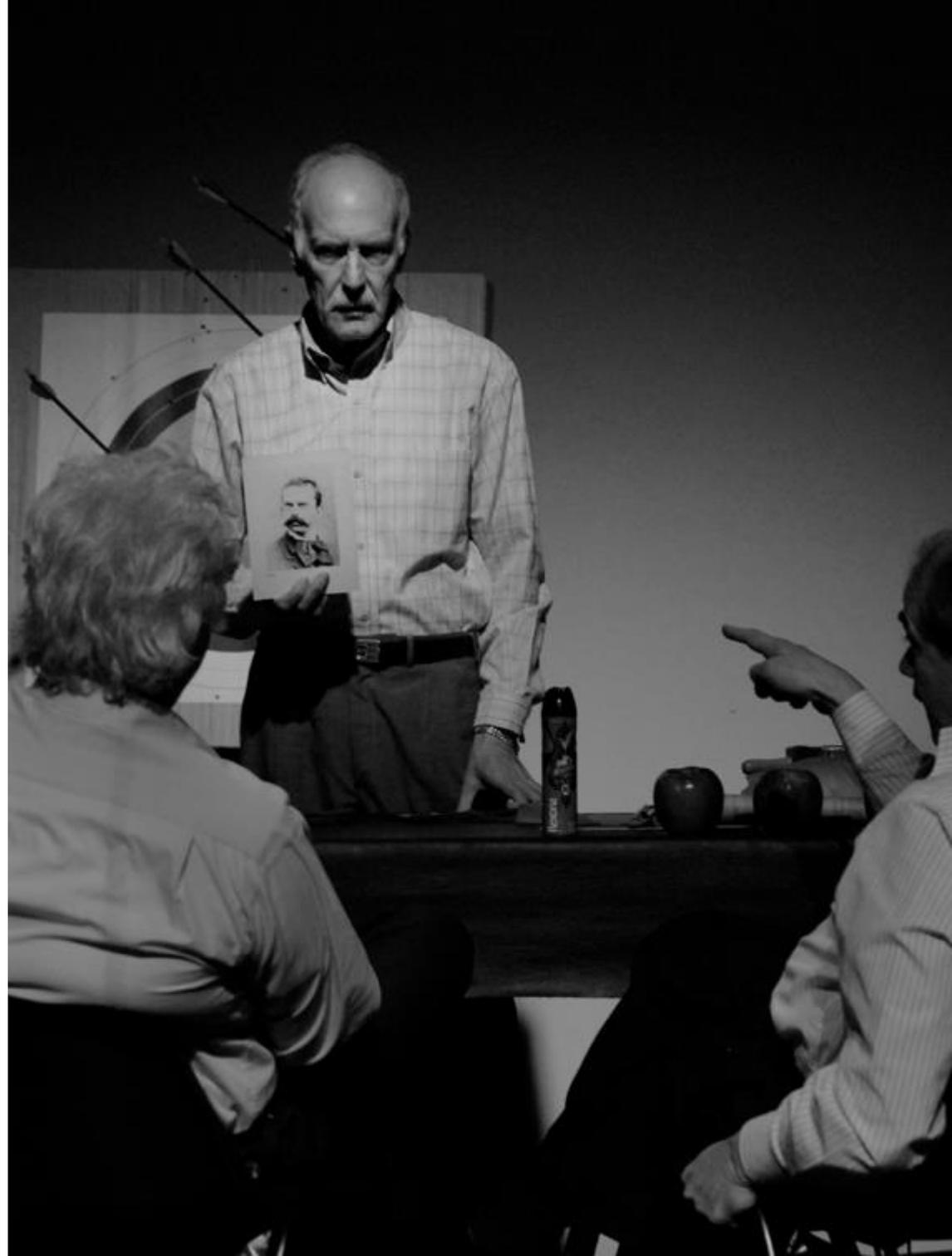
Jaime Pero, por favor: ¡reivindicar a Platón después del siglo XIX!

Alfredo ¡El siglo XIX! ¡Como si hubiera un progreso!

## eSCeNA 12

### Bigotes falsos

*Los tres caminan y se ubican detrás de la mesa. De a uno eligen un bigote falso. Se preparan brevemente a un costado de la mesa para un momento teatral. Por turnos, caminan hacia la luz y recita cada uno un texto sobre la verdad. Reflexionan un instante acerca de lo que acaban de decir. Vuelven detrás de la mesa, eligen otro bigote, practican sus líneas, poses, mientras esperan su turno. Lo repiten varias veces cada uno de modos diferentes con cada bigote, como si el bigote les cambiara el personaje y la entonación del texto.*



Eduardo Estamos necesariamente en la verdad.  
Jaime La verdad es una mentira.  
Alfredo La verdad es el error sin el cual no se puede vivir.

### eSCeNA 13

#### Tarjetas

*Jaime y Eduardo dan vuelta sus sillas y se sientan frente a Alfredo, que les muestra fotos de diferentes filósofos con bigotes. Critican cada bigote.*

Benjamin Bigote de fugitivo, persecuta. Se te ponen así los bigotes cuando te persiguen los nazis.

Dewey Circunflejo, pedagógico, dice poco, pero quiere decir más con ese bigote.

Reinhardt Elegante hasta en el descuido. No tengo idea de qué escribió; pero el bigote, perfecto.

Bergson Tipo fino, podría sacarse los bigotes, tan civilizado, tan francés, es casi un olvido para él, concordancia con el cuello duro. Dijo cosas interesantes ese bigote.

La Mona Lisa con bigotes. ¿Eso? No. Eso es un error.

Einstein Bigote jodón. Así te quedan los bigotes con la Teoría General de la Relatividad. Este es un filósofo. A ese nivel de las teorías físicas. Lo aceptamos, ¿no?

Nietzsche joven Castrense, estereotipo, vehemente. Bigotes de época. No parecen suyos.

Nietzsche ¡Qué bigote! Una firma, este soy yo.  
Nietzsche loco Nietzsche extraviado, esos bigotes parecen un animalito muerto. No se acomodan a la cara. No son de esa cara. Él siempre rechazó la piedad, pero esta imagen me conmueve.

*Terminan y se sientan los tres frente al público.*

### eSCeNA 14

#### Molotov

*Alfredo se levanta.*

Alfredo Cuando yo tenía 17 años leí el *Anticristo* de Nietzsche. Y me cambió la vida. Poco tiempo después, a los dos años, más o menos, estaba en la facultad de Filosofía y Letras en Independencia y Urquiza, militando en una agrupación estudiantil: Tendencia Universitaria Popular Antiimperialista y Combatiente, TUPAC. Nos decían los chinos. Era la dictadura y hacíamos movilizaciones sorpresa. Había una en Plaza de Mayo. Se acerca El Bocha, un compañero, con una bolsa, y me dice: “¿Te animás a llevarlas? Son cuatro molos.” Le dije que sí. Qué le iba decir. Nos tomamos el 56 y llegamos al lugar. Una molo es una... Es una botella llena de nafta con una bolsita atada con azufre y clorato de potasio. Era para hacer una barrera, para que no avanzaran los autos de la policía y toda la parafernalia. Mi situación era más o menos así (*agarra el bolso y va caminando por la calle, hecha con una cinta en el piso*), yo iba a tomarme el 56 con una bolsa con cuatro molos. (*Se detiene. Deja el bolso en el piso y saca una molotov*). Esto es una réplica. (*La exhibe lentamente al público, después la guarda y saca el boleto*). Y este es el boleto del colectivo que me tomé ese día. (*Saca un libro rojo pequeño*). El *Libro rojo*: todos lo teníamos, no sé si todos lo leían, pero... (*Abre el libro en las primeras páginas y muestra la foto de Mao Tse-tung*). Con la foto de nuestro líder.

*Guarda el libro y camina hasta el otro extremo de la mesa, donde deja el bolso. Después camina hasta la luz.*

En la plaza uno tenía que estar caminando, íbamos de uno o de a dos, haciendo como... está todo bien. Como eran actos relámpago, sorpresa, siempre había una señal para que empezara. Ese día la señal era: "¡Un solo grito! ¡Ingreso irrestricto!"

Alfredo, Jaime y Eduardo (*Enérgicos*) ¡Un solo grito! ¡Ingreso irrestricto!

*Los tres se quedan en silencio unos instantes.*

eSCeNA 15

## Manzanas

*Jaime se levanta y tira una flecha. Deja el arco y los tres van a buscar las manzanas en la mesa. Se las apoyan en la cabeza y caminan. Se ponen uno al lado del otro, frente al público, y se cruzan de brazos.*

APAGÓN.

*Comienza a sonar la canción "Estoy hecho un demonio" de Los Náufragos.*

*Banquete filosófico con los intérpretes. Vivi Tellas invita a la audiencia a compartir una picada temática*

## Menú

uvas

té de menta frío

samali

pan árabe

higos

queso griego feta

sardinas

puré de berenjenas

aceitunas negras

hojas de menta

## Ficha técnica

Intérpretes: Eduardo Osswald, Jaime Plager y Alfredo Tzveibel

Clases de arquería: José M. Vildoza

Escenografía: Paolo Baseggio

Fotografía: Nicolás Goldberg

Acondicionamiento de sala: Julieta Ascar

Asistente de producción: Paula Salomón

Asistente de dirección: Meiludicissa

Producción: María La Greca

Coordinación técnica: Sergio Zanardi

Dirección: Vivi Tellas

Estreno: Estudio personal de Vivi Tellas, Buenos Aires, 2004.

## Texto de difusión del estreno

En esta obra tres profesores de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires cuentan en público en qué consiste ser un pensador profesional y ponen al desnudo las conexiones que hay entre la vida personal y el ejercicio de la filosofía. Así desfilan sesiones encarnizadas de tiro con arco y flecha, comentarios sobre la importancia del bigote en la filosofía, la discusión de una famosa paradoja griega, la polémica puesta en escena del ejemplo de la caverna de Platón, momentos musicales pop y hasta la recreación de un hito filosófico-político de los años 70.

## Apéndice

### *Intervención personal de Leonardo Sacco*

Durante la reposición del año 2008 en el Teatro Sarmiento, Leonardo Sacco reemplazó a Jaime Plager. Esto implicó una reescritura de varias partes de la obra. A continuación, se incluye la intervención de Sacco.

Leonardo Mis padres se dedicaban a cosas muy diferentes: inventaban negocios. Tuvieron... un colegio, El Provicenter (un mercado en 25 locales), el baño turco a domicilio, una playa de estacionamiento y el Instituto Americano. El Instituto Americano fue el primer servicio de *babysitter* a domicilio. Mis padres inventaron la palabra "*babysitter*". (*Va a la mesa a buscar una foto*). Para la publicidad del Instituto Americano usaron esta foto (*muestra una foto en blanco y negro donde se ve a dos niños en una hamaca. Señala al más pequeño*). Y este soy yo. (*Va nuevamente a la mesa y trae una carta y sus anteojos de lectura*). Mis padres tenían una relación muy apasionada. Esta carta se la escribió mi padre a mi madre el 1º de febrero de 1941.

*Lee la carta. Eduardo y Alfredo se paran a ambos lados de él y siguen atentamente su lectura.*

Buenos Aires, 1 de febrero de 1941  
Querube mío...

Alfredo Querube... de *querú*. Era el toro alado de los asirios. Después llegó a ser un ángel. Querube o querubín.

Leonardo (*Continúa leyendo la carta*) Querube mío:

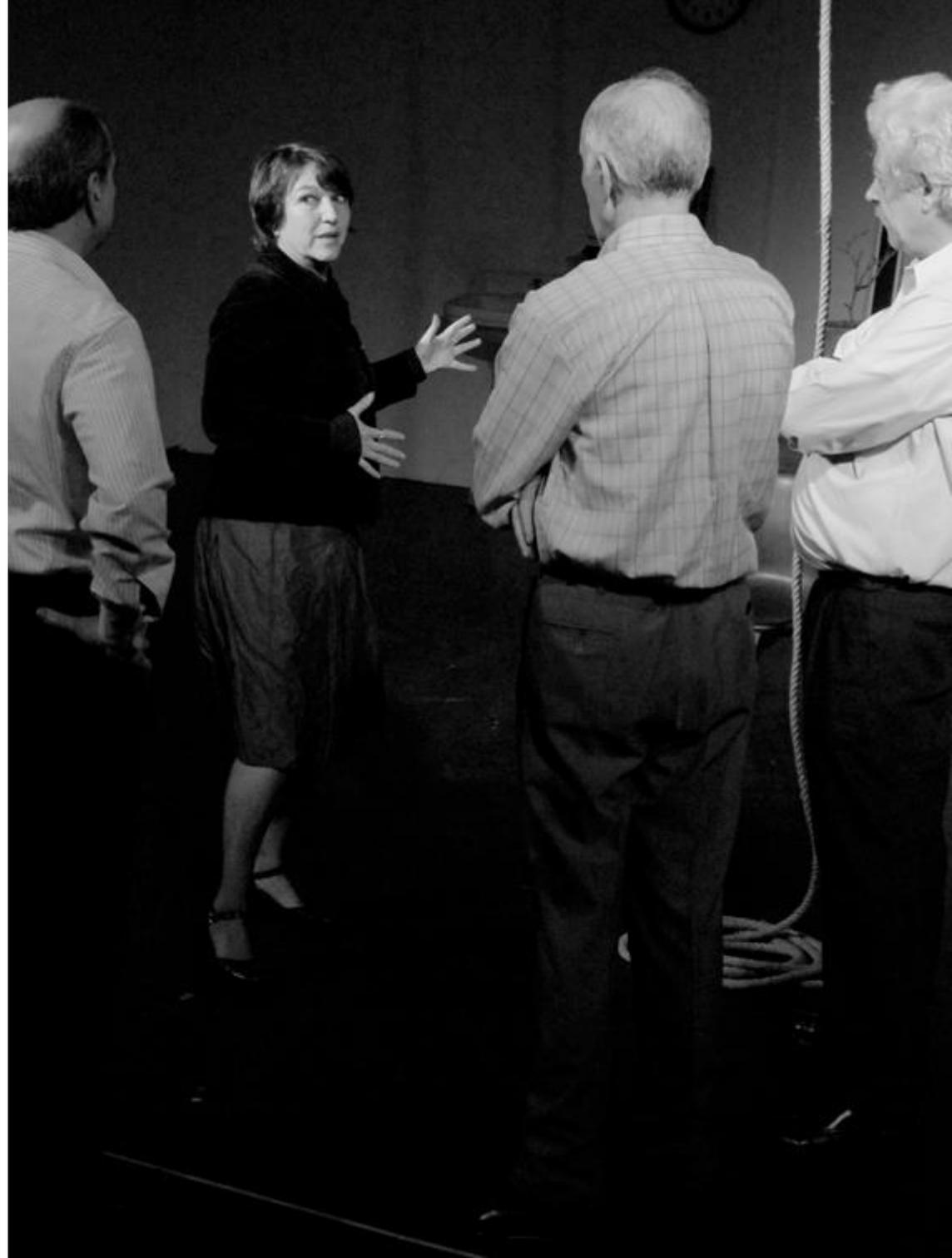
He recibido junto con tu amantísima cartita, el néctar delicioso y dulcísimo de tu franco e imperecedero cariño. Cuánto ansío verte, tenerte a mi lado, mirarte muy fijamente en los ojos y con ellos penetrar el corazón y escalar toda tu almita que imagino bordada de preciosidades

y emotivo cariño. Te quiero, mi negra. Te amo con todas las fuerzas de mi alma, con toda la fuerza de mi juventud. Te amo, mi negrita, como la vida misma. Sin tu cariño me convertiría en puñado de incertidumbres. Quiéreme mucho. Ten fe, constancia y creencia en tu Eugenio, con la perseverancia y gran voluntad triunfaré y serás eternamente mía. Iremos siempre muy juntitos por las sendas de las diosmas fragantes, hasta poder ofrecerte mi montaña y colocarte en el pináculo más alto que solamente llegan los felices a ofrendarse mutuamente la consagración perenne de un amor eterno, puro y sencillo, como el milagro de nuestro cariño. Te llevo constante en mi memoria. Apareces ante mí cual lucerito brillante que ilumina el incansable peregrino, que, como yo, necesita de una mujercita buena y adorable, como lo eres tú. Tesorín mío, qué más mi negra, qué más podría yo hacer para demostrarte todo mi amor. Mi Gemma, no puedo más. Qué más podría yo escribir que no fuera mostrándote lo que te amo. Ahora gritaré. Lo diré fuerte. Lo diré a todo pulmón: Te amo, te amo, y te amaré eternamente con todas mis fuerzas, con toda mi alma.

Me consagro desde ahora siempre tuyo.

Eugenio.

*Tres filósofos con bigotes*  
Eduardo Osswald, Vivi Tellas, Alfredo Tzveibel y Leonardo Sacco  
antes de comenzar una función en el Teatro Sarmiento.



## *Tres filósofos con bigotes* y el problema de la identidad

Beatriz Trastoy  
UNIVERSIDAD De BUENOS AIRES

¿Qué es ser uno y no otro? ¿De qué índole es la relación que toda entidad mantiene consigo misma? ¿La igualdad contiene dentro de sí la diferencia? ¿La mismidad existe sin la otredad? ¿Es posible ser uno mismo y, al mismo tiempo, otro? ¿Podemos conocernos a nosotros mismos? ¿Y a los otros? ¿Cambiamos permanentemente a lo largo del tiempo sin dejar de ser los mismos? Estos y otros muchos problemas en torno de la identidad son cuestiones fundamentales que atraviesan todos los grandes interrogantes en torno de la vida, la existencia, el conocimiento, el lenguaje, la moral, el arte, la verdad, la razón, temas de los que siempre se ha ocupado la filosofía y, a su manera, también el teatro. *Tres filósofos con bigotes*, obra que integra el Proyecto Archivos, ideado y dirigido por Vivi Tellas, busca articular ambas vertientes: pensar la identidad teatral, estética, individual, plasmando en imágenes escénicas distintas teorías filosóficas y ciertos recuerdos personales de sus protagonistas.

A lo largo de las quince secuencias que integran el texto, Eduardo Osswald, Jaime Plager, Alfredo Tzveibel, auténticos profesores de filosofía de la Universidad de Buenos Aires, revisan algunos hitos filosóficos en torno de la identidad: recitan en griego fragmentos de la tragedia clásica; leen textos de Parménides para quien el único camino del conocimiento es, junto a la razón, el ser en tanto uno, inmutable, inmóvil, indivisible, intemporal, homogéneo, sin principio ni fin; discuten la noción kantiana referida a la imposibilidad de la razón de conocer si no interviene la experiencia, ilustrándola con la superposición de las manos, conceptualmente idénticas, pero diferentes cuando ocupan un espacio y un tiempo; repiensen la idea de *tabula rasa* aristotélica en torno de la memoria como forma de identidad, como condi-

ción de la existencia; derriten la cera que, aunque cambia de forma y textura, sigue siendo la misma cera para ejemplificar el racionalismo cartesiano; escenifican con una sogá y una flecha la paradoja de Aquiles y la tortuga de Zenón de Elea o ilustran visualmente el mito de la caverna, proyectando sobre la pared la sombra de los objetos iluminados con un farol.

Con estos experimentos escénicos de la teoría filosófica, los tres profesores pretenden poner el cuerpo a lo conceptual, llevando a la acción los distintos teoremas con el propósito de comprenderlos mejor y de evaluar si, en la prueba, resulta que lo que plantean es cierto o no. En una certera definición de la práctica teatral, Vivi Tellas identifica esta capacidad singular de la escena y apunta, en particular, a la oportunidad que el teatro brinda de volver una y otra vez a la posibilidad de experimentar algo nuevo, siempre renovando la curiosidad. Pero, el teatro, ¿es siempre igual a sí mismo? ¿Hay una sola manera de hacer y de consumir teatro? Desde la Grecia clásica, por etimología y por práctica, 'teatro' es el ámbito para ver y oír, conservando la distancia física entre escenario y platea. El consumo del espectáculo escénico se basa, así, en la observación y en la diferenciación, en la distancia racional que estimula el análisis. *Tres filósofos con bigotes*, como las otras obras que integran el Proyecto Archivos, propone, en cambio, que el espectador reflexione no solo a partir de lo visto y lo oído, sino también de lo que se saborea, se siente y se experimenta, algo similar a lo que postula el sistema rásico teorizado en el Nāṭyaśāstra, en el que se valora más la experiencia que el distanciamiento racional, involucrando la corporalidad en un sentido más amplio, del mismo modo en que funciona la fruición de los sabores y de los aromas. Por ello, después de cada función de la serie Archivos, se servían 'picadas', que consistían en una especie de *buffet-froid* con ingredientes afines a las temáticas específicas de cada espectáculo, compartidas por realizadores y público (en general, no más de 40 personas) para estimular entre ellos el intercambio de ideas. En *Tres filósofos con bigotes* se ofrecían uvas, té de menta, samali, pan de pita, higos, queso feta, aceitunas negras, puré de berenjenas, sardinas, sa-

bores mediterráneos acordes con la Grecia clásica. Intérpretes y espectadores borran así los límites de su especificidad participativa. El teatro de representación se acerca a la inmediatez de lo puramente performático.

El problema identitario se proyecta también en el espacio de lo personal, de lo íntimo, en el que no falta el guiño cómplice a la construcción de la identidad de género en la escena 9. ¿Quiénes son los tres filósofos aludidos en el título? ¿Los protagonistas o los referentes? ¿Qué es ser filósofo? ¿Un profesor de filosofía es realmente un filósofo? Por un lado, la ambigüedad está implícita en la trilogía, ya que con ella suele identificarse a los presocráticos de Mileto; a los griegos, que en Atenas cimentaron la filosofía de Occidente e, inclusive, el célebre cuadro de Giorgione. Por otro lado, la referencia al bigote, no solo el de los propios protagonistas del espectáculo, sino también el de ciertos filósofos (Heidegger, Benjamin, Dewey, Reinhardt, Bergson, Einstein, Nietzsche), acerca de los cuales se discute en una de las escenas, banaliza humorísticamente el rasgo mínimo exterior entendido como marca identitaria psicológica y espiritual, al tiempo que relativiza el valor del nombre, lo distintivo de todo archivo, aquello que permite su individualización y catalogación al jugar paródicamente con la duplicidad entre revelación y ocultamiento –entre lo encontrado y el modo en que se encontró–, que funda la operación de la tarea heurística, propia del trabajo archivístico. Por cierto, un archivo es un conjunto de datos, una colección ordenada de documentos públicos y/o privados que supone, por una parte, un recorte temporal y la consecuente descontextualización que lo define en tanto colección; por otra, el archivo supone la siempre latente disponibilidad de la información, que podrá acrecentarse indefinidamente por nuevos depósitos, donaciones, adquisiciones. A su vez, un archivo privado es la memoria subjetiva intervenida por la racionalidad registrada e inventariada por la institución, en este caso, la teatral, a través de la serie de proyectos bio-documentales ideados por Vivi Tellas. La historia individual, metonimizada en pequeñas anécdotas que se archivan en la memoria personal, en el ámbito de lo privado –en este caso particular, aquello

que no conocemos, que está detrás, más allá, del bigote– se transforma en público cuando se da a conocer desde un escenario.

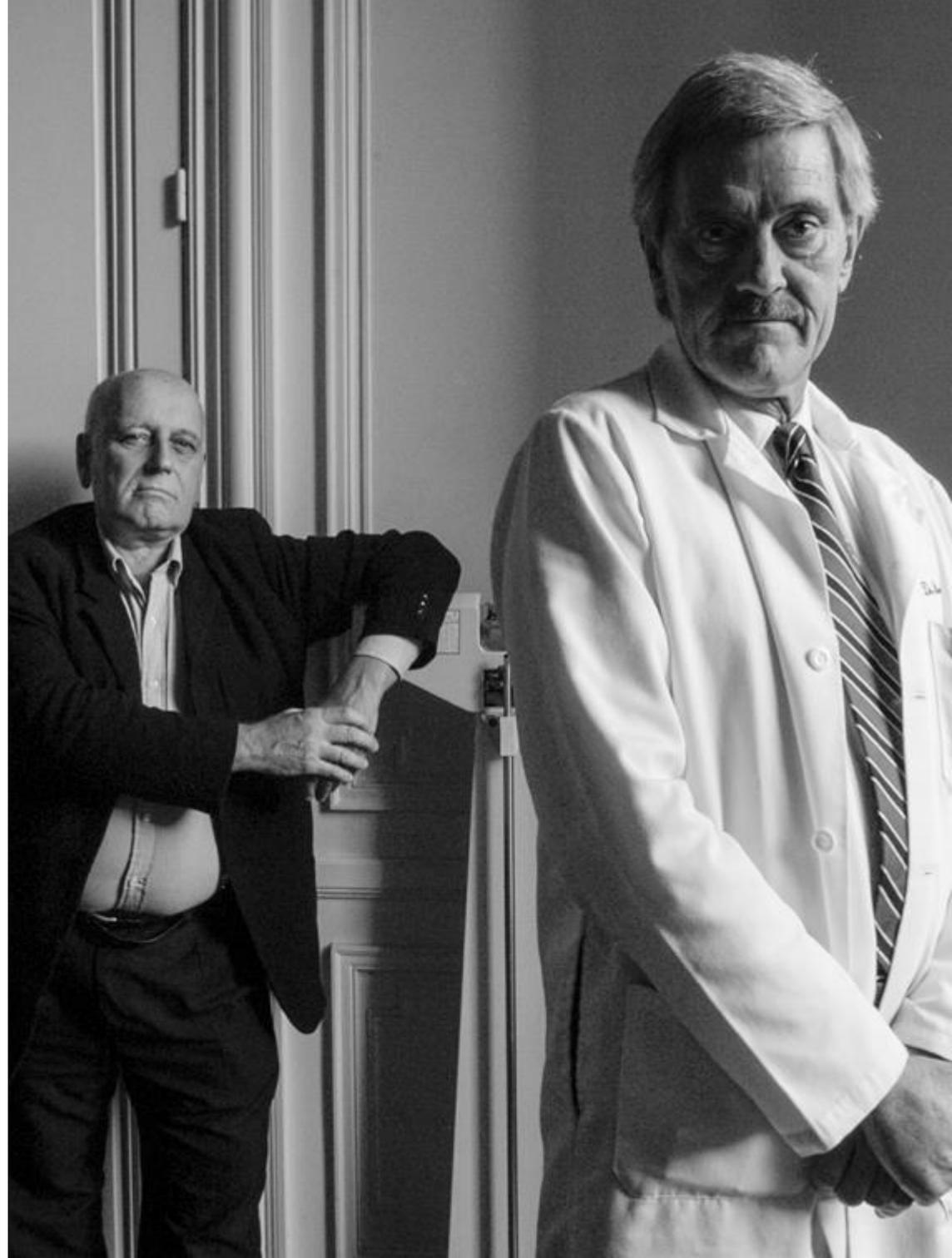
Cada uno de los tres profesores de filosofía contaba durante el espectáculo un episodio personal. Eduardo Osswald recordaba a sus abuelos maternos, exiliados paraguayos, y las guaranias que se escuchaban en su hogar durante su infancia; Alfredo Tzveibel relataba una anécdota de su participación en las revueltas estudiantiles durante los años 70 (un viaje en el colectivo de la línea 56 desde la Facultad de Filosofía y Letras, ubicada por entonces en Independencia y Urquiza, hasta Plaza de Mayo, con una bolsa que contenía cuatro bombas molotov) y Jaime Plager leía en voz alta una carta de amor que, casi veinte años atrás, le enviara una de sus alumnas. El recuerdo de infancia de Osswald remitía, por un lado, a un tiempo fundante de la identidad personal y cultural, muy anterior a su vinculación con la filosofía, y, por otro, también al arte, una de las ramas de la disciplina; el de Tzveibel lo aproximaba, en cambio, a su futura profesión, en la que el compromiso político suele ser decisivo. Por su parte, la lectura de la carta remitía al ejercicio mismo de la docencia. El devenir temporal que conectaba los tres momentos autobiográficos tan disímiles entre sí construía, paradójicamente, un único personaje: el profesor de filosofía. De hecho, los tres relatos autorreferenciales que enuncian los profesores de filosofía (al igual que los relatos similares de todos los intérpretes de las obras documentales de Proyecto Archivos) son verosímiles, aunque no podremos nunca demostrar su veracidad.

Diana Taylor, en su *Performance* (2012),<sup>1</sup> sostiene que el archivo y el repertorio teatral pueden ser considerados dos sistemas de transmisión de conocimiento y de memoria social. La perdurabilidad, rasgo intrínseco al archivo, separa en tiempo y lugar el objeto de conocimiento de quien conoce y es precisamente esa distancia espacio-temporal la que modifica el valor y la relevancia de cada objeto archivado y del archivo en su conjunto. En cambio, la inmediatez de la presencia requerida por el repertorio instaura el carácter modificable de los objetos que lo integran, sin invalidar por ello la posibilidad de su investigación sistemática. El archivo resulta así del orden del texto, mientras

que el repertorio se vincula a la instancia de la representación, de lo puramente performático. Esa doble perspectiva que marca lo propio (en tanto obra individual y en tanto archivo de individuos particulares) y, al mismo tiempo, lo diferente (su particularidad distintiva en el marco de una serie, de un repertorio, el Proyecto Archivos) problematiza campos semánticos múltiples sobre lo identitario teatral, en lo particular, y estético, en lo general. ¿Cómo puede ser, entonces, que un principio se convierta de pronto en algo distinto sin dejar ser? Todo 'es' y, al mismo tiempo, es 'otra' cosa: teatro y *performance*, particular y universal, real y no real, conciencia y autoconciencia, verdad y verosimilitud, público y privado, femenino y masculino, archivo y repertorio, dramático y no-dramático.

Ser y no ser: he aquí, quizás, la única (y verdadera) cuestión.

*Cozarinsky y su médico*  
Edgardo Cozarinsky, escritor y cineasta,  
y el Dr. Alejo Florín Christensen, su médico y amigo.



# 3

## Cozarinsky y su médico

Texto de Vivi Tellas con la colaboración  
de Edgardo Cozarinsky y Alejo Florín

eSCeNA 1

Un verano con Monika

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

Edgardo Esta es la escena en que salen de Estocolmo.

Alejo (Dr. Florín) Te das cuenta que acá están preparados para irse.

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

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

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

Alejo ¿Ese es el solsticio o el equinoccio?

Edgardo Solsticio. Equinoccio es el de marzo y el de septiembre. El de junio creo que es solsticio, como el de invierno también, ¿no? ¿Ves? Ahí está el Palacio Real. El Palacio Real de Estocolmo. Te digo, a mí me impresiona mucho el ruidito del motor de la lancha, porque en cualquier otra película hubieran puesto una música romántica, optimista, que presagiara el verano, ¿no? Y acá lo que tenemos...

Alejo Todo el sonido directo.

Edgardo Sí, sí exacto, motorcito de la lancha, ruidos de pájaros.

Alejo Por eso, oyen...

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

Alejo Ahora, cerca de su lugar de estadía.

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

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

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

Alejo Lo festejan muchísimo.

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

Alejo Sí, un baño escocés.

Edgardo ¿Se llama así? Ah, esto es muy bonito. Mirá qué sensualidad, nada más que con las dos caras, y el cigarrillo un poco... Esto, ¿ves? En la época a mí me impresionaba mucho, porque es una secuencia de... Ahora aparece ella en primer plano. Es una secuencia que no es narrativa. Son como impresiones, momentos de la experiencia de ellos del verano, ¿no? Y están montados en un orden que, bueno, podría ser otro. Pero es la manera en que se puede recordar algo vivido. Y acá vamos a llegar a ese momento que nos impresionaba tanto cuando nosotros veíamos estas películas en Buenos Aires, en aquella época, fijate. Ella se desviste. Bastante extraordinario, porque no la vemos realmente desnuda.

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

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

Alejo Sí.

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

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

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

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

Edgardo Mis amigos me avisaban qué películas prohibidas para menores en la Capital había en el Gran Buenos Aires y yo las iba a ver los sábados o los domingos; y te dejaban entrar si estabas acompañado por un adulto responsable. ¡Qué era un adulto responsable!, nunca se supo muy bien. Porque había adultos venales que estaban en la esquina, veían venir a todos estos pibes de la Capital Federal y se ofrecían a hacerlos entrar como si fueran el tío o la tía si uno les pagaba la entrada. En la época no había ninguna sospecha de pedofilia. ¿Te imaginás, hoy, gente que se hace pagar para acompañarte y fingir que es tu tío o tu tía?

Alejo No, no se haría hoy.

Edgardo Qué cosa.

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

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

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

Edgardo Es como que la naturaleza se apodera de ellos, los convierte en animalitos, ¿no? Y en algún momento van a tener que volver a la ciudad, se acaba el verano, que es muy corto allá, y lo que es interesan-

te es que la vuelta a la ciudad son exactamente las mismas tomas que cuando se van, pero con un cielo...

Alejo Con un cielo lúgubre y de mal pronóstico.

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

Alejo Sí, ella ya está aburrída.

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

Alejo ¿Te acordás como se llama esta canción?

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



## eSCeNA 2

### Baile de sillas locas

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

## eSCeNA 3

### Revisación médica

Alejo ¿Cómo te sentís, Edgardo?

Edgardo Bien.

Alejo ¿Bien?

Edgardo Bien.

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

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

Edgardo 33.

Alejo Otra vez.

Edgardo 33.  
Alejo Otra vez.  
Edgardo 33.  
Alejo Otra vez.  
Edgardo 33.  
Alejo Otra vez.  
Edgardo 33.  
Alejo Otra vez.  
Edgardo 33.  
Alejo Muy bien ¿Esto te duele?

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

Edgardo No.  
Alejo ¿Esto te duele?  
Edgardo No.  
Alejo ¿Esto te duele?  
Edgardo No.  
Alejo Antes te hubiera dolido. Tragá un poco de saliva. Muy bien. Ahora mirame, abrí bien los ojos. Ahora abrí la boca y decí “A”.  
Edgardo AAAAAA...  
Alejo Ahora sacá la lengua. Decí “A”.  
Edgardo AAAA.  
Alejo Bueno, muy bien. Ahora necesito que vayas caminando un poco hacia allá. Ahora vení hacia mí caminando con los talones.  
Edgardo ¿Así?  
Alejo Sí. Ahora volvé ¿En ningún momento sentiste que la punta de un pie u otro se te colapsa? ¿No? Bueno, ahora hacé lo mismo, pero en puntas de pie.  
Edgardo ¿Así?  
Alejo ¿Y ahora tampoco notás que un talón o el otro se te cae en el camino?  
Edgardo No.  
Alejo Bueno, muy bien. Sentate Edgard. Estás muy sano.

Edgardo ¿Estás seguro?  
Alejo Muy seguro.

eSCeNA 4

Pelucas

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

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

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

Edgardo Estoy muy acostumbrado a ser pelado.

Alejo Vamos a hacer una prueba.

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

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

Edgardo “Oviedo” de Beruti y Ecuador.

Alejo Bueno, hacé de cuenta que vas a “Oviedo”.

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

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

Alejo ¿Qué dice, Edgardo? ¿Cómo anda?

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

Alejo Tengo abadejo recién llegado de Mar del Plata.

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

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

Edgardo Yo le tengo confianza, Emilio.

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

Alejo No, no me gusta, te hace muy infantil. ¿A ver este pelo? A ver, caminé un poco. ¿Cómo te sentís?

Edgardo Mal.

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

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

Edgardo ¿Cómo le va, Emilio?

Alejo Muy bien. ¿Usted? ¿Cómo anda?

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

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

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

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

Edgardo Si usted lo dice, Emilio, bueno. Le tengo confianza.

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

*Edgardo se sienta, Alejo le saca la peluca, y le pone la última, la pelirroja.*

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

*Edgardo vuelve atrás a la derecha y repite la caminata hacia Alejo, pero muy violento.*

Edgardo ¡¿Qué tal, Emilio?! ¡¿Cómo está?!

Alejo ¿Qué dice, Edgardo?

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

Alejo Tengo un abadejo que...

Edgardo ¡¡No quiero abadejo!! ¡¡Es soso!! ¡¡Es desabrido!! ¡¿No tiene corvina?! ¿No tiene be-su-go?

Alejo Tengo corvina, pero está un poco pasada. En cambio el abadejo se lo hago preparar con una salsa buenísima. Ayer vino a comer un amigo suyo, lo comió y le encantó.

Edgardo ¿Quién?

Alejo Mac.

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

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

eSCeNA 5

Mamá no sabe

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

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

*Edgardo va hacia la mesa y deja la foto.*

eSCeNA 6

Película *Puntos Suspensivos*

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

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

**Edgardo** Esa película no tiene nada que ver conmigo.

**Alejo** Y la gente festejando fin de año...

**Edgardo** Esa película tiene que ver con el que yo era en 1970.

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

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

*Edgardo tira chaskibum [pequeños explosivos inofensivos] hacia la pantalla.*

**Alejo** Sí, Manucho.

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

**Alejo** Luzbel González Benegas.

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

**Alejo** No lo conozco.

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

**Alejo** A Enrique lo mataron.

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

cómo la hice? La filmábamos los fines de semana, con puchos de película de 35 milímetros que le sobraban a Alberto Fischerman, mirá.

Alejo No, no, no saques esta toma.

Edgardo Bueno, a vos te gusta.

Alejo Esta es buenísima.

Edgardo A vos te gusta.

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

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

Alejo Me llaman la atención las manchas que tiene arriba.

Edgardo Son hongos, pie de atleta.

Alejo No, no, no, esos no son hongos.

Edgardo Sí, porque ese no era el pie de Jorge. Era el pie de Alberto Yacellini, que era el montajista...

Alejo Pero esos no son hongos...

Edgardo ... que lo dobló.

Alejo Igual no son hongos.

Edgardo ¿Estás seguro?

Alejo No son hongos.

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

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

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

Alejo Estaba internado en el Centro Gallego.

Edgardo No, no sabía.

Alejo Se había roto la cadera.

Edgardo No, no quiero oír más, ahora, en este momento. ¡Ahhh! ¡Bueh! Y acá miralo, a Roberto. En esa época me parecía gracioso: empezaba con un uniforme de la guerra del desierto, se lo sacaba y se colocaba un traje de ejecutivo.

Alejo Y terminaba travestido de burgués...

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

Alejo La soga blanca, buenísima.

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

Alejo Te la prestaba Babsy.

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

Alejo Esto es muy bueno, es Calcuta...

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

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

Edgardo Sí, era cuando Lavalle era una calle todavía con cines. Sí. Curioso, todo esto. Ah, mirá quién aparece ahí.

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

Edgardo ¡Mirá! Niní Gómez.

Alejo Llegan a la casa de Niní Gómez...

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

Alejo 25 de Mayo.

Edgardo Reconquista.

Alejo 25 de Mayo.

Edgardo Reconquista.

Alejo ¡25 de Mayo!

Edgardo Reconquista.

Alejo ¡25 de Mayo!

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

Alejo Ana Sokol.

Edgardo Rosa Sokol.

Alejo Ana Sokol.

Edgardo ¡Rosa Sokol!

Alejo ¡Ana Sokol!

Edgardo ¡Rosa Sokol!

Alejo ¡Ana Sokol!

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

Alejo Ernesto Schoó.

Edgardo Sí. Mirá, esto que a vos te hace gracia.

Alejo Sí, el prelude de la comida es Mahler.

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

Alejo Ahí aparece Marcia, todavía con la peluca.

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

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

Edgardo Y Marcia murió en París.

Alejo En el 89...

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

Alejo Es buena la escena cuando se saca la peluca.

Edgardo Sí, ahora es lo que estoy buscando, para evitar todo este bochorno. ¡Mirá! ¡Ahhh, la perdí! ¡La perdí! Esperá, no, esto no me lo quiero perder... Ahí. Este momentito me encantaba. Ahí está la Marcia que conocíamos, que bailaba en el instituto Di Tella, que hacía el espectáculo aquel con Marilú Marini donde las dos bailaban, y ella después

hizo un espectáculo solita que se llamaba *Ella es Marcia*. Curioso. Me acuerdo que ese vestido que tenía puesto era de arpillera ¿Quién se lo había hecho? Una mujer de esa época era, del Instituto Di Tella.

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

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

Alejo ¡Gioia Fiorentino!

Edgardo ... se llamaba la que le había hecho ese vestido de arpillera. Ahí salen a la ventana, me parece, si no me equivoco. Más Mahler. ¡Puede ser posible! ¿Qué te dije? Metía de todo en la primera película. Ahí, mirá, fuegos artificiales, vas a ver. ¿No me lo creés? Vas a ver: fuegos artificiales. Y esperá, que después vienen más. Curioso: cuando yo puse el *adagietto* de la Quinta de Mahler, no sabía que Visconti lo estaba haciendo en *Muerte en Venecia*, y después, cuando llegué a Cannes con la película y la presentación oficial con toda la pompa, estaba *Muerte en Venecia* y pensé: caramba, qué coincidencia banal. Bueno, ahí pasan de la ensoñación al amanecer sobre el río. Otro de mis lugares comunes, preferidos. Amanecer sobre el río.

Alejo Te salía muy bien.

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

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

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

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

Edgardo Ahí, ahí, esperá... Ahí lo pescamos.

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

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

Alejo Si, en esa época ya estaba Otto nacido.

Edgardo Mirá, Marilú.

Alejo Ahí está Marilú haciendo declaraciones después de bailar.

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

Alejo Sí, pero el final es buenísimo.

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

Alejo Poné la misa.

Edgardo Ah, ahí viene. Ahí viene. A él no le permiten decir misa, entonces ve que la iglesia está como degradada. Es una misa normal, él tiene una alucinación y durante la comunión cree ver que lo que el cura da no son hostias, mmm... ¿Ves? Pastillas anticonceptivas. Bueh, la mano del cura es la mía, ese primer plano no está hecho en la iglesia, está trucado en otro lugar, ¿no? Sí, él sueña que se va a dar la misa, entonces se va a vestir y claro, como no puede decir la misa, es un hecho teatral la misa que puede dar. Entonces el lugar donde se cambia es un camarín de teatro, se disfraza. Y ahora vas a ver otra sutileza de mi parte. Como es una misa que no tiene comulgantes... ¿qué es? No existe. Es un placer solitario que él se da, ¿no? Entonces qué pasa. Mirá, mirá qué sutileza. Bueh, pasemos. No es lo peor. Ahí estoy yo, mirá. Salí de hacer pis sin lavarme las manos. Qué chanco. Bueh, él tiene un ataque de crisis solitaria. No, te decía que a mí lo único que me interesa son estas pavadas que uno hacía en la época. Con el tiempo la ficción se vuelve documental, porque hay algo sobre... no solamente la gente que no está, sino además sobre uno, cómo uno concebía el hecho de trabajar en los márgenes, qué cosas tenía ganas de mostrar, qué cosas tenía ganas de decir. Todo esto se vuelve una especie de documento, cosas que uno nunca pensó en el momento en que estaba ahí haciéndolo.

Alejo Y ahora aparece el Mesías.

Edgardo Claro, porque piensa que la iglesia está tan corrupta, que este salvaje que dice haber visto a Cristo es tal vez el emisario verdadero del Señor. Y se va a buscarlo, se va a buscarlo, evidentemente, es-

perando tener una revelación, y lo que se encuentra realmente es más un emisario del demonio... Ahí está, en el medio de un maizal. Todas estas tomas las hacíamos con gusto. Ahí vas a ver una casa abandonada, invadida por la maleza. La filmamos simplemente porque estaba ahí, cerca de Magdalena, y nos gustó, no tiene la menor necesidad narrativa ni nada, era como una cosa, la vimos y dijimos: esto hay que hacerlo, ¿no? Y listo, dale. Y ahí como que él ya empieza a tener la revelación de que no todo es lo que esperaba y a lo mejor este Mesías no es tal. Ups, ¿cómo lo va a dominar el demonio? Poseyéndolo. ¿Cómo lo va a poseer? Otra sutileza de mi parte. Esto lo filmamos en el parque de la quinta de Esmeralda Almonacid. ¡Mirá! ¡Nosferatu! ¿Te dije que no faltaba nada? ¿Ves? Ahí, como no quería verla apreté el botón equivocado y se detuvo. Bueno, mejor. La película, lo único que importa... Mirá, volvió. ¡Dios mío! No hay manera de escapar de lo que ha hecho uno en el pasado.

Alejo Poné el final.

Edgardo ¿Qué querés ver?

Alejo Poné el final.

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

Alejo Esa toma es un clásico instantáneo del cine.

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

*Se escucha el audio de la película.*

¿Qué esperamos aquí, en la plaza reunidos?

A los bárbaros, que hoy llegan.

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

¿Por qué el emperador se levantó tan de mañana  
y se sienta en su trono, ante la puerta  
mayor de la ciudad ciñendo la corona?  
Porque hoy llegan los bárbaros.  
Y el emperador espera para recibir  
a su jefe. E incluso tiene listo  
un pergamino para dárselo en el que  
ha escrito muchos títulos y nombres.

¿Por qué nuestros dos cónsules y todos los pretores  
salieron hoy con sus togas recamadas y rojas?  
¿Por qué llevan brazaletes con tantas amatistas  
y anillos con brillantes esmeraldas cristalinas?  
¿Por qué empuñan hoy bastones preciosos  
de oro y plata tan ricamente cincelados?  
Porque hoy llegan los bárbaros,  
y estas cosas deslumbran a los bárbaros.

¿Por qué los buenos pretores no vienen como siempre  
a decir sus discursos, a hablar tal como suelen?  
Porque hoy llegan los bárbaros  
y a ellos no les gustan retóricas y alocuciones.  
¿Por qué ha empezado de improviso esa intranquilidad  
y esa confusión?

*Edgardo oprime stop y recita el final de la poesía.*

¿Por qué se han vaciado tan de prisa las calles y las plazas  
y todos regresan a sus casas tan cabizbajos?  
Porque se ha hecho de noche sin que lleguen los bárbaros  
y algunos que han venido de la frontera  
van diciendo que ya no existen bárbaros.

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

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

eSCeNA 7

## Crítica

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

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

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

## eSCeNA 8

### Bomba y venganza

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

**Edgardo** Durante algún tiempo, después de leer esa crítica, antes de dormirme no soñaba, tenía una fantasía recurrente. Yo estaba al volante de uno de esos camiones que en Europa hacen mudanzas internacionales. Camiones de varios cuerpos, que tienen de cada lado dos ruedas muy, muy gruesas. Yo estaba al volante, el tipo de la revista *Positif* estaba tendido en el camino y yo desde el volante lo veía y le pasaba por encima con el camión –cosa que en la vida es imposible, porque si uno está en el volante de la cabina de uno de esos camiones no puede ver a la persona que está debajo de la rueda. Pero yo sí veía la rueda que le pasaba por encima, la cara de espanto, y veía, como en el cine con un efecto de montaje, mi cara sonriente que lo saludaba en el momento de aplastarlo. Ese último detalle es muy importante. Porque a mí lo que me importaba no era matar a ese pobre infeliz, sino que él supiera que era yo quien lo mataba.

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

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

## eSCeNA 9

### Tenedor

**Alejo** En cambio, el momento más violento de mi vida fue un mediodía de verano. Estábamos todos los hermanos juntos, al lado de la pileta, bajo la palmera, listos para almorzar, y uno de mis hermanos se negaba a ponerse la camisa para sentarse a la mesa. Entonces insistí: “Sergio, por favor ponete la camisa”. No pensaba ponerse la camisa, y entonces le digo: “¡Sergio, ponete la camisa o no te sentás a almorzar con nosotros!” No me hizo caso, entonces agarré un tenedor de la mesa y se lo tiré (*Alejo toma el tenedor y muestra cómo voló por el aire, haciéndolo girar en cámara lenta*). Y el tenedor se le clavó en el esternón (*mirando al público*): ¡Yo creí que lo había matado! Pero no, después lo saqué y sólo quedaron cuatro puntitos colorados, de un milímetro, de cada diente que había entrado.

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

## eSCeNA 10

### Video Florín

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

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

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

Alejo Yo lo veo más escandinavo, pero bueno...

Edgardo Por el lado de tu madre.

Alejo Son muy...

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

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

Edgardo Me acuerdo que una vez anduviste en auto y mataste a una *nanny*, ¿no?

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

Edgardo El auto que usaste.

Alejo Es el auto asesino.

Edgardo ¿Ese eras vos, el de la pelota?

Alejo Acá estoy jugando con una pelota gigante.

Edgardo Se juntaban todos. Te digo...

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

Edgardo ¿Ese sos vos con Sergio?

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

Edgardo Sí, muy afectuoso.

Alejo De cualquier manera, ellas eran las que eran tan amigas de las Ocampo, y a través de eso, la amistad de Nicolao, Enrique Pezzoni y todo. Nos hicimos todos muy amigos de las Ocampo y de Borges,

Bioy, etcétera. Acá estoy levantando un conejo que se me cae y me lastima el brazo. Entonces voy a buscar un beso de Mamá. Las mentes psicoanalíticas interpretan que este segundo conejo se me cae a propósito para conseguir lo mismo. Bueno, la imagen parecería sugerir que es cierto. Acá estamos los más viejos con sacos tipo tirolés. Fijate que no tienen solapa. Esta es la parte más linda de la quinta. Esta parte era con muchos naranjos, damascos y ciruelos.

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

Alejo A los 22.

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

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

Edgardo Silvina siempre tenía miedo de aburrirse con los intelectuales o con la gente considerada intelectual. Me acuerdo que una vez que estuvo acá, ¿por el año 70 sería?, el escritor italiano Guido Piovene con su mujer, una tal condesa Mimí. Querían ver una estancia y, como Bioy era su contacto acá, los llevó a Carlos Casares a ver La Martona. Y Silvina tenía que estar; y tenía tanto pánico de pasar el día con esta gente que empezó a reclutar amigos para que los acompañaran, a ver si la cosa se ponía divertida. Se hizo una caravana de cinco autos que fueron hasta ahí, hasta La Martona. Me acuerdo que el aburrimiento general era peor que el individual que hubiese tenido Silvina, hasta que Enrique Pezzoni, quien se lucía solo para esos casos, dijo: "¡Ahora vamos a entretenernos diciendo a qué edad cada uno tuvo su primera experiencia sexual!" La cosa no era muy extraordinaria, todo

el mundo decía a los 14, 13, 15, qué se yo. Hasta que se oyó la vocecita de Alejandra Pizarnik que dijo: “A los cuatro años”. Todo un silencio respetuoso, sólo interrumpido por la voz no menos leve de Silvina que preguntó: “¿Y cómo sabías que era sexual?”

Alejo Bueno, acá está la familia en pleno. Yo a la derecha, mis padres... Edgardo Y ahora caminan; para demostrar que es cine, se ponen en movimiento.

Alejo Exacto.

Edgardo Todos caminan hacia la cámara.

Alejo Ahora los chicos solos.

Edgardo Ahora, de pronto, esto qué es, ¿ciudad?

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

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

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

Edgardo Claro, esto es lo que es hoy Puerto Madero.

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

*Edgardo oprime stop con el control remoto.*

eSCeNA 11

## Un médico argentino

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

Edgardo Ustedes se preguntarán qué clase de médico es Alejo Florín. Esto es una fotocopia de una entrevista con él, publicada en el diario *La Nación* en el año 1996, hecha por Odile Barón Supervielle, con el título “Un médico argentino”. Hay tres preguntas cuyas respuestas me parecen interesantes. Le preguntó si es muy duro estar permanentemente en contacto con el dolor y la muerte o si uno se acostumbra a ello. “Sí, es muy duro y uno nunca se acostumbra”. “¿Qué hacés para desconectarte?” “Creo que jamás uno se desconecta. A veces hasta sueño con los enfermos. Una de las cosas que más hago es caminar y pensar mientras camino. Creo que es cuando se me ocurren las mejores ideas”. Última pregunta: “Ahora contestame una de carácter personal: ¿cuáles son para ti las cosas importantes en la vida?”. “Mi profesión, mi familia, mis amigos”.

*Edgardo deja el recorte sobre la mesa.*

eSCeNA 12

## Armas en el cine

*Edgardo toma un arma de utilería.*

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

Alejo Creo que vos has visto más que yo.

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

Alejo Pero yo creo que has visto más que yo.

Edgardo No, yo creo que vos has visto más que yo.

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

Edgardo ¿Qué era el Mitre de Chilavert? ¿La Cinemateca Francesa?

Alejo Más o menos.

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

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

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

Alejo A nosotros también. En el Nacional Buenos Aires nos pedían que cumpliéramos con las condiciones de tiro, que eran doce, y nosotros no queríamos cumplirlas. Porque si las cumplías después no

podías salvarte del servicio militar, que en esa época era obligatorio. Entonces, ponele, en la once empezábamos: disparábamos allí cuando había que disparar para allá. Pero lo que sí había que tener siempre cuidado era de no romperte la clavícula o dislocarte el hombro cuando la escopeta volvía para atrás con la madera.

eSCeNA 13

Abrazo fatal

*Alejo tiene el arma en la mano.*

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

*Alejo cae al piso.*

eSCeNA 14

Tango

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

Edgardo

Con veinte abriles me vine para el centro,  
Mi debut fue Corrientes y Maipú;  
Del brazo de hombres jugados y con viento,  
Allí quise quemar mi juventud...

Allí aprendí lo que es ser un calavera,  
Me enseñaron que nunca hay que fallar.  
Me hice una vida mistonga y sensibilera  
Y, entre otras cosas, me daba por cantar.

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

Cabaret... “Tropezón”...,  
Era la eterna rutina.  
Pucherito de gallina con viejo vino carlón.  
Cabaret... metejón...  
Un amor en cada esquina;  
Unos esperan la mina  
pa’ tomar el chocolate;  
otros facturas con mate  
o el raje para el convoy.

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

eSCeNA 15

## Carta Alberto

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

**Edgardo** Esto es un facsímil hecho por fotocopia de una carta, una nota que me dejó mi amigo Alberto Tabbia. El sobre dice: “Para Edgardo, si muero antes del 2000”. Adentro leo: Edgardo, dejá de perder el tiempo, escribí, escribí, es lo único, antes de que sea tarde, Alberto, abril de 1994. Alberto murió el 15 de mayo de 1997. Me dejó todos sus libros y sus papeles. En el primer cajón, a la derecha de su escritorio, encontré este sobre. La impresión que me hizo la pueden imaginar. Darme cuenta de lo bien que me había conocido para saber que yo siempre me había considerado un escritor y que nunca había escrito lo que realmente tenía ganas de escribir, por frivolidad, por superficialidad, pero también por miedo. Por miedo de no estar a la altura de lo que deseaba realmente hacer. El efecto no tuvo consecuencias inmediatas. Solo dos años después, en julio de 1999. Yo estaba en una cama de hospital en París con muchas posibilidades de no salir vivo de allí. Y pedí un cuaderno y un lápiz y ahí, en el hospital, escribí los dos primeros cuentos de mi libro *La Novia de Odessa*. Les estoy contando esto porque mi relación con los muertos no es triste, no es melancólica o nostálgica. Mis muertos me hacen compañía. Pienso por ejemplo en Alberto. ¿Qué habría pensado de la novela póstuma de Bolaño? Irene Hirsch, muerta en junio de 2000. ¿Cómo se hubiera reído del pelo de nuestra primera dama? Rolando Paiva, muerto en mayo de 2003. Qué orgulloso estaría de ver la exposición de fotos de su hija. Mis muertos viven conmigo.

## Chismes y champagne

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

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

Alejo Es cierto.

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

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

Edgardo Pero, ¿qué pasaporte tenía para viajar?

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

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

Alejo También es posible.

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

Alejo De cualquier manera, fue un engaño de audaz pero útil. Todos los análisis que le habían hecho en Arabia estaban mal hechos y correspondían a un moribundo y él estaba totalmente sano. Así que por el mismo camino misterioso se volvió a los Emiratos. Quedó sano y tranquilo. Una vez, cuando se operó Bioy de lo que dije antes, de la tiroides, bajó de la sala de operaciones y, como tenía la herida fresca,

le dije: “Adolfito, no tenés que hablar. Cuando quieras decir algo escribilo en la pizarra mágica. Vos escribís así y después lo borras así”. Entonces al rato recibió visita. Por supuesto, estaban Marta, Silvina, Borges: todo el mundo. Y al rato aparece Pepe Bianco. Y me fui tranquilo. Cuando vuelvo al cuarto me doy cuenta de que Pepe Bianco es el que está escribiendo en la pizarra. Y le dije: “¡Pepe, vos sí podés hablar, el que no puede es Bioy!”

Edgardo Típico de Pepe.

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

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

Alejo Bueno, era una comida que daba ella para Girri y alguien más, no me acuerdo quién era. Termina la comida tardísimo y yo me voy con algunos de los invitados en el auto de vuelta a Buenos Aires. Cuando voy pasando por el bosque, estaba muy oscuro, de golpe nos iluminan unos reflectores gigantescos, que te dejan ciego. Tuve que frenar el auto. Cuando volví a ver eran todos unos soldados con ametralladoras que nos apuntaban. Me hicieron bajar del auto, mostrar los documentos y entonces me di cuenta que estaban buscando guerrilleros, terroristas o algo así, porque ese lugar donde habíamos parado sin querer era la casa de Onganía. Y entonces le digo: “¿Por qué no se fija quién es el elenco que está en el auto, a ver si le parece que somos terroristas?” Y el elenco eran: Borges, Bioy, Silvina, Pepe Bianco y yo.

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

Alejo Sí, lo noto siempre.

Edgardo El otro día la voy a visitar. La encuentro revisando fotos viejas en una caja. Tomo una foto de mi padre y comento curioso cómo con los años estoy cada vez más parecido a mi padre. Silencio de su parte. Después de un rato: “Tu padre era buen mozo”. Cuando me estoy yendo desde la puerta oigo que me llama, me mira a distancia y me dice: “De gordo vos no eras joven”. Siempre tuvo la lengua filosa,

tengo que decir. Cuando yo iba a la primera proyección de laboratorio de esa película que vos exhumaste, insistió, insistió en que quería ir, que quería verla. Le dije: “Que no, no te va a interesar, no es para vos”, qué se yo. Creo que la convenció a Felisa de que la llevara en su auto... Alejo Sí, sí me acuerdo, me acuerdo.

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

eSCeNA 17

### Me salvaste la vida

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

Edgardo Alejo, me salvaste la vida.

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

### Menú

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

### Ficha Técnica

Intérpretes: Edgardo Cozarinsky y Alejo Florín.  
Producción y Asistencia de dirección: María La Greca.  
Investigación: Mei Iudicissa.  
Fotos: Nicolás Goldberg.  
Escenografía: Paolo Baseggio.  
Asistencia de producción: Sergio Zanardi.  
Acondicionamiento de sala: Julieta Ascar.  
Dirección: Vivi Tellas.  
Estreno: Camarín de las Musas, Buenos Aires, 2005.

### Texto de difusión del estreno

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



*Cozarinsky y su médico: “Hay algo en la ficción que con el tiempo se vuelve documental”*

Jean Graham-Jones  
CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Dentro del Proyecto Archivos de Vivi Tellas, *Cozarinsky y su médico* se destaca por enfocarse centralmente en el arte y en la muerte. Estas temáticas se asocian a las respectivas profesiones de los dos protagonistas –el escritor y cineasta Edgardo Cozarinsky (1936) y el médico endocrinólogo clínico Alejo Florín Christensen (c. 1935-2016)– y su articulación se arraiga en la larga amistad que ellos tienen desde hace más de cuarenta años, remitiendo también a su pasión compartida por el cine y a su relación de paciente y médico. Los dos hombres están unidos por las experiencias de su generación y por una convivencia con el arte: Florín fue médico de cabecera de Borges y de Bioy Casares; Cozarinsky es un escritor de renombre y un director de cine cuya ópera prima fue invitada al festival de Cannes. En el espectáculo, esa correspondencia se acentúa en el vestuario: Edgardo se viste de manera algo menos formal, con traje y camisa sin corbata, y Alejo, de traje, camisa y corbata, pero sin su bata blanca de médico. La obra parte de esa unión larga, profunda y compleja, y su documentación escénica subraya uno de los aportes más notables del Proyecto Archivos al hacernos repensar la relación entre la documentación teatral de una historia de vida que siempre termina en la muerte y el rol de la ficción en su teatralización documental.

Tellas cuenta el momento catalizador del proyecto de una manera que deja clara la importancia de lo teatral y lo ficcional en su decisión de armar un espectáculo documental con Cozarinsky y Florín:

*Cozarinsky y su médico* nació de un “retrato”, de la fascinación teatral que me produjo Edgardo Cozarinsky apenas lo conocí. Su forma de contar historias y su expresividad me convirtieron inmediatamente en una espectadora. Era como si siempre estuviera contándome leyendas y yo nunca pudiera saber si eran verdaderas o no. Después conocí a su médico, vi la relación que tenían..., me contaron la his-

toria del diagnóstico salvador del médico y me pareció que ahí, en ese episodio dramático, había teatro (Tellas en Pauls, 2017: 274-275).

Es notable que el “episodio dramático” que más impactó a Tellas solo se revela al final de la obra, cuando como público ya hemos presenciado múltiples momentos compartidos de los dos protagonistas. Edgardo es el “showman” del espectáculo, el que parece dar empuje a la mayor parte de las escenas, pero Alejo se muestra su igual al discutir los hechos de esas vidas compartidas. Cuando Edgardo le dice en los últimos momentos del espectáculo que “me salvaste la vida”, es innegable que la relación entre los dos va más allá de la amistad. Es como si fuéramos capaces de comprender ese episodio sumamente dramático solo después de haber pasado una hora con Alejo y Edgardo. La estructuración teatral hace posible nuestra comprensión del hecho catalizador.

*Cozarinsky y su médico* intercala varios momentos de la “actuación” teatral –una revisión médica, una prueba de pelucas e improvisaciones en un restorán, una muestra de cómo disparar un revólver en una película, una recitación casi cantada de un tango– con el intercambio de recuerdos y discusiones respecto de los detalles, a veces mal recordados y casi siempre detonados por los videos que miran los dos protagonistas en un viejo televisor de los años 80. De hecho, cuando el público entra, observamos a Edgardo y a Alejo sentados en dos sillas giratorias viendo una película de Ingmar Bergman del año 1953 y que generó mucha controversia. Es evidente que ambos han visto muchas veces el film, *Un verano con Monika*, ya que cada tanto Edgardo avanza el video con el control remoto para que comenten otros detalles cinematográficos. Las imágenes que a veces miran en silencio inspiran una serie de reflexiones sobre la adolescencia y la censura artística durante esa época.

La segunda película que miran, casi en su totalidad (siempre avanzando igual que con el otro film), es ... (*Puntos suspensivos*)<sup>1</sup>, la primera que hizo Edgardo en 1970, en una Argentina bajo el gobierno militar

1 En los créditos iniciales del film, el título es representado solo por los signos de puntuación (“cuadraditos”, observa Alejo).

de Roberto Levingston (1970-71). La filmaba los fines de semana con las sobras de película de su amigo el cineasta Alberto Fischerman, cuyo film *The Players vs. Angeles caídos* (1968) influyó a una generación de artistas jóvenes como Cozarinsky. (*Puntos suspensivos*) manifiesta los extremos de un período represor al seguirle los pasos a un cura de la extrema derecha a través de tres encuentros claves con unos militares, con una familia de la alta burguesía y con un teólogo de la liberación. Durante esas escenas, Alejo inicia los comentarios mientras Edgardo cruza el escenario al fondo acercándose de vez en cuando solo para tirar pequeños explosivos hacia el televisor. El cineasta se muestra incómodo –“Esa película no tiene nada que ver conmigo... tiene que ver con el que yo era en 1970”–, mientras su amigo expone los logros de su ópera prima, el único film que hizo Cozarinsky antes de partir a Francia (donde permaneció unos veinticinco años) y que nunca fue estrenada comercialmente pese a su exhibición en festivales de cine en Cannes, Londres y Nueva York. En ese momento, quizá el más conflictuado de la obra, aparece el tema de la muerte. Dice Edgardo: “esa película está llena de muertos” y los dos empiezan a nombrar a los actores fallecidos –uno víctima del SIDA, otro asesinado por trabajadores inmigrantes en Dinamarca adonde había ido a estudiar en el Odin Teatret, otro desaparecido en 1977 durante los primeros años de otra dictadura militar más represora que la anterior. Y justo ahí la censura se cruza con la represión violenta. Las apuestas aumentan, ya que no estamos más en una adolescencia de fruto prohibido, sino en una adultez de plena lucha sociopolítica, aumento que aprehendemos a través del arte cinematográfico y su recepción en escena.

Rápidamente la conversación se aligera cuando Alejo y Edgardo empiezan a discutir, a pie y de cara a cara, el nombre de la calle de una galería de arte ingenuo y el nombre de su primera artista *naif*. En base a la película de Cozarinsky, los dos protagonistas arman una pequeña genealogía del arte experimental porteño de principio de los 70: Fischerman, el Instituto Di Tella, el director y actor teatral Roberto Villanueva (que se transforma de militar a ejecutivo en una escena), la actriz y bailarina Marcia Moretto (que hace de la hija aburguesada), la

actriz y bailarina Marilú Marini (que aparece en un reportaje) y el hermano de Alejo, Sergio (que se casó con Marcia a los diecisiete y que aparece en el film con ella los dos desnudos durante un delirio del cura derechista). Terminan los comentarios solo cuando Edgardo recita los últimos versos del poema con que termina la película, suplantándole la voz de Paulina Fernández Jurado (periodista, crítica y gran promotora del cine internacional, también recién fallecida). La mezcla en escena de reflexiones y fragmentos de la película construye una imagen retrospectiva de la década de los sesenta argentina. “Qué época”, concluye Edgardo. Pero *Cozarinsky y su médico* va más allá de un retrato entre histórico y melancólico; en esa secuencia empezamos a descubrirle la complejidad ontológica a la obra: Edgardo le dice a Alejo que “con el tiempo la ficción se vuelve documental... cosas que uno nunca pensó en el momento en que estaba ahí haciéndolo” –contemplamos cómo el mismo objeto artístico se historiza, se contextualiza.

En este sentido, *Cozarinsky y su médico* relativiza nuestra relación con lo que solemos hoy llamar “el teatro de lo real” y el mismo Proyecto Archivos. Si bien *Cozarinsky y su médico*, al igual que las otras obras recopiladas en esta edición, parte de la premisa de Tellas de que “cada persona tiene y es en sí misma un archivo, una reserva de experiencias, saberes, textos, imágenes” (en Pauls, 2007: 273), cualquier producto artístico, sin importar si es obra de ficción o no, es en sí un archivo. En el cine tanto como en el teatro, ese archivo consta de otras personas, otros momentos, otras historias, otros contextos.

Queda una última secuencia fílmica por contemplar y contextualizar: las fotos y películas caseras de la familia Florín Christensen, a las cuales los protagonistas les dan un marco entre chejoviano, strindberguiano e ibseniano con sus referencias a la alta cultura argentina: las Ocampo, la Pizarnik, Borges y Bioy Casares, muchos de ellos tratados por los varios médicos Florín. Esa secuencia de escenas, apuntando hacia el final del espectáculo, subraya la relación entre la profesión de Alejo, el cine y la muerte. Alejo cuenta sobre su extrema pasión por el cine y representa su escena fílmica de preferencia: un hombre entra con una pistola, saluda “cordialmente” al otro y “vos de golpe oís

¡¡paam!! Y no sabés quién va a morir”. El médico que salva vidas cae al piso. El círculo arte/muerte sigue cerrándose mientras Edgardo se dirige al público para leer una carta de un amigo en la cual este lo anima a escribir, recomendación que siguiera Edgardo solo dos años más tarde, en 1999, cuando está cerca de morir y vuelve a escribir en serio.

Cuando llegamos al último parlamento de la obra –“Alejo, me salvaste la vida”– no cabe duda alguna de que nuestros protagonistas se han salvado mutuamente, que tanto el arte como la medicina los han salvado, si bien solo momentáneamente, ya que nadie se salva de la muerte. En *Cozarinsky y su médico*, las relaciones familiares, las amistades y las colaboraciones están marcadas por la muerte.

Terminado el espectáculo se invita al público a bailar con ellos y a compartir una picada de morcilla vasca, *leverwurst*, pepinos agridulces, *borsch*, pan francés, helados y gomitas de frutilla y pochoclo, con cerveza, limonada y gaseosa. Es un festejo a la vida que, no obstante, me hace pensar en el final de otra película de Bergman, *El séptimo sello*, y los muertos que se van, bailando con la Muerte. Cada vez que pienso en ese final devenido cliché para muchos, recuerdo la primera vez que la vi y la alegría fuerte, si bien fugaz, que sentí como adolescente que aparentara contradecir la solemne recepción de mis amigos, una alegría de otra que ya no soy. Esto nos devuelve al parlamento de Cozarinsky: “hay algo en la ficción que con el tiempo se vuelve documental”. Y ese ‘algo’ es nuestra propia diacronía, esa sensación rara de volver a ver una obra artística y pensar que ya “no tiene nada que ver conmigo... tiene que ver el que yo era” en otra época. El objeto artístico funciona como cronómetro con el que medimos nuestras vidas (y muertes) y las de nuestros seres queridos. *Cozarinsky y su médico* no solo documenta las vidas compartidas de esos dos viejos amigos, sino que nos recuerda que toda obra artística es artefacto y que su permanencia radica en nuestra aceptación de su condición de documental.

## Bibliografía

PAULS, Alan. 2017. “Secuestrar la realidad. Entrevista con Vivi Tellas por Alan Pauls”, en *Biodrama | Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos*. Córdoba, Editorial FFyH. UNC, PAPELES TEATRALES. Pp. 273-280.

*Escuela de conducción*  
Liliana Segismondi, Carlos Toledo y Guido Valentinis,  
instructores de la Escuela de Conducción del Automóvil Club Argentino.



# 4

## Escuela de conducción

Vivi Tellas, con la colaboración de Guido Valentinis,  
Carlos Toledo y Liliana Segismondi.

eSCeNA 1

### Truco y Video

*Mientras entra el público, Guido y Carlos juegan al truco. Sobre la pared del fondo, detrás de la mesa donde ellos están sentados, se proyectan imágenes de Trafic, de Jacques Tati. Es el comienzo de la película, que muestra una fábrica de autos.*

*Lili ceba mate parada. Pregunta a Carlos y Guido cuántos puntos van, cómo se juega. Carlos silba cada tanto, cuando tiene buenas cartas. Los dos juegan en serio, con pasión.*

## eSCeNA 2

### Coreografía de manejar un auto

*Se escucha "La Marrupeña", zamba folklórica de Manuel José Castilla y Payo Solá.*

En la isla te hallaré  
zamba junto al fogón  
cerca del algarrobo que le hace sombra  
a mi corazón.  
cerca del algarrobo que le hace sombra  
a mi corazón.  
La zamba llora ya  
dorado está el maizal  
justo para el otoño deschala el viento  
mi soledad.

*Se detiene la proyección. Lili se sienta en el banco azul al fondo. Carlos y Guido van a las sillas rojas que están en el medio de la escena. Como si se subieran a un auto, abren la puerta, se ponen el cinturón de seguridad, encienden, conducen haciendo diferentes maniobras, doblan y estacionan. Como si fuese una coreografía. Se paran y dejan su silla. Salen de la silla como si fuera una silla, no un auto.*

## eSCeNA 3

### Momento Cartera

*Lili apoya su cartera en la punta de la mesa (su verdadera cartera). Muestra al público cada una de las cosas que tiene en su cartera y las coloca sobre la mesa. Guido y Carlos se paran detrás de ella y miran lo que va sacando.*

Lili Una billetera. Un cepillo para el pelo. Uvasal. Una guía de calles y colectivos. Un chupetín. Sertal Forte. Ceporexin. La foto de mis hijos, Lucía y Mariano. Un sobre de edulcorante. Un esmalte para uñas blanco. Las llaves de mi casa (*las muestra haciendo ruido*). Vesalion. Un monedero. Hilo dental.

*El último objeto que saca es un lápiz labial. Lo muestra.*

Lili Un lápiz labial.

*Se pinta los labios. Guarda todo en la cartera.*

## eSCeNA 4

### Contravenciones

*Lili se sienta en una silla junto a la mesa grande. Carlos y Guido ejemplifican las contravenciones con dos autitos de juguete sobre la mesa. Carlos hace de asistente. Las contravenciones que se analizan son:*

#### a) Distancia de Seguridad - Choque

**Guido (A público)** La distancia de seguridad que se debe mantener entre los vehículos no es una distancia; es un tiempo: son dos segundos. Es el tiempo que tarda el conductor que va atrás de otro vehículo en ver, decidir y transmitirle al músculo la acción. Si uno no mantiene distancia de seguimiento, lo que ocurre es lo siguiente:

*Toma un auto de juguete. Carlos toma otro. Reproducen la acción que describe.*

**Guido** Si el de adelante frena y yo no tengo distancia de seguimiento, el choque.

**Carlos** ¿Cómo medimos la distancia?

Guido (*A público*) Hay formas prácticas de medir la distancia de seguimiento en la ruta. Cuando el vehículo de adelante pasa por un punto de referencia que podamos ver –un árbol, un mojón kilométrico, una alcantarilla, tal vez–, contamos dos números de cuatro cifras: “mil ciento diez, mil ciento veinte”. Eso da el tiempo de dos segundos; si uno llega antes a ese punto de referencia, no tiene los dos segundos. Pero si llega después, tiene los dos segundos o más.

*Carlos toma el mate y lo usa como punto de referencia. Demostración con los autos.*

Carlos (*Ubicando el mate*) Un punto de referencia. (*Colocando el auto de juguete y haciéndolo avanzar*) Yo paso.

Guido (*Con otro auto en la mano, haciéndolo avanzar*) Vos pasás por ahí y yo cuento “mil ciento diez, mil ciento veinte”. ¿Ves que tengo la distancia?

(*Repite la acción a mayor velocidad*) Si vos pasás por ahí y yo cuento “mil ciento diez, mil ciento veinte” (*el auto llega antes de que termine de decirlo*), no tengo la distancia.

## b) Prioridad Rotonda - Choque

Guido (*A público*) Y en las rotondas, la prioridad la tiene el vehículo que circula frente al que ingresa. El que ingresa está a la derecha y pierde la prioridad.

*Demostración con los autos.*

Carlos ¿Si yo vengo a la derecha igual te tengo que dejar pasar?

Guido Si yo estoy en la rotonda y no me dejás pasar, el choque otra vez. (*Chocan los autos*)

Guido (*A público*) Tiene prioridad el conductor que circula frente al que egresa.



*Demostración con los autos. Hacen girar los autos como si estuviesen en una rotonda.*

Carlos ¿Si yo quiero salir no hay problema?

Guido No hay problema porque vos salís tranquilo. Si quiero salir yo, que estoy en la rotonda y vos no me dejás salir, lo que pasa es que me paso el día dando vuelta en la rotonda. *(A público)* Hay gente que se ha pasado semanas en una rotonda.

### c) Intersección - Choque

Guido En las intersecciones, el que viene por la derecha “a pasar tiene derecho”.

*Demostración con los autos.*

Carlos Yo vengo por la derecha.

Guido *(A Carlos)* Vos venís por la derecha y yo te tengo que dejar pasar.

Otra vez pasa lo mismo: si no te dejas pasar, el choque.

*(A público)* Y pierde la prioridad el de la derecha ante señal evidente de detenerse: la señal de “Pare” –aunque para los argentinos es “Pase”, “Acelere”, “Haga lo que usted quiera”–, la señal de “Ceda el paso”, el policía, el semáforo en rojo. Y también la pierde si el de la izquierda es un vehículo de emergencia en emergencia.

*Demostración con los autos.*

Guido *(Tomando un auto)* Si yo vengo en emergencia *(Imitando a una ambulancia)* Auuu Auuu, me tenés que dejar pasar.

### d) Pendiente

Guido *(A público)* Y en la pendiente, la prioridad la tiene el que asciende sobre el que desciende.

*Carlos se arremanga el brazo izquierdo y apoya la mano sobre la mesa para formar la pendiente.*

Carlos Esta es la pendiente. Yo bajo, vos subí.

Guido *(Tomando el auto y haciéndolo subir por el brazo de Carlos)* Yo vengo, subo la pendiente y me tenés que dejar pasar.

Carlos Si yo no te dejas pasar...

Guido Si vos no me dejás pasar, voy subiendo, voy subiendo y tengo que parar. Quiero arrancar y me voy para atrás.

*Dejan los autos. Carlos se acomoda la manga de la camisa.*

### e) Crisis alérgica

Guido *(A público)* Estas son contravenciones. Cuando uno estudia los accidentes tiene que pensar mucho en el ser humano, porque el factor humano es el que tiene mayor responsabilidad en los accidentes. Entre el vehículo, el medio y el ser humano, 85% es responsabilidad del factor humano: cansancio, fatiga, estrés, somnolencia, estados anímicos, ingesta de alcohol y drogas, fármacos y las distracciones de todo tipo: tomar mate, fumar, el teléfono celular y las crisis alérgicas. Esa es una distracción, una crisis alérgica. Cuando uno está en un proceso de estornudo, está cinco o seis segundos. Cuando vos vas a 110km/h estás yendo a treinta metros por cada segundo que pasa. Es decir, podés recorrer ciento ochenta metros sin tener una atención adecuada.

*Carlos se sienta en una de las sillas rojas. Guido se queda en el centro del escenario explicando. Carlos actúa una crisis alérgica: como si estuviera manejando, las manos en el volante, a punto de estornudar con los ojos cerrados.*

**Guido** Cuando uno está en un proceso de estornudo, va levantando la cabeza, lagrimea y hasta cierra los ojos. (A Carlos) Cerrá los ojos (Al público, señalando a Carlos) ¿Ven? ¿Ven que cerró los ojos? Y ahí ¡paf! El choque.

*Golpea las manos. Cuando lo hace se enciende una luz lateral.*

*Ambos intérpretes suspiran aliviados.*

*Guido se sienta en la silla verde. Carlos se queda en su silla.*

## eSCeNA 5

### Los fósforos y el auto

*Carlos se para en el centro del espacio y explica al público.*

**Carlos** Yo viví siete años arriba de un auto. Era viajante de comercio en la provincia de Entre Ríos y vendía fósforos. Así vendía fósforos.

*Se dirige a la mesa y toma dos cajas de fósforos. Demuestra cómo vendía los fósforos. Primero muestra los fósforos de cera.*

**Carlos** Estos son los fósforos que yo vendía (*Agitando una de las cajas con su mano derecha*). Este es un fósforo tradicional, digamos antiguo, un fósforo de cera. Hay una linda anécdota sobre esto. Lo usaba el gaucho para quemar los pastizales, porque sin bajarse del caballo iba prendiendo los fósforos y los tiraba y con eso quemaba. Porque este fósforo se cae al piso y no se apaga. A diferencia de este (*con la mano derecha muestra la otra caja agitándola*), que ya es un fósforo de seguridad, que es más moderno, que todos lo conocemos. El fósforo de seguridad, la característica es que, si se cae al piso encendido, se apaga inmediatamente.

*Enciende un fósforo y lo deja caer.*

**Carlos** Este fósforo también tiene otra virtud: es un fósforo que es muy resistente a la humedad. (*Saca otro fósforo, lo chupa y lo enciende*). Yo de estos fósforos vendía doscientas mil gruesas por mes. Son doscientas mil por ciento cuarenta y cuatro fósforos la gruesa... (*Va hasta la mesa, agarra una calculadora y calcula cuántos fósforos vendía*). Son veintiocho millones ochocientos mil fósforos mensuales. Hacemos por día: novecientos sesenta mil fósforos diarios. Son novecientos sesenta mil encendidos: calefones, cocinas, cigarrillos. Novecientos sesenta mil encendidos. Viviendo en Entre Ríos, un día salgo de mi casa con mi familia, nos subimos al auto, le di arranque y se me prendió fuego. Mi situación era más o menos así.

*Se arma el auto usando las dos sillas con funda roja adelante y las dos con funda verde atrás. Guido y Lili lo ayudan.*

**Carlos** Salíamos de casa. Mi señora iba al lado mío (*Indica el asiento de acompañante. Lili se sienta*). Acá iba la nena, que era chiquita. Iba en una sillita. Y el varón, que era un poquito más grande, iba en este lugar. (*Indica el asiento detrás del conductor. Guido se sienta*). Bueno, salíamos de casa, todo bien. Le empiezo a dar arranque al auto (*hace la mímica de encendido*) y no arrancaba. Sonaba el arranque, pero no lo podía poner en marcha. Bueno, abrí el capó, me bajé, saqué la manguerita de la nafta a ver si había nafta, probé si había corriente. Estaba todo bien. Cierro. Otra vez arranque. (*Mímica de encendido*) Nada. De repente vemos como un resplandor y mi señora grita: "¡Fuego!"

Lili ¡Fuego! ¡Fuego!

**Carlos** Se da vuelta, agarra a la nena (*Lili realiza las acciones mientras Carlos va diciéndolas*). Yo me bajo del auto corriendo. Lo quería bajar al varón, que se había asustado, y no se quería bajar por nada del mundo (*Tironea con Guido, que se resiste a bajar del auto*). Hasta que lo convencí. (*Guido cede*) Salimos corriendo para la esquina. Nos pusimos a salvo. Y, ya más tranquilo, me agacho y veo que se había derramado combustible abajo del auto.

*Desde el fondo del escenario, los tres intérpretes miran debajo del auto para ver dónde se prendió fuego.*

Así que vuelvo, corro el auto para atrás (*Se ubica detrás de las sillas verdes y las inclina*), para sacarlo del fuego y aparece un vecino con un sifón y apagó el fuego.

Después, la empresa me mandó seis cajones de fósforos para que los vendiera y pudiera pagar el arreglo.

*Se dirige a la mesa y toma un sifón.*

Carlos Con un sifón como este apagamos el fuego.

*Los tres toman soda.*

## eSCeNA 6

### Entrevista TV Guido

*Se proyecta sobre la pared del fondo una entrevista que le hicieron en televisión a Guido. Carlos y Lili se sientan en los asientos de atrás del auto que quedó armado de la escena anterior. Guido se queda parado al costado de la proyección. Todos miran la entrevista.*

#### VIDeO

Locutora ... y hoy recibimos al ingeniero Guido Valentinis. Asesor en seguridad vial. Profesor de educación vial de la Escuela de Conducción del ACA “Juan Manuel Fangio”. Disertante en las charlas previas a la renovación de la Licencia de Conducir. Coordinador en cursos de “Manejo Defensivo”.

Conductor Tuve el gusto de conocer al ingeniero Guido Valentinis en una clase de educación vial. Y muy impactado, muy interesado por las cosas que él planteaba en materia de educación, prevención y todos

estos saberes tan positivos para una mejor calidad de vida, hemos decidido invitarlo aquí a compartir sus largos conocimientos calificados en este tema con toda la audiencia de todo el país.

Guido Muchas gracias.

Conductor Usted comentaba en esta clase en el Automóvil Club Argentino que, bueno, estamos frente a un tema de grandes proporciones. Siete mil muertos por año, veinticinco mil discapacitados. Esto supera los estándares de la guerra de Irak. En todo Vietnam murieron ciento once mil personas. También comentaba usted que la responsabilidad no era sólo mecánica, sino que era mayoritariamente humana. Los argentinos somos expertos en echarles la culpa a los demás. Pero pareciera ser que estas cifras, este ranking tan penoso que tenemos, es culpa nuestra. ¿Qué podemos hacer para mejorar esto de verdad en la Argentina?

Guido Es un tema difícil de enfocar porque es un tema grave. Como usted bien me lo puntualizó, es un tema muy grave porque se trata de muertes; se trata de muertes y de discapacidades. Yo a veces digo que la muerte es una cosa definitiva y, bueno, de alguna manera se llega a aceptar. Pero la discapacidad es algo que se inserta en el seno de la familia. Si una discapacidad significa la rotura de un miembro superior, un brazo, y me impide hacer un determinado deporte. Bueno es una discapacidad que yo he producido y que yo absorbo como discapacidad. Pero si la discapacidad es un problema cervical, el famoso “efecto látigo”...

*Guido interrumpe la proyección cuando, en la entrevista, vuelven a enfocarlo en primer plano.*

Guido ¡No miren! ¡No miren más! ¡Ese no soy yo! ¡Sergio! ¿Podés cortarla por favor? Gracias.

*Se detiene la proyección.*

Guido Desde el momento que me invitaron, hubo varios llamados, todos muy importantes. Hasta la misma llegada al estudio –me vino a

recibir la directora en persona– y la misma presentación que ustedes vieron, yo era lo más.

Pero cuando termina la grabación, la persona que me había entrevistado estaba apurada, hace un saludo rápido y se va. El resto del personal se pone a hacer sus cosas y yo quedo sentado. Ahí, solo. El tiempo pasaba y yo dije: ¿qué hago? Bueno, decidí levantarme. Digo: me voy despacito, si me quieren decir algo me lo van a decir. Llegué a la puerta, nadie me llamó, nadie me habló. Salgo al inmenso pasillo por el que habíamos entrado y estaba la chica que me había maquillado (*Guido se toca la cara*) hablando con otra persona. Ni me miró. Pero yo me acordé que tenía eso. (*Vuelve a tocarse la cara*) Le digo: “Decime una cosa, ¿qué hago con esto?”, y ella, sin decirme palabra, me señala ahí (*Guido señala con el brazo extendido hacia la izquierda*) ¿Dónde? El baño.

En menos de una hora había pasado de ser lo más a ser prácticamente nada. La verdad es que me sentí usado. La tele es así, ¿vieron? Te usa y te tira.

## eSCeNA 7

### Lili aprende a manejar

*Lili le pide a Guido que le enseñe a manejar.*

Lili Guido, ¿me enseñás a manejar?

Guido Dale Lili, vamos.

*Guido se sube al auto, Lili se sienta al volante. Carlos atrás, silla derecha. Se escucha un sonido ambiental de bocinazos y choques. Guido le explica a Lili cómo manejar.*

Guido ¡Muy bien! Te pusiste el cinturón de seguridad. Antes de arrancar el coche: ¿ves tres pedales? ¿Dos pies? Pie derecho: acelerador o

freno. Pie izquierdo: embrague. El embrague lo vas a apretar siempre que toques la palanca de cambios.

Ahora vamos a practicar los cambios. Embrague (*pone su mano sobre la de Lili y simulan estar haciendo los cambios*). La primera está ahí adelante y hacia vos. La segunda, hacía vos y abajo. Y la tercera allá arriba. Cuarta no vamos a usar.

Poné punto muerto y, si te animás, arrancamos en primera.

Muy bien. Embrague, primera, despacito largas el embrague y el acelerador. Muy bien. Una segunda... ahí vamos con la segunda.

Carlos Guarda, Guido, que las mujeres manejan como si el mundo no existiera, no son como los hombres, que vamos mirando todo...

Guido Vos prestá atención. Mirá a la derecha, vamos a estacionar ahí, que hay un montón de lugar. ¡Bien, bien! No toques el cordón. Pará el coche, embrague. Punto muerto.

Guido Lili: lección número uno, ¡muy bien!

*Todos se bajan del auto y cambian lugares sin hablar. Ahora, Carlos maneja, Guido va de acompañante y Lili viaja atrás, detrás de Guido. Aparece proyectada la foto de un castillo en Italia. Carlos da arranque y los tres viajan plácidamente en el auto. Se escucha “Nel Blu Dipinto di Blu” (Volare) de Domenico Modugno, como si saliera de la radio del auto. Acompañan cantando la canción y se convierte en un paseo.*

Volare... oh, oh!

cantare... oh, oh, oh, oh!

nel blu, dipinto di blu,

felice di stare lassù.

E volavo volavo felice più in alto del sole ed ancora più su,  
mentre il mondo pian piano spariva lontano laggiù,  
una musica dolce suonava soltanto per me...

*Pasados unos instantes Lili dice:*

Lili ¡Miren! Una estrella fugaz. ¡Pidamos un deseo!

Guido No tener que operarme.

Carlos Que mi hermano Jorge se cure.

Lili ¡Ay! Yo... ¡Volver a enamorarme!

## eSCeNA 8

### Salón de baile

*Desarman el auto. Lili va hacia el centro del espacio.*

Lili Yo vivía en el campo, con mis padres, mi hermano y mis abuelos paternos.

Mi papá tenía un gran salón de baile. Lo llamaban “lo de Chimundi”, “Segismundi”. Nunca pronuncian bien mi apellido. Mi apellido es Segismondi. Yo iba a fiestas de otros en ese lugar. Un día el salón se incendió, se prendió fuego. Yo extraño mucho a mis padres.

*Sigue proyectada la foto del castillo. Se prende una guirnalda de luces de colores. Lili se va a sentar a una de las sillas rojas al costado de la escena. Carlos y Guido se paran y caminan hacia el fondo, al otro lado del escenario. Charlan entre sí mirándola a Lili.*

*Comienza a sonar la canción “Love me, please love me”, de Michel Polnareff. Guido se acerca para sacarla a bailar.*

*Bailan un rato. Ella prefiere sentarse, se emociona y él le da su pañuelo. Ella se limpia las lágrimas y se lo devuelve.*

*Guido va a contarle las novedades a Carlos (que sigue en su mismo lugar). Luego Carlos saca a bailar a Lili y se repite la misma secuencia de Guido.*

## eSCeNA 9

¡Ese castillo es mío!

*Guido mira la foto del castillo, señala e interrumpe con un grito.*

Guido ¡Ese castillo es mío!

*Se apagan las guirnaldas. Carlos va a sentarse al lado de Lili. Guido toma unos objetos de la mesa.*

Guido (*Muestra un libro*) Este es el libro *Los Castillos de Friuli*, del noroeste de Italia. Lo consiguió el equipo por Internet en Amazon Internacional. Llegó a nosotros dentro de este embalaje. (*Muestra un sobre*) Y en esta caja. (*Muestra una caja*)

*Abre el libro y muestra la foto del castillo de su familia.*

Guido En este libro, en la página 257 y siguientes, está el castillo de los Valentinis. (*Muestra la foto*) Ahí podría estar viviendo yo. Los Valentinis son nobles de Udine, condes de Trigesimo. Y entre las figuras notables del Friuli, figura un Valentinis. Pero no un conde, una mujer: Elena Valentinis.

Cuando Elena enviuda, hace un voto de pobreza y dona todos los bienes de la familia a la Iglesia y al Estado y se hace monja. Después la iglesia, por sus dotes y por sus acciones, la declara beata, y hoy sus restos están en la catedral de Udine, en un altar lateral. Hay una tradición familiar: todas las primeras mujeres de los Valentinis se llaman Elena.

Mi hermana se llama Elena.

*Sin decir nada, deja el libro sobre la mesa, camina hacia la cortina y descubre una pintura. Se adelanta nuevamente al centro del espacio.*

Guido Este es el retrato de la beata. Está en mi familia desde siempre.

*Canta "Vivere" de Tito Schipa a capella.*

Vivere senza malinconia  
Vivere finchè c'e gioventú  
Perché la vita é bella  
e la voglio vivere tuuuuu...  
Vivere! sempre piú  
Vivere...

*Vuelve a dejar el retrato apoyado contra la pared del fondo. Queda iluminado por una luz especial, a la manera de un altar. Lili trae una valija plástica alargada.*

#### eSCeNA 10

### Oficina de Quejas

Lili Hace 34 años que trabajo en el Automóvil Club Argentino (ACA). Diecinueve años en el Centro de Cómputos, un año en la gerencia de Marketing y diez años en la Oficina de Quejas.

*Deja la valija en el piso.*

Lili Un día, estando en la Oficina de Quejas, de golpe entra un hombre, loco, gritando. Vestía raro, de traje, todo desaliñado, con un sombrero enorme en su cabeza, y en una de sus manos, un ramo de ramas secas. Se acercó de golpe a Betty Canning y a mí. "¡Cuidado!", me dijo Canning: "Lili, te va a pegar". "Dejámelo a mí", le dije. Lo dejé que protestara. Se quejaba porque no se le había brindado el servicio de auxilio. Lo dejé que terminara de gritar y le expliqué que para recibir el servicio de auxilio debía tener sus cuotas al día y se quedó tranquilo.

*Lili va a buscar un ramo de ramas secas muy grande.*

Lili Un ramo como este es el que traía en la mano. Actualmente, hace cuatro años que trabajo en la Escuela de Conducción, en la parte administrativa. Y soy la única persona en toda la Escuela que no sabe manejar.

*Lili deja el ramo en el piso al lado de la pared, como si fuera un arbusto.*

#### eSCeNA 11

### Mesa de Camping

*Carlos y Guido se levantan, toman la valija y la abren. Comienzan a armar algo. Lili lee las instrucciones a medida que Guido y Carlos las necesitan.*

Lili (*Leyendo*) "Instrucciones de armado". Para abrir, levante los seguros. Después de haber abierto la caja, despliegue las patas de la mesa y encaje las piezas de cierre. Después de haber encajado las patas, para máxima seguridad, presione la pieza blanca hasta escuchar un "clic". Una vez que los asientos estén encajados firmemente, coloque la mesa para uso (*entre los tres la dan vuelta. Es una mesa de camping*). Y ponga la llave de seguridad sobre los dos lados laterales de la mesa.

*Cuando está lista, chequean si todo está en condiciones y se sientan. Carlos trae una bandeja con un sifón de soda y tres vasos. Sirven los tres vasos y toman soda.*

Lili Vino Pettinato a la Escuela. Es un loco, así como se lo ve: un loco lindo. Alto, flaco. Venía directamente a buscar la licencia, porque no debe rendir.

Guido Por eso no lo vi, porque no vino a la clase.

Carlos No lo vio nadie. Pasó.

Lili Otra que vino es Julieta Prandi.

Carlos Es verdad que la televisión engorda, porque esa chica es así.

*Mostrando su dedo meñique.*

Guido Es hermosa, tiene unos ojos.

Lili Muy simpática.

Guido Vino Natalia Oreiro. En ese momento, todavía era gordita. Te digo antes, al principio.

Lili La que vino es Pata Villanueva. Un estiramiento (*gesto sobre su cara*)

Guido Yo, cuando vi que estaba Pata Villanueva, digo: “esto va a ser un desastre”. Y las dos primeras clases, nada, ni habló. Pero la tercera, se largó a hablar. No la podíamos parar.

Lili ¿Sabés quién vino? Narda Lepes, la del Canal *Gourmet*.

Carlos ¿Quién es?

Lili ¡La que cocina!

Carlos Me acuerdo de doña Petrona y ahí paré.

Lili Es muy conocida.

Guido La que vino es Pampita. Antes del chileno...

Carlos Cuando todavía vos tenías chances, digamos.

Lili El que vino es este periodista, Mario Mactas.

Guido A mí con Mario no me pasó nada, sobrio. Yo pensé que era alto.

Lili (*Con su mano derecha señala la altura*) Gordito. Coloradito.

El que vino es este actor muy serio, Awada.

Carlos No mató a nadie.

Guido No, no. Bien, muy participativo.

La que vino es una cordobesa... (*A Lili*) ¿Te acordás quién es?

Carlos Esa la tuve yo también.

Guido Mercedes Ninci.

Carlos Habla en cordobés, hace cincuenta años que vive acá en Capital, todavía no cambió la tonada.

Guido Después yo tuve muchos en la cátedra de renovación de registro. Ahí yo tuve a Ronaldo Rivas taxista.

Carlos Otro día estuvo Mariquita Valenzuela.

Lili No quiere más que le llamen Mariquita: María Valenzuela.

Guido Yo tuve a una de las chicas estas de antes... No sé cuál de las Pons, una de las dos hermanas. Yo siempre me las confundí.

Lili Luis Pedro Toni.

Carlos Ahh, Toni, sí. Le fue bien a Toni.

Lili Había rendido mal. Hizo las tres clases, como un duque.

Carlos Te acordás cuando vino este otro, Riverito: “Vengo a comprar un cuuurso”.

Lili Vino a contratar un curso para su sobrino.

Guido El que vino es Saviolita, antes de irse a España. Y antes de irse a España, Riquelme.

Carlos No sé para qué vino.

Lili El que vino es Chilavert, con la señora. El que era arquero de Vélez.

Carlos Sí, ahora no está atajando más en Vélez. Ahora es el arquero del equipo de la Clínica Cormillot.

Lili Dejan de jugar y engordan.

Carlos Ese dejó de jugar varias veces ya.

eSCeNA 12

## Personalidad de autos

*Carlos trae de la mesa grande una serie de tarjetones de cartón con fotos de autos. Mientras las pasa una por una, Lili comenta las características de cada uno de los autos que aparecen, como si fueran personas. Guido mira el reloj tomando el tiempo como si fuera un examen.*

*Carlos muestra la primera tarjeta.*

Lili Es alto. Morrudo. Le gustan los fierros. Tiene músculos.

(*Otra tarjeta*) Flaco. Tiene bigotes. Usa sombrero. Usa traje. Es inteligente. Muy serio.



*(Otra tarjeta. Lili se para)* ¡Ah! Este me encanta. Es de campo. Es trabajador. Usa bombachas de campo. Usa botas. Boina. Es resistente. Curtido por el sol.

*(Otra tarjeta)* ¡Ah! Este es un gordito. Tiene ojos chiquititos. Boca grande. Es pelado. Es muy gracioso.

*(Otra tarjeta)* Este tiene ojos grandes, saltones. Es medio gordo también. Frente ancha. Es simpático.

*(Carlos muestra una tarjeta con un auto y una mujer sexy)* ¡Ahh, no! ¡Esto es un error! *(Se aleja de la mesa)*

*(Carlos muestra una nueva tarjeta, Lili vuelve a su lugar)* ¡Ay! Este es triste. No dice nada, es callado. Usa anteojos de esos con mucho aumento. Tiene cara de Calculín.

*(Otra tarjeta)* ¡Ah! Este me encanta. Con este me voy a pasear. Es gentil. Es simpático. Es elegante. Tiene ojos claros. Es rubio.

*(Carlos muestra la última tarjeta. Es de un auto negro)* No. Este me da miedo. Se viste todo de negro. Usa anteojos ahumados. Tiene cara de secuestrador. Con este no voy a ningún lado.

eSCeNA 13

## Simulador

*Guido y Lili se sientan en las sillas rojas. Carlos se ubica en el centro.*

Carlos Yo soy el profesor del simulador de manejo de la Escuela de Conducción. Ahí comienza el curso. Por ahí pasa la gente que menos sabe. De esa gente me encargo yo.

*Se proyecta sobre la pared del fondo el video original del simulador de manejo que usan en la Escuela. El video parece filmado en los años setenta y tiene música de la época.*

## VIDeO

Voz en off Esta es la clase número uno del simulador de manejo. En esta clase, practicaremos giros hacia la izquierda y hacia la derecha. Veamos qué precauciones tomar para girar en una bocacalle de doble sentido. Debemos observar el tránsito que viene por la izquierda, el que viene por la derecha, como así también el que viene por sentido contrario.

*Lili baila delante de la proyección. Guido permanece sentado en una de las sillas rojas durante toda la escena. Se va armando un clima como de night club.*

Voz en off Otra precaución es no entorpecer el tránsito que viene en sentido opuesto. Esta es la forma correcta de ubicarse para hacer un giro hacia la izquierda.

*Carlos toma de un vaso de whisky con hielos y se sienta en el banco del centro. Lili continúa bailando.*

Voz en off Para doblar, vamos a utilizar una técnica llamada “mano sobre mano”. Comenzamos con ambas manos en la parte superior del volante, iniciamos el giro hasta que la mano izquierda quede en la parte inferior y la derecha en la superior. Continuamos girando con la derecha y cruzamos la izquierda a la parte superior del volante. Para terminar con ambas manos en la parte superior.

Para enderezar, realizaremos la misma técnica, pero en sentido inverso. Observemos. Y siempre terminando con ambas manos en la parte superior del volante. Ahora practicaremos juntos. Anunciamos el giro. Vamos a observar a la izquierda, luego a la derecha y luego comenzamos a accionar el volante “mano sobre mano”.

En algunos casos, para dejar el volante en el centro, lo podemos dejar deslizar sobre la palma de la mano.

*El video se detiene y Lili deja de bailar. Comienza un nuevo video. Simultáneamente se escucha la melodía de “Ho capito che ti amo”*

Voz en off del video En las siguientes secuencias, practicaremos giros hacia la izquierda. Observe el espejo retrovisor. Si hay un vehículo saliendo de un garage, le vamos a dar paso.

*Carlos toma un micrófono y comienza a cantar “Ho capito que ti amo” de Luigi Tenco. La canción se superpone con la voz en off del video.*

Ho capito che ti amo  
Quando ho visto che bastava  
Un tuo ritardo  
Per sentir morire in me  
L'indifferenza,  
Per temere che tu non venissi più.

E pensare che poco tempo prima,  
Parlando con qualcuno.  
Ho capito che ti amo,  
E già era troppo tardi per tornare.

Voz en off ... derecha y gire el volante hacia el lado izquierdo. Recupere el volante al centro y ante la próxima señal vamos a detener la marcha del vehículo.

*Carlos enciende un cigarrillo con un fósforo y camina hacia el fondo del espacio. Cuando pasa frente a Lili, ella lo sigue. Ambos contemplan de pie a la beata iluminada.*

Voz en off ... apretando el embrague a fondo y el acelerador al mismo tiempo.

Anuncie un giro hacia la izquierda. Observe a la izquierda y a la derecha. Acelere y levante suavemente el pie del embrague, girando el volante hacia la izquierda. Recupere el volante al centro y siga acelerando.

*Guido se levanta y se dirige al centro. Luego Lili y Carlos se sientan en las sillas rojas y lo observan desde allí.*

#### eSCeNA 14

### Análisis de Choque

*Se proyectan las fotos de un auto chocado. Guido está parado a la derecha de la proyección. Toma un puntero de la mesa grande y lo despliega (es en realidad una antena de auto). Comienza a analizar las fotos del auto chocado, tratando de descifrar cómo pasó y señalando partes.*

Guido Se me ocurre que, por el tipo de vehículo, es un coche de gente joven, de esos que manejan rápido, que te pasan finito. Y por el color, coche de mujer. Los hombres eligen negro, plateado, a lo sumo, rojo. Por el tipo de impacto, adelante y atrás: choque en cadena. Puede también haber sido un sobrepaso mal calculado. ¿Podemos ver, por favor, otra imagen?

(Nueva imagen) Acá se ve algo interesante de los choques: generalmente la parte más afectada es la parte derecha. ¿Por qué? Porque el conductor trata de preservarse, en general es esa la forma que lo vemos. A ver otra imagen.

(Nueva imagen) Se confirma esto. Pero también podemos ver que el lateral derecho no ha sido tan afectado, que no ha sido afectado el techo. Si podemos confirmar después, al ver el izquierdo, que no ha sido afectado el techo, no debe haber habido vuelco. Acá vemos un alternador, el radiador, un montón de piezas que se ve que han acumulado arriba.

A ver otra imagen.

(Nueva imagen)

Otra

(Nueva imagen)

Otra imagen, a ver si vemos mejor el lateral.

(Nueva imagen)

Acá está: lateral izquierdo. Vemos que no ha sido afectado, no ha habido vuelco. Pero también estamos viendo que actuaron los *airbags*. Quiere decir que las personas que conducían posiblemente hayan salvado la vida.

A ver si vemos otra imagen, por favor.

(Nueva imagen)

Otra

(Nueva imagen)

Interesante. Se ven los apoyacabezas enteros. ¿Qué quiere decir esto? Que no había gente atrás. Porque cuando hay gente atrás en impactos grandes, como ha sido este, ¿qué pasa? Se agarran de ese apoyacabeza y lo destruyen, lo mueven.

A ver otra imagen.

(Nueva imagen)

Yo no veo tan afectada la parte de atrás, por lo cual no debe haber sido choque en cadena. Algún rebote, alguna cosa de este tipo.

Y otra imagen, por favor.

(Nueva imagen)

Bueno, si bien no ha habido vuelco, en mi opinión: destrucción total.

*Cierra el puntero. Lo deja en la mesa.*

#### eSCeNA 15

### Warnes

*Se proyecta el video de la excursión a la calle Warnes<sup>1</sup> en busca de elementos para la obra. Cuando aparece la proyección, Lili y Carlos se paran.*

Guido ¡Warnes!

<sup>1</sup> Calle de la Ciudad de Buenos Aires conocida por los comercios para el automotor.

Lili Warnes. Acá es un día que fuimos a Warnes a buscar vestuario para la obra.

Carlos Cuando llegamos nos trataron bastante mal, nosotros sacando fotos, con la cámara filmando, y ahí son todos medio mafia, no les gustó nada. Después se dieron cuenta que era algo cultural y nos empezaron a tratar bárbaro. En este negocio, específicamente, nos trataron muy bien, nos probamos los trajes. Básicamente porque ese señor que ven ahí, que es el vendedor, se enamoró perdidamente de Lili y nos sacaba cosas y cosas para que nos probemos.

Lili Nos mostró todo.

Guido Quedé fusilado.

Carlos Ahí nos estamos poniendo trajes antinflama. Para la obra no dio, pero el traje está lindo. El casco.

Lili Nos pasamos un día hermoso, de sol. Después fuimos todos a comer a una parrillita.

Carlos Estuvo bárbaro también. Sacamos cantidad de fotos ese día.

Lili A mí me encantaba.

Carlos ¡Mirá qué pretendiente! Bueno, acá nos están invitando para que salgamos a la calle a sacarnos una foto así vestidos, y vamos con una alegría bárbara.

*Se detiene la proyección. Se ilumina el espacio.*

Carlos Bueno, el vestuario finalmente quedó descartado.

Lili Pero trajimos un *souvenir*.

*Van hacia la mesa y buscan el volante terapéutico sin decir nada, ni revelan qué es lo que traen. Los tres se acercan al centro del espacio con el volante en la mano.*

Carlos Este es el cubrevolante terapéutico.

*Lili lee la descripción impresa en el cartón que envuelve el volante.*

Lili “Más seguridad y calma. Menos fatiga. Ayuda a la no contaminación del medio ambiente. Totalmente lavable. Evita la transpiración de las manos en verano y el enfriamiento en invierno”.

Carlos (*Al público*) Este cubrevolante actúa masajeando distintos sectores de la mano y ese masaje se traslada a otras partes del cuerpo provocando un alivio, descanso.

Lili ¿Vos qué opinás, Guido?

Guido Esto yo no lo pongo en mi auto ni loco.

Lili ¿Y vos, Carlos?

Carlos Para mí esto es un fraude.

Lili A mí me encanta. Mirá cómo me tranquiliza. Me saca todas las tensiones. Se me fue el dolor de espalda. Estoy totalmente descontracturada. ¿No me ven mejor? Me lo llevo a mi casa. ¡Es genial!

*Lili va a dejar el volante en la mesa simulando que maneja.*

Lili Me sacó toda la locura. ¡Es mio!

*Guido y Lili se sientan.*

eSCeNA 16

Carta Carlos

*Carlos se para en el centro del escenario. Lili y Guido están sentados. Carlos saca una carta de su bolsillo.*

Carlos Desde que hago la obra, mi mujer se volvió a fijar en mí. Y me escribió una carta.

*Se pone los anteojos. Lee la carta. Se emociona.*

Hoy cumplís 53 años y no sé, se me dio por escribirte. Comencé a recordar tantas cosas, teníamos 25 años cuando nos conocíamos y a mí se me iluminó el alma. Por mi mente pasó aquel departamento primero de la calle Corrientes, nuestros hijos, el gran fruto de nuestro amor. La lucha juntos, las mudanzas, los tantos momentos malos y los tantos momentos buenos. Vivimos ya más de la mitad de nuestras vidas y te observo y te veo tan entero, tan joven, tan luchador, tan de tu familia, que no puedo dejar de emocionarme. Jamás dejaste de trabajar, jamás bajaste los brazos y hoy a los cincuenta y tres años siento que tengo el mejor hombre del mundo, el más noble, el más honesto, el más cascarrabias y el más buen padre que existe. Por todo eso, por todo lo que todavía nos toca vivir, por Soledad y por Matías, me siento la mujer más feliz del mundo y la más orgullosa de tenerte. Te deseo unos cincuenta y tres llenos de felicidad y quiero que sepas que te amo mucho más que a los veinticinco. Tuya para siempre.

eSCeNA 17

## Coreografía de Señales

*Se proyectan sobre el fondo las señales viales amarillas. Los tres intérpretes se forman en triángulo con Lili en el medio, un paso atrás. Chequean distancia y comienzan una coreografía hecha con los movimientos de indicaciones de tránsito (pare, siga, caminar, etc.). Se escucha una versión tropical de "Light my fire" de The Doors.*

*Apagón.*

*Vuelve la luz. Se escucha "Drive my car" de The Beatles y los intérpretes sacan a bailar al público. De fondo, se ve un video con distintas pruebas de choque (crash tests).*

Carlos Los invitamos a todos a compartir una minuta ruterá.

### Minuta ruterá

milanesas  
tortilla de papas  
fainá  
mortadela  
cremonas  
naranjas  
dulce de batata  
cerveza  
gaseosas  
hesperidina  
mostaza  
ketchup

### Ficha técnica

Intérpretes: Liliana Segismondi, Carlos Toledo, Guido Valentini  
Dirección: Vivi Tellas  
Asistencia de dirección: Paula Salomón  
Investigación: Mei Iudicissa  
Iluminación: Paolo Baseggio, Sergio Zanardi  
Escenografía y diseño: Paolo Baseggio  
Coordinación técnica: Sergio Zanardi  
Producción: María La Greca  
Estreno: Camarín de las Musas, Buenos Aires, 2006.

### Texto de difusión del estreno

Dos profesores de la Escuela de Conducción del ACA (Ing. Guido Valentini y Sr. Carlos Toledo) y la única empleada de la Escuela que no sabe manejar (la Sra. Liliana Segismondi), salen a escena para desplegar las extrañas relaciones que se establecen entre las personas y los autos en una gran ciudad contemporánea como Buenos Aires. ¿Cómo alguien llega a vivir siete años arriba de su auto? ¿Qué relación hay entre un instructor de educación vial y un castillo en el Friuli italiano? ¿Se puede aprender a manejar en un escenario? ¿Quién tiene prioridad en una rotonda? ¿Y en una pendiente? ¿Hacer teatro te vuelve más sexy?

## Escuela de Conducción y la posibilidad del fracaso

Julie Ann Ward

UNIVERSITY OF OKLAHOMA

Una maqueta con autopistas inventadas, semáforos de imitación, hasta arbolitos y casitas simulados: este es el universo de la escuela de conducción, en el que Vivi Tellas encuentra el UMF<sup>1</sup>, lo que la inspira a llevar a los empleados de la escuela al escenario. *Escuela de conducción*, la cuarta propuesta del Proyecto Archivos de Tellas, se estrena en el Camarín de las musas en el 2006 y presenta a Lili Segismondi, Carlos Toledo y Guido Valentinis en una obra teatral sobre el aprendizaje, el riesgo y el amor. Los tres son empleados de la escuela de conducción del Automóvil Club Argentino, que cuenta con rutas artificiales, completas con calles, edificios y coches falsos, utilizadas para enseñar a conducir. Tras tomar un curso aquí, y ver lo que ella percibió como un mini-escenario, Tellas decidió llevar la escuela al teatro. Como todos los Archivos de Tellas, la obra se basa en las vidas reales de argentinos no actores, que se representan a sí mismos en el escenario y que indagan en la teatralidad de sus vidas cotidianas<sup>2</sup>. Toledo y Valentinis son profesores de conducción; Segismondi es la única persona que trabaja en la escuela y que, irónicamente, no sabe manejar. Estos tres personajes ocupan el espacio escénico para compartir su conocimiento sobre las artes de conducir y sobre las vicisitudes de sus vidas, como amar y perder. A través de videos, monólogos en los que comparten recuerdos personales, demostraciones de seguridad y reconstrucciones de eventos y canciones, los tres intérpretes, de algún modo, *se escenifican*. Para hacer esto –para representarse– utilizan la interacción entre los

1 “Umbral Mínimo de Ficción”, véase la Introducción a esta antología.

2 Para un análisis del trabajo de Vivi Tellas respecto de la vida cotidiana, véase Baeza, Federico. “Documentar lo cotidiano. La teatralidad en Archivos”, en *Figuraciones: Teoría y Crítica de Artes*. 2009.

tres y el discurso directo, rompiendo así la cuarta pared y dirigiéndose al público. Como en el resto de la serie, la función termina con una cena a la que se invita a todos los participantes del encuentro (intérpretes y espectadores), esta vez en la forma de una minuta ruterá: milanesa en trozos, tortilla de papas, mortadela, dulce de batata, Hesperidina con soda, cerveza y gaseosas. Este convite reafirma la realidad de lo presentado y la importancia de la participación del público para el éxito de la función.

En una entrevista que le hicieran a propósito del estreno de la obra, Tellas se refiere a los orígenes de *Escuela de conducción* en su paso por el curso de manejo y confiesa: “Nunca di el examen: me di cuenta de que manejar es demasiada responsabilidad y, al mismo tiempo, ya había detectado la teatralidad que había en esa ciudad en miniatura, en los simuladores de manejo...”<sup>3</sup>. Asumiendo una responsabilidad diferente, la de representar sujetos en escena, Vivi Tellas decide llevar a los empleados al escenario, aceptando la posibilidad de fracaso que esto puede conllevar: representar fielmente a los empleados en el escenario, junto con el riesgo del fracaso artístico del proyecto. Efectivamente, el tema del riesgo aparece constantemente en esta y todas las obras de Archivos. Por un lado, está el riesgo que se vincula a la experimentación estética y al trabajo en zonas inestables, que para Tellas ha sido siempre un componente fundamental en sus proyectos. Pero en este caso, además, el riesgo tiene que ver con algo que está muy presente en el universo de la escuela de conducción– y, consecuentemente, en *Escuela de conducción*– que es la posibilidad de accidentes automovilísticos y, con ellos, de la muerte. En este sentido, por ejemplo, los instructores enumeran las múltiples posibles causas de un choque fatal, incluyendo hasta algo tan simple como un estornudo.

El enfoque en una vida real, en un ser presente y vivo, trae consigo necesariamente el fin de esa vida. De esta forma, *Escuela de conducción* funciona como un *Memento mori*. El tema de la muerte, que se ha comentado anteriormente, es también un reflejo de la pérdida de la vida

3 Alan Pauls: “Coche a la vista”, en *Página 12*. Suplemento *Radar*. Buenos Aires. 12 de noviembre de 2006

que implica la escenificación. A lo largo de la obra los intérpretes hablan oblicuamente de la muerte: la de los familiares, los roces con la muerte, el peligro mortal inherente a la conducción. Mientras que Tellas rechaza la responsabilidad de manejar, acepta la responsabilidad de representar fielmente a la vida, capturándola y presentándola en el escenario. Tellas propone una conexión entre *Escuela de conducción* y la extinción de un mundo:

*Escuela de conducción* es sobre las ruinas de un mundo donde la relación entre hombres y mujeres funciona como una dialéctica blanco/negro, hecha de antagonismos, que a la vez construye una teatralidad muy fuerte. Como el binarismo es falso, los que se empeñan en sostenerlo se ven obligados a sobreactuarlo. Hay que actuar de Hombre, hay que actuar de Mujer. Cuando un mundo se extingue cae en una especie de desuso y puede volverse increíblemente poético. Esa ineficacia me lleva inmediatamente al teatro. La extinción es un UMF.<sup>4</sup>

La extinción se resiste a través del gesto teatral. En este caso en particular, el latente riesgo de muerte siempre está presente pero no llega a consumirse del todo en la obra. La escuela de conducción, como el teatro, deviene un espacio donde nos engañamos con la posibilidad de evitar una finalidad. Y, sin embargo, el teatro es la fuente del renacimiento eterno; el instructor Toledo, por ejemplo, lee una carta que le escribió su esposa para su cumpleaños. Dice que ella volvió a prestarle atención cuando él subió al escenario, como si la atención del público lo volviera más interesante. Así el teatro no solamente resiste la muerte; también su fuerza vital sale del espacio escénico y afecta la vida real de los intérpretes.

*Escuela de conducción* ha sido, al momento de escribir esta presentación, poco estudiada, aunque merece una mirada crítica por sus aportes innovadores al género dramático y su lugar como ejemplo temprano

<sup>4</sup> Vivi Tellas, "Vidas prestadas", en *Página 12*. Suplemento *Radar*. Buenos Aires. 24 de agosto de 2008.

no de Biodrama. Identifico aquí varios temas que puedan servir como puntos de partida para futuros estudios de la obra. Los que disfrutarán de esta documentación de *Escuela de conducción* podrán interesarse, por ejemplo, por el papel de la directora en el desarrollo de la obra. Es decir, ¿qué tanto se debe atribuir a la directora en el desarrollo del guión y cuál es el papel de autoría de los intérpretes, que proporcionan sus propias historias? ¿Cómo se debe entender la presencia de la directora en cada función, así como cualquier intervención que haga? En la discusión de la distancia de seguridad, los instructores manipulan autos de juguete, lo que recuerda la mediación de la directora en la escenificación de las vidas de los mismos instructores. En la misma escena, Guido utiliza el brazo de Carlos como pendiente por la que sube el cochecito; el cuerpo también es un tema imprescindible.

Otro elemento interesante es la metateatralidad: los momentos en los que los intérpretes hablan de la misma obra de teatro en la que actúan [Escena 15 (Warnes) y 16 (Carta Carlos)]. Se podría analizar esta autoreflexión a través de los *performance studies*, como ejemplo del *performance* en la vida cotidiana. La relación entre lo escénico y lo extra-teatral sería otro rico objeto de estudio. En especial, los videos de las compras que se incluyen en *Escuela de conducción* señalan que la obra disfruta una vida fuera del teatro. De la misma forma, la publicidad y el programa indican que se debe entender la obra como "real"—que los intérpretes efectivamente son quienes dicen ser. Adicionalmente, un tema relevante es el del género, demostrado con los comentarios "machistas" sobre cómo manejan los hombres y las mujeres, visto por ejemplo en la Escena 7 (Lili aprende a manejar). El género forma parte del *performance* de la identidad, y la representación consciente de los roles de género en *Escuela de conducción* se pueden analizar como artefacto representativo de estas relaciones. Otra área posible de estudio sería el papel de la muerte y su relación con el elemento del fuego, ambos que atraviesan la obra. Estas son solamente ideas que espero ayuden a promover el estudio y difusión de esta obra de teatro única.

*Disc Jockey,*  
Cristian Trincado y Carla Tintoré,  
dos destacados disc jockeys de la escena porteña.



# 5

## Disc Jockey

Texto de Vivi Tellas con la colaboración  
de Carla Tintoré y Cristian Trincado

*A la derecha de la escena, Cristian y Carla están sentados uno a cada lado de una mesa. Sobre la mesa hay discos, bandejas de djs, auriculares y cables. Todo lo que sucede está siendo filmado por el VJ [Video Jockey] Martín Borini (αβιυ), ubicado en el otro extremo de la escena. Él no interviene en la acción, pero su registro es proyectado en simultáneo en una pantalla ubicada frente al público al fondo de la escena.*

*En el fondo se observan, además de la pantalla, una silla como de experimento científico del cerebro, de un lado y, del otro, una caja bastante grande cubierta por una tela negra. Delante de la silla se ubica un sillón sobre el cual pende una bola de espejos gigante y, delante de la caja, la mesa. Entre estos dos, en el piso, un tocadiscos amarillo.*

eSCeNA 1

Picando discos

*Carla y Cristian están poniendo discos de vinilo mientras entra el público a la sala. Improvisan una conversación sobre canciones clásicas de la historia de la música de discoteca, mientras van pasando los temas.*

*Se escucha "Video killed the radio star" de The Buggles.*

Carla Me encanta. Parece que va a abandonar en cualquier momento (*Canta el estribillo*) Si no me equivoco, estaba Trevor Horn.

Cristian Es la primera banda de Trevor Horn, The Buggles.

Carla Tendría como veinte ahí.

Cristian Sería muy joven. Viste que la primera banda de George también fue en el 70. Era un homenaje a la vieja que está que no se sabe.

*Cristian pone otro disco. Se escucha "Ruta del tentempié" de Charly García. Acompañan cantando algunas partes y haciendo comentarios.*

*Para el disco y busca otro para poner.*

Cristian ¿Nos reímos o lloramos?

Carla A ver...

Cristian Nos reímos.

*Se escucha "La cotorra criolla", en la versión de Machito Ponce.*

Carla (*Examinando un disco*) Y este no sé cuándo lo vamos a poner...

Cristian Era en español esto, ¿no?

Carla ¿Era en español este?

Cristian Yo creo que era en español (*poniendo un nuevo disco*) Y este me hace acordar mucho a Beto.

*Suena "Como abeja al panal" de Juan Luis Guerra. Mientras escuchan la canción, mueven la cabeza siguiendo la melodía y Carla canta parte de la canción.*

Cristian Y Michel Jarre pongo, ¿no?

*Se escucha "Music (hey Mr. Dj)" de Madonna.*

Hey Mister D.J. put a record on  
I wanna dance with my baby

Carla Señora.

Cristian La Señora pasó.

Carla Señora.

*Pone otro disco.*

Cristian Están abriendo los archivos de las sesiones de Queen.

*Se escucha a Freddy Mercury cantando "Bohemian Rhapsody" a capella.*

Mama, just killed a man  
Put a gun against his head  
Pulled my trigger, now he's dead  
Mama, life had just begun  
But now I've gone and thrown it all away

Mama, oooh  
Didn't mean to make you cry  
If I'm not back again this time tomorrow  
Carry on, carry on, as if nothing really matters

Cristian Y también las de AC/DC.

*Se escucha a Brian Johnson cantando "Back in Black" a capella.*

Back in the back  
Of a Cadillac  
Number one with a bullet, I'm a power pack  
Yes, I'm in a bang  
With a gang  
They've got to catch me if they want me to hang  
'Cause I'm back on the track  
And I'm beatin' the flack  
Nobody's gonna get me on another rap  
So look at me now  
I'm just makin' my play  
Don't try to push your luck, just get out of my way

Carla (*Revisando los discos de Cristian*) ¡Este me lo robaron!

Cristian Este te lo robaron y...

Carla No fue usted, ¿no?

Cristian No, boluda.

Carla Qué temazo.

Cristian Tomá, te lo regalo.

Carla ¡Ay no, me muero! Trincado ¡Wow, Trincado!

Cristian (*Repitiendo*) ¡Wow, Trincado!

Carla ¿En serio me dice que me lo regala? ¿Con todo...?

Cristian Con todos los temas. Este es de *Monkey*. ¿Este lo tenés vos?

*Se escucha "Paradroid" de Monkey B. Cristian detiene el disco para hablar.*

Cristian En realidad es un *mix* de *Monkey*, de un tema que se llama "Paradroid".

*Vuelve a escucharse la canción.*

Carla "Paradroid".

Cristian Pongo tres de *Monkey*: uno que es un *mix* de Marianito, después uno último...

Carla (*Dándole a Cristian un disco*) Tome el disco amarillo.  
Cristian Amarillo...

*Se escucha "Disco amarillo".*

Cristian ¿93?

Carla 92, ¿no?

*Cristian toma agua. Carla acompaña la música simulando que golpea con su dedo índice el micrófono.*

Cristian ¿Vos decís que ese sonido lo hace con un micrófono?

Carla No sé. Parece como un micrófono.

Cristian Estaba loco.

Carla (*Mientras guarda el disco que Cristian acaba de sacar del tocadiscos*) Un avanzado el señor... el señor Duque. Avanzado para su época.

eSCeNA 2

## Hipnosis

*Cristian toma un disco blando y lo ondea en el aire. Es un disco de instrucciones para hipnotizar. Lo pone en la bandeja del tocadiscos, abandona la mesa y se dirige a la silla Frankenstein. La luz se vuelve azul lentamente. Comienza a escucharse el disco de hipnosis. Carla se ubica en el lugar que antes ocupaba Cristian, frente a las bandejas y se pone los auriculares.*

Voz del disco

Vamos a hacer un ejercicio de distensión. Recuéstese cómodamente de acuerdo con las instrucciones que acompañan al disco. Si tiene problemas, los encarará luego con mayor eficacia. Ahora se prepara a descansar. Bien, cierre los ojos. Cierre los ojos. Con los ojos cerrados piense: "siento una gran tranquilidad, siento una gran tranquilidad". Mientras piensa, res-

pire profundamente, profundamente, profundamente. El cuerpo flojo y suelto. Flojo y suelto. Usted respira normal y tranquilamente sin prestar atención al roce de la ropa ni a las sensaciones que experimenta. Descanse, cada vez más tranquilamente, más serenamente. Los ruidos de fondo no molestan; se apagan para usted, como si una modorra placentera y profunda fuese invadiendo su cuerpo poco a poco, pero cada vez más. Todo se va aquietando, se calma. Usted se deja penetrar por esa sensación serena, tranquila. Descanse profundamente, profundamente. Y mientras descansa así, concentra su atención en la nuca. Concéntrese intensamente...

*Sobre esta se superpone una segunda voz en off, que proviene de un disco Linguaphone [sistema para aprender inglés].*

Voz en off 2

Feet. This. Thing. Pretty. Then. Get. Yes. Hand. Thank. Cat. Cup. Hug. Part. Dog. John. Got.

*Comienza a escucharse "Let's dance" de David Bowie. La voz en off del Linguaphone desaparece lentamente. Cuando comienza la letra de la canción, Cristian abandona la silla y se dirige bailando al frente. Hace girar la bola de espejos y sigue bailando. Repite la acción. Carla continúa en la mesa.*

Ah, Ah, Ah, Ah

(Let's Dance) Put on your red shoes and dance the blues

(Let's Dance) To the song they're playing on the radio

(Let's Sway) While colour lights up your face

(Let's Sway) Sway through the crowd to an empty space

If you say run, I'll run with you

If you say hide, we'll hide

Because my love for you

Would break my heart in two

If you should fall, into my arms

And tremble like a flower

*Se van encendiendo las luces*

eSCeNA 3

## Cenicienta Pop

*Se escucha el disco girando en el último surco. Carla toma el disco Cenicienta Pop y se ubica en un extremo del escenario. Cristian selecciona cinco discos de una batea ubicada sobre la mesa y luego se ubica en el extremo opuesto del escenario. Mientras lo hace, Carla detiene el disco.*

*En simultáneo, Cristian y Carla se dirigen al extremo opuesto, caminando en línea paralela al público, encontrándose a mitad de camino y tratando de ver qué disco lleva el otro. Realizan cinco pasadas con las tapas de los discos de cara al público. Cristian muestra un disco distinto en cada oportunidad. Carla, siempre el mismo. En la última pasada, se encuentran en medio del escenario frente al tocadiscos amarillo y se sientan en el piso junto al aparato. Cristian despliega sus discos. Carla espera que termine.*

Carla Este es el primer hit de mi infancia. Fue el primer disco que escuché y escuché y escuché. Con este disco me hice DJ.

*Coloca el disco en el tocadiscos amarillo. Se escucha Cenicienta Pop de Aurora de Andrés. Carla se pone de pie.*

Érase una vez

Una muchacha infeliz.

Vivía con su madrastra

En un lejano país.

Seguramente la conocéis

Muchas historias distintas han hablo de ella.

Vivía con su madrastra y hermanas

Y se llamaba Cenicienta Pop.

En su casa siempre ocurría lo mismo

Cenicienta lava los platos.

Cenicienta friega los suelos.  
Cenicienta limpia los zapatos.  
Cenicienta plancha los pañuelos.  
Holgazana, perezosa.  
Que desgracia tan grande la nuestra.  
Presumida, caprichosa, engreída, andrajosa.

Este disco me lo regaló Hilda, que era una chica muy joven que me cuidaba a mí. Me gustaba mucho bailar, por eso a mí me decían Gogó. Todavía hoy mi papá me dice Gogó.

*Continúa escuchándose Cenicienta Pop. Carla baila mientras se suelta el pelo. Canta el estribillo "Mi familia no me entiende. Nadie, nadie, me comprende"*

En esta época antigua  
Que me ha tocado vivir  
La gente baila habanas  
y nadie conoce el Twist

Mi familia no me entiende  
Nadie, nadie, me comprende

No me importa fregar suelos  
Ni los zapatos limpiar  
Tampoco planchar pañuelos  
Ni la vajilla lavar.

Mi familia no me entiende  
Nadie, nadie me comprende

Lo que a mí me gustaría  
Con minifalda vestir  
Sin que nadie me critique  
Cuando salgo por ahí

Mi familia no me entiende  
Nadie, nadie me comprende

Mi familia no me entiende  
Nadie, nadie me comprende  
Nadie, nadie me comprende

*Cristian saca el disco. Luego Carla toma otro de arriba de la mesa.*

Carla Y este es mi primer *hit* profesional. Yo lo busqué, yo lo encontré y yo lo puse primero. Y nadie lo había puesto hasta que lo puse yo. Este es mi *hit*, aunque después lo puso todo el mundo. Yo soy la primera mujer *discjockey* de la Argentina.

*Entrega el disco a Cristian, quien se dirige a la mesa y lo pone en uno de los tocadiscos.*

*Carla se acerca al micrófono. Se escucha Plastic Dreams de Jaydee mientras ella habla.*

Carla Este disco sonó por primera vez en la *Age, The Age of Communication*. Era un lugar muy especial, que estaba a principios de los 90, en calle Marcelo T. de Alvear y Reconquista. Un lugar en el que pasaba de todo: estaba el club; había una terraza hermosa; estaba el Salón Puteau, donde se vendía ropa de diseñadores; había una biblioteca; una galería de arte y, en la planta baja, la discoteca. Todo estaba decorado, comandado y conceptualizado por Juan Calcarami. La discoteca estaba toda decorada con espejitos de colores y unos conos naranjas que, bueno, justo en este tema, tum-tum, tum, tum-tum (*Simula girar perillas*) prendíamos todo y se quedaba toda la pista iluminada, brillaban todos los espejitos y explotaba; con este tema explotaba.

*Se oscurece la sala. Carla va hacia el centro a bailar. Cristian se suma. Gira la bola de espejos. Humo. Parece una discoteca. Bailan durante tres minutos.*



eSCeNA 4

## Remeras

*Carla se dirige hacia la mesa. Se encienden las luces. Cristian va tomando remeras de una pila que está dispuesta sobre el sillón y las va mostrando al público. Luego Carla se sienta en el sillón y lo observa.*

**Cristian** Esta remera es de un sello chileno que se llama *Andes Music*, es de Marcelo Rosselot, y este sello edita a artistas argentinos como *Manzana de Mendoza* y *Mariano DC* de Buenos Aires, *Marianito*.

Esta es de un emprendimiento que se llama *Stencil Malibú*. Es un emprendimiento de Avelo y La Paraguaya. Ellos sacan fotos en la calle y las hacen remeras. También es la famosa banana que hizo *Andy Warhol* y puso en la tapa del primer disco de *Velvet Underground*.

**Carla** Un *remix* del *remix*...

**Cristian** Esta me la mandó *Hermes* que siempre me compraba discos en Los Ángeles y un día me compró una remera. Esta es de un sello que se llama *Casa del Puente*; *Casa del Puente* por la casa del puente de *Amancio Williams* de Mar del Plata. Un sello que...

**Carla** ... como sello hacen unas remeras bárbaras. ¿Qué amigo la hizo, a esta?

**Cristian** Esta la hizo un amigo.

**Cristian** Esta es de las *Underground Park*, que era una fiesta que hacía *Carlita* en los 90. Esta edición se llamó "Respect".

**Carla** Las primeras *raves*...

**Cristian** Las primeras *raves*... La empresa las llamó *raves*, de entrada.

**Carla** Eran unos fiestones.

**Cristian** Esta es de un dibujante que me encanta que se llama *Keith Haring*, americano, muy relacionado con el origen de la escena electrónica como la vemos ahora. Guau, el perrito.

**Carla** El perrito que es clásico.

**Cristian** Esta es de *Body&Soul*, una fiesta en New York que es los domingos a las 8 de la noche; empieza a las 8 de la noche y termina a las

2 de la mañana. Y una pregunta, ¿no? (Se refiere a la leyenda de la remera, que dice Got soul?) “¿Tenés alma?”.

Carla Sí.

Cristian Esta es de unos artistas canadienses que tienen diferentes series: una es “Kill all painters”, otra es “Kill all artists”. En este caso (Muestra la remera que tiene un arma y dice “Kill all dj.s”, la pone a su izquierda) ... ¡pum! (simulando que el arma estampada le dispara).

## eSCeNA 5

### Inglés / Almohada parlante

Carla (Levantándose del sillón) Chill out (tomando las remeras) t-shirts, (Colocándolas en el piso) dance floor (Tomando dos bolsos y colocándolos junto a las remeras) record bags, (tocando la bola de espejos) mirror ball, (Señalando la pantalla del fondo) video screen, (hablando al micrófono) microphone, mainstream, pick time, (señalando los elementos sobre la mesa) record case, mixer, game, cd player, headphones, turntable, pitch, needle, pick up (levanta el pick up), monitor, plug, miniplug, Rca, cueing.

Cristian Yo nunca estudié inglés. Never. Mi papá usaba conmigo el International System, que era un sistema para aprender inglés durante el sueño. Yo no sabía nada. Mi situación era más o menos así...

(Toma una almohada. La luz se torna azul/violeta) Yo me iba a dormir con una almohada (busca un tocadiscos) conectada a un tocadiscos.

Lo enciende y se escucha “Last night a Dj saved my life” de Indeed. Conecta la almohada y se acuesta en el sillón.

Last night a Dj saved my life

Last night a Dj saved my life

Last night a Dj saved my life

Yo no sabía que esto estaba pasando. (Duerme)

Un día me desperté y sabía hablar en inglés.

Luz azul. Cristian canta a capella “Mother” de Jonh Lennon.

Mother, you had me  
But I never had you  
I wanted you  
But you didn't want me  
So I, I just got to tell you  
Goodbye  
Goodbye

Comienza a escucharse “Mother” cantada por Lennon. Carla se acerca y bailan abrazados.

Mother, you had me  
But I never had you  
I wanted you  
But you didn't want me  
So I, I just got to tell you  
Goodbye  
Goodbye

Father, you left me  
But I never left you  
I needed you  
But you didn't need me  
So  
I, I just got to tell you...

Cristian se va hacia la mesa y Carla se queda bailando sola.

Goodbye  
Goodbye  
Children, don't do...

*Cristian cambia la canción por música electrónica. La sala vuelve a transformarse en una discoteca. Se apagan las luces. Sólo se ve la pantalla del fondo. Carla baila casi un minuto. Luego pide hablar. Se enciende una luz y baja el volumen de la música.*

Carla Che, sabés que una vez yo fui a bailar y me parece que me pusieron algo en el trago, porque vi a Dios que era el ojo de un pájaro de colores, que me miraba y era mi ojo también.

Cristian ¡Chau!

*Vuelve a subir el volumen de la música y a bajar la iluminación. Carla sigue bailando. Luz estroboscópica. En la pantalla del fondo, se ve un gran ojo con distintos efectos.*

*Luego de casi un minuto más, se van encendiendo las luces. Carla toma agua.*

## eSCeNA 6

### Yo vivo con cuatro perros

Carla Yo vivo con cuatro perros. China, una labradora negra de más o menos siete años, una gorda tragona que se come todo. Una santa, también; la perra más buena del mundo. Tengo un hijo de China, Fetcche, labrador también, color café con leche, de cuatro años, mi bebecito, así, mi consentido, mi amorcito, el bebecito de la casa. Tengo a Cusky, un *yorkshire terrier* color negro y fuego que heredé de mi mamá. Un monstruo: histérico, insoportable, un perrito insufrible. Y, finalmente, Sombrita, una mestiza, joven, negra. La encontré en el campo. La perra más mala del mundo, un monstruo, muerde, come todo. Un demonio. Cuando llego a mi casa, todos salen a recibirme y pasa más o menos esto:

*Reconstruye la escena: toma uno de los bolsos y se lo pone. Hace la mímica de abrir la puerta.*

Yo entro. “¡Fetcche! ¡Fetcche! Guau, guau” (*explica mientras simula la acción*) Ese es Fetcche; Fetcche te agarra la mano. “Fetcche pará un poquito ¿a dónde me vas a llevar? Bueno, soltame, soltame. China, salí, no tengo nada en la bolsa, China. Guau guau guau guau” (*explica*). Ese es Cusky. “Bueno Cusky, bueno, bueno. Sombrita, cuidado con Cusky, lo vas a tirar. ¡Ay! Me vas a tirar a mí, Sombrita.” (*Suspira profundamente y deja el bolso*) En mi casa, mis perros se comieron todo. (*Trae una caja de atrás del sillón con sus objetos verdaderos mordidos por los perros. Los va sacando de la caja y mostrando al público a medida que los nombra*) Son perros muy cultos, así que se comieron los libros: libros en francés, libros en catalán, mi libro del horóscopo chino, donde yo soy perro también; mi mochila favorita, la mochila favorita de Germancito; mi disfraz del último Carla Vals, de leopardo, hermoso... me quedó la cola; un suetercito hermoso de angora que me compré en Mar del Plata una vez que fui a tocar, muy cómodo, muy abrigadito; les encantan las bombachitas, así que se comieron las bombachitas de Caro Cuore, todas las posibles, bien masticaditas; el control remoto de 60 dólares de Direct TV. Bueno, (*saca una pantufla y la vuelve a guardar*) y esto es un error, porque pertenece al gato de la casa. (*Guarda todo en la caja y la vuelve a poner detrás del sillón*). Por último, el primer equipito doble casetera, *cd player*, que nos había comprado Mami para la casa.

Una noche, víspera de mi cumpleaños de 29, yo estaba en mi casa, muy sola, triste, no le encontraba sentido a la vida, y entonces vino Soho, que era mi perro, que se murió hace muy poquitos días, y vino y me apoyó la cabeza (*señala su pierna*) y me miraba y me lamía la mano (*Cristian se acerca y se sienta junto a ella en el sillón*) Y yo sentí que tenía que estar bien por él, para que él no se sintiera así. Así que Soho me salvó la vida, o algo así (*se seca las lágrimas mientras Cristian toma su mano*).

Cristian ¿Querés un pañuelito? (*Al público*) Bajón, bajón.

## eSCeNA 7

### MTV

*Bajan las luces. En la pantalla se proyecta Master Mix, un programa de MTV conducido por Carla y Cristian. Ellos comentan. Sus voces se confunden con las del video.*

#### VIDeO BLOQUe 1

Carla “¡Wow, Trincado!” Llegamos a Córdoba. Esto es Master Mix. Bueno, aquí estamos.

Cristian Aquí estamos en Córdoba, en la Argentina. Listos para disfrutar de una noche como todas.

Carla Dr. Trincado es uno de los djs con más trayectoria en nuestro país. Cristian Muchas Gracias. Aquí la dj. Miss Tintore es la única mujer que tenemos aquí y es muy, muy profesional.

Carla Bueno y esto es Coco World, un complejo muy grande. Tenemos una noche maravillosa, un cielo lindísimo, pero nos vamos a meter en la discoteca ¿no?

Cristian Vamos directo al groove.

Carla Esto es una paparruchada ¿no?

Cristian Sí, es un papelón que hicimos hace doce años. Nos invitaron hace trece años a ser VJs... pero explicales vos.

Carla Éramos presentadores de MTV, para el primer programa de música electrónica de MTV. Se ve que fuimos muy malos, no nos llamaron nunca más. Me acuerdo que sufríamos cuando hacíamos las tomas. Estuvimos toda la noche para grabar este copete. No se escuchaba nada. Hablábamos y hablábamos y no escuchábamos nada.

#### VIDeO BLOQUe 2

Cristian ¿Cómo va? Seguimos aquí, en Master Mix, desde una fiesta muy hot...

Estoy solo porque mi compañera, la dj Miss Tintore, me abandonó por un set. Está en el show... bastante típico de ella, de su sonido muy propio. Un tema de hace un año más o menos que decía “everyboy, need some-boy”, bueno hay uno nuevo del mismo grupo...

Carla (A Cristian, en referencia al video) Estás bronceado. (Mientras se ven en el video imitan sus propios movimientos). Era todo un chamuyo, porque ellos no tenían los videos de los temas de los que nosotros hablábamos. Cristian No había. No había.

#### VIDeO BLOQUe 3

Carla ¡Wow! Seguimos en Master Mix, seguimos en Coco World, cada vez más gente bailando. Llegó el momento del “Top 5”. Vamos a ver cuáles son las cinco canciones más escuchadas.

Carla Número cinco; Duke, “So in love with you”.

Cristian Número cuatro con Huff & Puff, “Help me make it”.

Carla Número tres: Dip Dish con “Stay gold”.

Cristian Número dos con C. J. Bolland y “Sugar is sweeter”.

Carla Y arrasando en el primer puesto tenemos a Underworld con “Born Slippy Nuxx”.

Cristian Fueron unos años muy tóxicos.

Carla El falso chart.

Cristian Ese lo poníamos.

Carla Poníamos todos menos...

Carla ... El primer puesto. Me corto la mano antes de ponerlo. Pero bueno...

#### VIDeO BLOQUe 4

Carla Bueno, bueno, seguimos en Master Mix. Estoy exhausta. Me he sentado aquí con el Dr. Trincado a descansar. Vamos a ver un video.

Carla Y acá nos habían sentado.

Cristian No podíamos más.

Carla Ya no podíamos más.

Cristian Mirá la cabecita mía. Muy intoxicados.

#### VIDeO BLOQUe 5

Carla Hola, sí, seguimos en Master Mix. Soy la Dj Miss Tintore, dj Dr. Trincado y estamos con Drag Queen Sir James. Bueno, las *drag queens* han sido un elemento fundamental del *house*, generadoras de energía.

Sir James Claro que existe el movimiento en Argentina y en el mundo... Y me parece que Rumbolt ha incursionado en los 90 muy fuerte, y creo que le debemos a ella el poder estar de nuevo en...

Carla El elemento "Drag Queen".

Cristian El elemento "Drag Queen".

Carla Estaba re aburrida ella.

Cristian Estaba escuchando porque después nos dijo de todo.

Carla Ella estaba preparada. Bueno, basta.

Cristian Basta. Basta.

*Luces. El video se va deteniendo lentamente.*

Cristian (*Mostrando sobre su cuerpo un pantalón*) Este es el pantalón que tenía puesto el día que grabamos el programa.

Carla ¿Y te queda todavía?

Cristian (*Mientras señala la cintura del pantalón*) Presiento unos problemas por acá.

Carla No estamos iguales, Trincado.

Cristian Un Argentusa original.

#### eSCeNA 8

### Disco hipnótico

*Van despejando el espacio, acomodando algunas cosas.*

Carla Tenemos un gran momento.

Cristian Una sorpresa.

Carla Una sorpresa para todos.

Cristian Y todas.

Carla Y todas.

Cristian Yo me tengo que preparar. (*Toma agua*)

Cristian Si. Prepárese, porque es todo un momento.

*Entre los dos llevan al centro una enorme caja (aproximadamente de 1,5 x 2m) que está cubierta por una tela negra. Luego Cristian se acerca al micrófono y comienza a leer. Mientras, Carla permanece parada junto a la caja.*

Cristian El *Hypnotisch Drehscheibe* o disco hipnótico funcionó por primera vez en la fiesta Hipnótica de la Bauhaus, el 8 de febrero de 1926. Fue un artefacto popular en esa escuela entre el 26 y el 28. Después, sorprendentemente, cae en el olvido, por causas desconocidas. Aunque su inventor no ha sido identificado, sabemos por algunos documentos que la máquina tardó algunos meses en construirse. Y que fueron algunos integrantes de la Bauhaus los primeros conejillos de indias. El disco hipnótico es considerado el primer dispositivo artístico-hipnótico-mecánico utilizado como medio de inducción al trance después de la Primera Guerra Mundial.

Tanto la velocidad de giro como la intensidad lumínica debieron ser ajustadas reiteradamente, así como también el tiempo de exposición al disco. Su uso prolongado a toda potencia causaba mareos, vómitos y hasta convulsiones.

El disco fue encontrado en el sótano del edificio de la Bauhaus, semibandonado entre materiales de descarte y restos de mampostería.

El Museo del Disco de Manhattan reconstruyó el dispositivo siguiendo planos de fabricación encontrados en el interior de la máquina, además de una hoja de instrucciones para su uso.

Gracias a las gestiones del Teatro San Martín lo tenemos acá, especialmente, para esta obra.

*Entre ambos descubren la tela negra. Luego sacan la caja y se ve el artefacto. Cristian lee las instrucciones mientras Carla va haciendo lo que dice y poniendo en marcha el artefacto.*

Cristian Verifique que la conexión eléctrica funcione correctamente. Se recomienda no tensar el cable.

Ubique el dispositivo de modo tal que el mismo quede frente a los espectadores. Encienda el interruptor general ubicado en el disco hipnótico, a unos 50 centímetros de su centro.

Gire levemente con su mano el disco hipnótico en sentido anti horario. Active la perilla ubicada en el extremo superior derecho, en la primera velocidad, luego disminuya la potencia dos o tres niveles.

Ante cualquier eventualidad, el disco hipnótico incluye una luz de emergencia que puede ser activada. Esta se encuentra en el extremo superior izquierdo, sobre la perilla.

*El artefacto es una suerte de tocadiscos vertical gigante. En el centro, el disco tiene una espiral de luces rojas. Mientras el disco gira, comienza a funcionar la máquina de humo. Luego la sala queda a oscuras. Se ve la espiral de luces girando en la oscuridad.*

*Después de un minuto, comienza a escucharse música electrónica: es “Plastic Dreams”, el primer hit de Carla, que se escuchó antes.*

*Carla y Cristian caminan por el espacio alumbrando con linternas. El disco sigue girando casi dos minutos más.*

*Van a sus bandejas. Aún a oscuras, la música se va distorsionando hasta detenerse. Luego el disco deja de girar.*

*Se encienden las luces. Carla y Cristian saludan al público.*

*Comienza a escucharse “Pata Pata”, de Miriam Makeba, mientras acomodan para despejar el escenario.*

*Lalo (del equipo de producción). Buenas noches. Los invitamos ahora a un ecléctico menú post-fiesta.*

*El público se levanta. Algunos bailan.*

#### **Menú**

blue curaçao

agua tónica

salchichas

pan de pancho

alfajores Guaymallén

caramelos Fizz

pastillas Yapa

### Ficha técnica:

Intérpretes: Carla Tintoré, Cristian Trincado

Escenografía: Paolo Baseggio

Iluminación: Tato La Torre

Diseño sonoro: Walter Rodríguez

Video: Martín Borini, Leticia El Halli Obeid

Asistencia artística: Lalo Rotaveria

Asesoramiento dramático: Mei Iudicissa

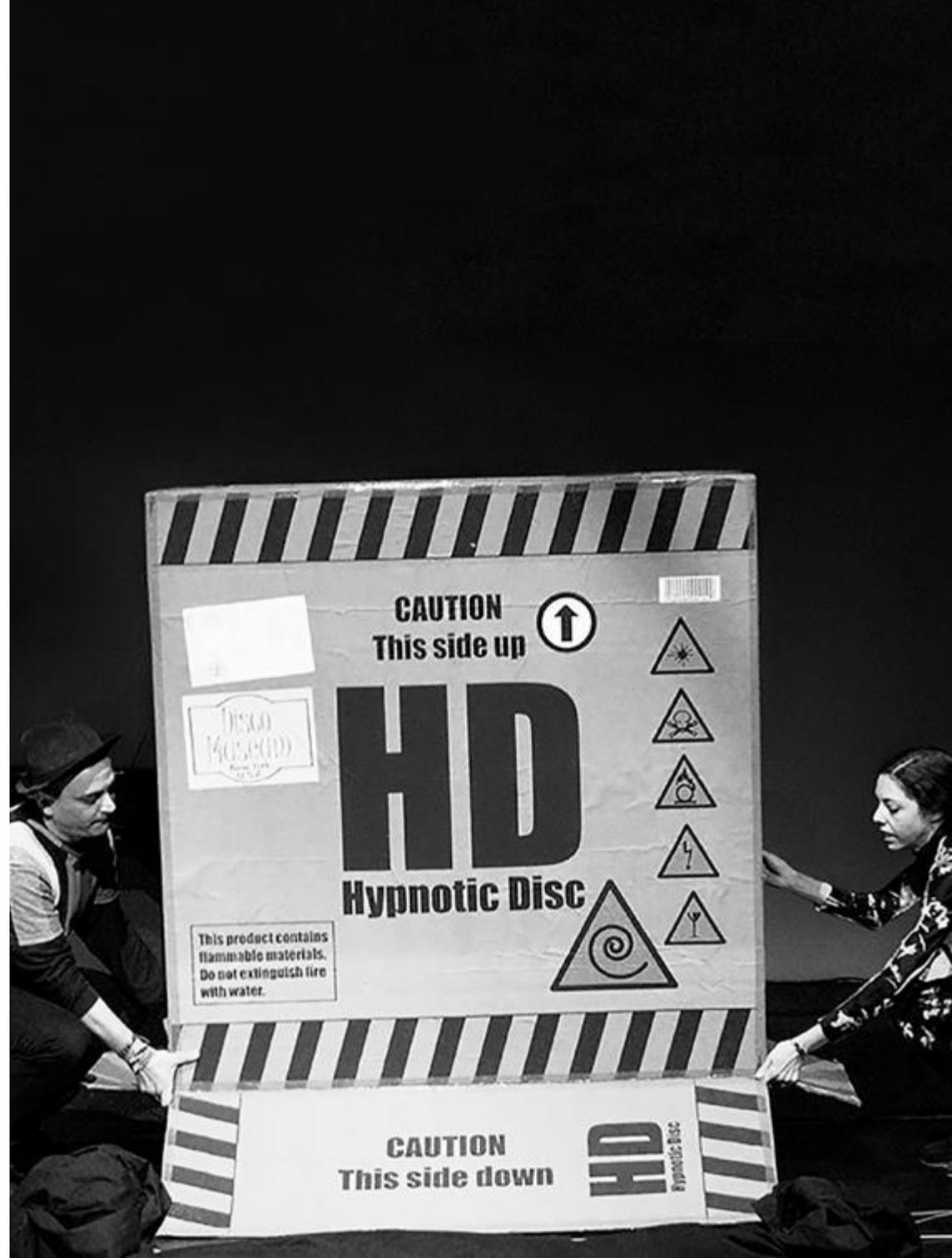
Producción: María La Greca

Dirección: Vivi Tellas

Estreno: Teatro Sarmiento, Complejo Teatral de Buenos Aires, 2008.

### Texto de difusión del estreno

Dos de los DJs más experimentados de Buenos Aires salen a escena y cuentan en qué consiste pasar música electrónica y hacer bailar a la gente. ¿Lo nuevo tiene una historia? ¿Cuál es el escenario de una discoteca: la pista o la cabina del DJ? ¿Cada música tiene su droga? ¿Qué hacen en una disco los que no bailan? ¿Se puede aprender inglés durmiendo? ¿Qué relación hay entre la electrónica y la hipnosis? Acompañados por el VJ Martín Borini, Cristian Trincado y Carla Tintoré (la primera mujer DJ de la Argentina) musicalizan, entran en trance y exploran el mundo estroboscópico en el que se mueven desde hace veinte años.



## Conozco la canción. Sobre *Disc Jockey*

María Fernanda Pinta

UNIVERSIDAD De BUENOS AIRES - UNIVERSIDAD NACIONAL De LAS ARTES

Como todas las piezas reunidas en esta edición, *Disc Jockey* se propone explorar la vida singular de las personas y sus mundos laborales, a lo que se suma, en este caso, una particular aproximación al lado B de la vida de todos los días: el mundo de la disco. Más precisamente, el de la fiesta electrónica, con su música y su baile, su psicodelia y sus efectos audiovisuales, su adrenalina, su euforia y su particular experiencia de la multitud. *Disc Jockey* es, por un lado, la historia de los que preparan el escenario para la fiesta y que, lejos de quedar tras bambalinas, se vuelven ellos mismos parte fundamental del espectáculo. Por otro lado, también es la exploración de la historia de vida más allá de la órbita del espectáculo: los momentos íntimos, los recuerdos y los detalles menores que hacen al día a día. *Disc Jockey* se estrenó en 2008 como parte de Archivos, la presentación conjunta de cuatro puestas de Proyecto Archivos dentro del ciclo Biodrama en el Teatro Sarmiento<sup>1</sup>. A diferencia de las demás puestas del proyecto, esta no se volvió a poner en escena más allá de su montaje original.

En esta puesta, los DJs Cristian Trincado y Carla Tintoré pinchan discos, bailan, cantan y cuentan su vida. La música, por su parte, recrea el clima de la pista de baile y su historia, documenta la trayectoria profesional y el gusto personal de los protagonistas y ritma las secuencias narrativas. En el caso de Tintoré, dos momentos de su vida profesional y otros dos de su vida personal delinean los rasgos de la primera disc jockey argentina que de niña bailaba y cantaba al pie de su tocadiscos al compás del disco *Cenicienta pop*. “Este es el primer hit de mi infancia. Fue el primer disco que escuché y escuché y escuché. Con este disco me hice DJ” –comenta-. Y más adelante continúa: “Y este es mi primer *hit* profesional. Yo lo busqué, yo lo encontré y yo lo

<sup>1</sup> Sobre la relación entre los proyectos Archivos y Biodrama, ver la Introducción de este volumen.

puse primero. (...) Este es mi *hit*, aunque después lo puso todo el mundo". El retrato de Trincado, en cambio, se dibuja con pinceladas más generales: la conducción de un programa de MTV compartido con Tintoré ("es un papelón que hicimos hace 12 años", desliza divertido), una colección de remeras y el excéntrico aprendizaje del inglés inducido, en su niñez, por la escucha inconsciente de las lecciones mientras dormía. "Yo nunca estudié inglés. *Never*. Mi papá usaba conmigo el International System, que era un sistema para aprender inglés durante el sueño. (...) Un día me desperté y sabía hablar en inglés", relata al tiempo que representa la escena.

### Hipnosis y extinción

"¿Qué relación hay entre la electrónica y la hipnosis?", se preguntaba el proyecto en su texto de presentación. Una primera respuesta definiría a la fiesta electrónica como una forma contemporánea de ritualidad colectiva, de experiencia multisensorial y sinestésica de música, imágenes y movimiento más allá de la rutina cotidiana y la percepción consciente. En esa sintonía, Tintoré recuerda la recepción de su primer primer *hit* profesional: "justo en este tema, tum, tumtum [onomatopeya del ritmo del tema], prendíamos todo y quedaba toda la pista iluminada, brillaban todos los espejitos y explotaba; con este tema explotaba". Los DJs bailan al ritmo del *hit*, de las luces de la bola de espejos y de las imágenes de video que proyecta el VJ Martín Borini en escena. Tintoré también menciona: "una vez yo fui a bailar y me parece que me pusieron algo en el trago, porque vi a Dios que era el ojo de un pájaro de colores, que me miraba y era mi ojo también." La fiesta electrónica, entonces, como expansión de la experiencia sensible y la imaginación.

Una segunda versión es la que ofrece Trincado sobre sus lecciones de inglés, inducidas a través de un grabador debajo de su almohada. En el episodio parecería jugarse el destino del DJ con su profesión a partir de un contacto precoz e involuntario con el lenguaje, el sonido

y la tecnología. La narración conecta, en parte, con el recuerdo igualmente infantil de Tintoré y su repetitiva escucha de la *Cenicienta pop*. Hasta aquí el espectáculo formula algunas especulaciones acerca de ciertos estados mentales y sensaciones (sinestesia, alucinación, sueño, inducción, recuerdo infantil) que, en contacto con la tecnología, propiciarían cierta sensibilidad electrónica.

Por último, una aproximación más ajustada a la relación entre electrónica e hipnosis la brinda la fantástica historia del disco hipnótico que se remonta primero a la fiesta Hipnótica de la Bauhaus el 8 de febrero de 1926, luego a su posterior recuperación por parte del Museo del Disco de Manhattan, hasta llegar a las gestiones del Teatro San Martín para mostrarlo en un escenario porteño. La presentación y activación del dispositivo en una escena que recuerda a un show de curiosidades lo vuelve un artefacto nostálgico y rudimentario en relación a la actual tecnología audiovisual. Trincado explica: "Tanto la velocidad de giro como la intensidad lumínica debieron ser ajustadas reiteradamente, así como también el tiempo de exposición al disco. Su uso prolongado a toda potencia causaba mareos, vómitos y hasta convulsiones". Electrónica e hipnosis se combinan, finalmente, en una reflexión acerca de la obsolescencia la tecnología y los cambios históricos en los modos de percibir y concebir el umbral de su espectáculo.

Así, del disco hipnótico a las fiestas electrónicas, de los discos de vinilo y la estética televisiva de MTV a los actuales formatos y contenidos de la web, el espectáculo avanzaba sobre la hipótesis más general del ciclo acerca de la extinción. Como señalaba la directora: "Sin proponérmelo, todos los archivos rozan el problema de la extinción de un mundo, una sensibilidad, una manera de vivir. Son obras sobre "los últimos que...", sobre "lo que queda de...". Cuando un mundo se extingue cae en una especie de desuso y puede volverse increíblemente poético. Esa ineficacia me lleva inmediatamente al teatro. La extinción es un UMF".<sup>2</sup>

2 Cf. Tellas, Vivi, "Vidas prestadas", en *Página 12 - Radar*, 24 de agosto de 2008.

La extinción resulta, entonces, la condición de un teatro que indaga sobre los umbrales ficcionales de su propia producción y también el punto de partida de un *impulso de archivo*<sup>3</sup> que busca transformar mundos pretéritos en materiales de nuevos mundos poéticos. De este modo, el teatro de archivo señala la naturaleza de las *performances*, imágenes, objetos y textos puestos en escena, a la vez encontrados y contruidos, reales y ficticios, públicos y privados, rastreando visiones del arte y la vida cotidiana para reconfigurarlas en relaciones estéticas y sociales alternativas.

### Fin de fiesta

“¿Cuál es el escenario de una discoteca: la pista o la cabina del DJ?”, vuelve a preguntarse el texto de presentación del espectáculo. Otro modo de pensar la relación de la vida con el teatro y el umbral mínimo de ficción (UMF) en el que se construyen escenas y biografías a ambos lados de la frontera. Mientras en la *rave* la pista y la cabina se vuelven un escenario extendido, envolvente, con las luces y el video multiplicando el espacio y alcanzando a los Djs y a los bailarines, el cambio de escala del escenario de *Disc Jockey* no modifica aquella percepción de espacio extendido pero, en cambio termina por modificar el modo de leer la clave festiva del espacio que representa. Sin la multitud y su energía, el espectáculo pone en escena una especie de momento de pre o pos fiesta, aquel del ensayo general o del desmontaje en el que los anfitriones, dos buenos amigos, se cuentan anécdotas mientras escuchan sus discos preferidos y aprovechan la pista para bailar solos y a su gusto. Si el espectáculo tiene momentos alegres y luminosos al compás, por ejemplo, del *hit* de Tintoré, también tiene situaciones dramáticas, acentuadas por aquel cambio de escala y por su condición marginal respecto del encuentro festivo, como cuando la DJ cuenta un

3 Cf. Foster, Hal, “An Archival Impulse”, en *The Archive. Documents of Contemporary Art Series*, Charles Merewether (ed.), MIT Press, Cambridge and Whitechapel Gallery, Londres, 2006.

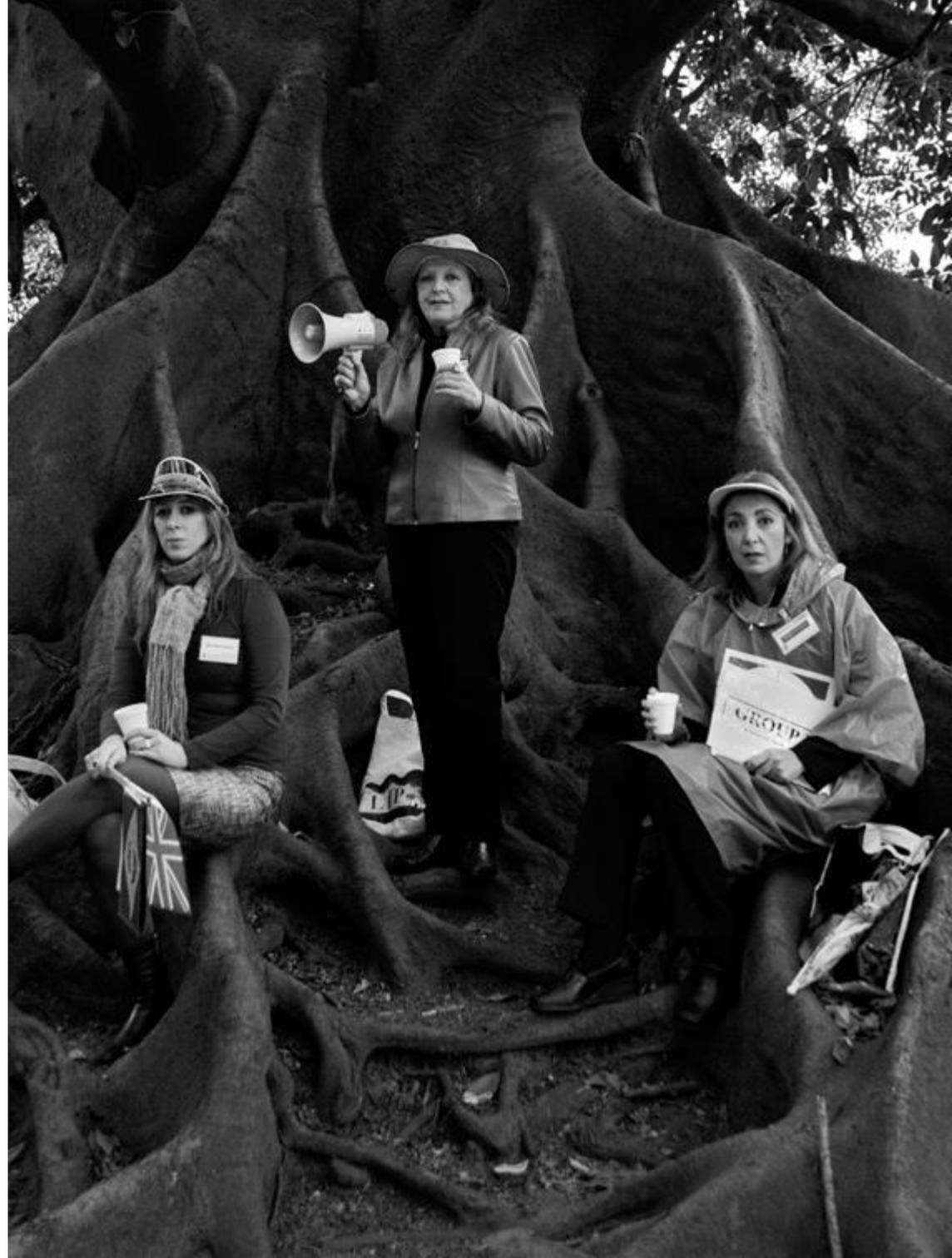
episodio de pérdida y soledad, o aquel otro en el que ambos protagonistas bailan abrazados y en silencio *Mother* de John Lennon.

Como en otros espectáculos del proyecto, *Disc Jockey* genera empatía y cercanía en el espectador. Aquí, el efecto de posproducción<sup>4</sup>, de collage o reciclaje propio del trabajo del DJ se proyecta sobre los modos en que todos nosotros construimos nuestras propias historia de vida: a la manera de un *bricoleur*. Valiéndonos de relatos, imágenes y melodías propias y ajenas, experimentadas o imaginadas, fragmentariamente recordadas e inevitablemente perdidas, nos deslizamos de la cabina a la pista y de la butaca al escenario.

Aquí tampoco podemos dejar de afinar el oído y de marcar el ritmo con el pie cuando reconocemos nuestra canción.

4 Cf. Bourriaud, Nicolas, *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

*Mujeres guía*  
Micaela Pereira, María Irma Cavanna y Silvana Bondanza, tres mujeres guía.



# 6

## Mujeres guía

Texto de Vivi Tellas con la colaboración  
de Silvana Bondanza, María Irma Cavanna y Micaela Pereira

eSCeNA 1

Medea

*Mientras entra el público, María Irma, Micaela y Silvana discuten sobre Medea.<sup>1</sup> Están sentadas en unas sillas blancas de estilo, hacia un costado de la escena. En todo el espacio, hay varios lugares para sentarse. Algo así como distintos lobbies de hotel. También hay algunas mesas. Sobre el lado izquierdo, la mesa grande de trabajo que tiene los documentos y objetos que irán apareciendo. En el centro, hacia atrás, hay una mesita con un teléfono. Y, contra la pared del lado derecho hay otra mesa pequeña con un Winco. También hay un gran ventilador industrial negro. En la pared del fondo, el reloj con la hora real.*

<sup>1</sup> La elección de *Medea* (Eurípides) se vincula con algunos temas que atraviesan la obra, como el de la maternidad, la relación de las madres con sus hijos. Y también podría ser la obra que ellas sueñan hacer como actrices. Por eso, al final harán una escena.

*Las intérpretes charlan entre ellas, intercambiando opiniones y polemizando sobre la tragedia de Medea. Algunas frases que se escuchan son:*

Micaela ... más allá de que Medea es una mujer sabia, joven, que tiene un montón de cualidades divinas, de semidiosa, su accionar es bien de mujer. Lo que a ella le pasa es bien humano. ¿Qué te pasa a vos, por ejemplo, cuando tu pareja te traiciona?

Silvana Bueno, pero... ¿por qué mata ella?

Micaela Porque está despechada.

Silvana Pero si a vos te despechan, ¿vas a ir a Jasón, que te traicionó, o vas a ir a tus hijos, que causan el dolor de Jasón, pero también causan tu dolor? Porque ahora ella va a ser desdichada para toda la vida...

Maria Irma ... ella se siente totalmente traicionada, porque Jasón le promete que si le consigue el vellocino de oro, él la trae acá y se casa con ella, pero no se casó con ella.

Micaela Todo eso era en pos del pacto de amor que ella tiene con Jasón. Ella tiene un pacto con él... Cuando él la traiciona, ella queda ahí sola, como una mujer extranjera, y los hijos... ¿en manos de quiénes quedan?

Maria Irma Ella el único consuelo que puede tener es hacerlo sufrir en vida; si lo mata, se va a otro mundo y no sufre...

Silvana No por eso deja de ser una asesina. Vos matás, te convertís en una asesina. Ahora, que la traicionaron, que es una diosa... Aparte, ella lo planea, no es un acto de locura. Ella lo planea...

Maria Irma Está matemáticamente planeado por ella...

Silvana ... me parece que ella cree que de alguna manera sus hijos son salvados, más allá de que ella los mate, los hijos son salvados...

Maria Irma ... ella los va a llevar a un lugar especial, donde van a ser adorados...

Micaela ¿No viste que leímos eso de que una posibilidad es que tratara de inmortalizar a los hijos? Nosotras tenemos esta versión, pero también puede haber otras...

Silvana Yo lo hubiera matado a Jasón.

Maria Irma Pensá que estamos hablando del 450 a.C. Pero es actual, es totalmente actual. Hay miles de Medeas en este mundo actual...

Silvana Yo lo llevo a mí, me pongo en el lugar de ella, y como que me da ganas de matar a Jasón...

Maria Irma ... hay partes en las cuales ella no quiere ser victimizada, se siente ridícula y no quiere que la gente se ría de ella.

Micaela No solo ridícula: las mujeres no son ciudadanos, no votan.

Maria Irma Pero aportan la dote y aportan todo...

Silvana A mí lo que me causa gracia es la parte en la que habla la Nana con el pedagogo. Los más coherentes de la historia son los sirvientes, que son los más racionales... Ven que ese sufrimiento va a traer desgracia.

Micaela Son ellos los que dicen que si los amos andan mal... La nodriza le advierte... Le dice que no lo haga.

Maria Irma Son superiores las fuerzas de Medea... es una mujer con una fuerza increíble.

Silvana Las mujeres de Corinto me parece que ahí no ocupan el lugar de defenderla. Con todo lo que hizo ella en algún momento tendrían que haberse puesto de su lado...

## eSCeNA 2

### La chica de Ipanema / Ensoñación

*Comienza a escucharse la canción Girl from Ipanema.<sup>2</sup> Ellas dejan de hablar y se ubican cada una en una posición. María Irma se sienta en el banco del fondo, sosteniendo un gran cetro, un alto bastón de madera torneada. Primero se mueve suavemente al compás de la música, y luego se para y baila con el cetro, que casi tiene su misma altura. Micaela toma un lampazo y baila mientras lo pasa, a la manera de Cenicienta. Silvana busca dos sillas de madera. Una es*

<sup>2</sup> *Garota de Ipanema*, canción con letra de Vinícius de Moraes y música de Antônio Carlos Jobim. Se escucha la versión de 1963, cantada por Joao Gilberto, junto a Astrud Gilberto, con Stan Getz y Tom Jobim.

*de tamaño para adultos y otra, para niños. Va cambiando de lugar para ver a Micaela y a María Irma bailando desde distintos ángulos. Ubica las sillas, se sienta y observa un rato, y luego cambia. Repetirá esta acción cuatro veces a lo largo de la escena. Las tres tienen una actitud de estar soñando con una vida glamorosa.*

Olha que coisa mais linda,  
mais cheia de graça  
é ela menina  
que vem que passa  
num doce balanço  
caminho do mar

moça do corpo dourado  
do sol de ipanema  
o seu balançado  
é mais que um poema  
é a coisa mais linda  
que eu já vi passar

Ah, porque estou tão sozinho  
ah, porque tudo e tão triste  
ah, a beleza que existe  
a beleza que não é só minha  
que também passa sozinha

Ah, se ela soubesse  
que quando ela passa  
o mundo sorrindo  
se enche de graça  
e fica mais lindo  
por causa do amor

Tall and tan  
and young and lovely  
the girl from ipanema  
goes walking  
and when she passes  
each one she passes  
goes ahhh  
When she walks  
she's like a samba  
that swings so cool  
and sways so gently  
that when she passes  
each one she passes  
goes ahhh  
Oh, but he watches so sadly  
how can he tell her he loves her  
yes, he would give his heart gladly  
but each day when she walks to the sea  
she looks straight ahead not at he  
Tall and tan  
and young and lovely  
the girl from ipanema  
goes walking  
and when she passes  
he smiles but she doesn't see  
she just doesn't see

*Termina la canción. Cada una deja sus cosas y va a sentarse en la banqueta del fondo. Quedan sentadas las tres juntas.*

### eSCeNA 3

#### Zapatos / Cenicienta

*Se sacan los zapatos que tienen puestos y van pasando adelante, de a una, a probarse los que están en fila frente al público.<sup>3</sup> Comienza Micaela. Primero descubre en la hilera un par de zapatos grises de hombre. Los levanta y los lleva hacia el fondo, junto a la mesa de teléfono. Vuelve y se prueba dos pares. En cada caso, se fija cómo le calzan. El tercer par le queda bien. Son unos zapatos color salmón con moñito. Camina un poco para confirmar que le quedan cómodos y va a pararse al fondo. Mientras tanto, se adelanta María Irma. Observa bien la hilera, desplazándose frente a ella. Elige un par de zapatos color azul eléctrico. Se los prueba, camina, le quedan perfectos. Va a pararse junto a Micaela y comienzan a cuchichear. Finalmente pasa Silvana. Se prueba varios, elige unos color celeste y va a hablar con ellas.*

### eSCeNA 4

#### Recreo

*Paradas cerca de la mesita del teléfono, las tres hablan bajito, relajadas, con complicidad. Comentan sobre la ropa que tienen puesta y cómo les queda, si el corpiño les hace lindo busto, si el pantalón les marca la cola. Se ríen. Luego de un rato, Silvana toca una campanita. Se terminó el recreo. Van hacia la mesa.*

<sup>3</sup> Las guías contaron en los ensayos que los zapatos son muy importantes en su trabajo por la cantidad de tiempo que están paradas y que la mayoría de ellas lleva un par puestos, y otro par cómodo para cambiarse.

### eSCeNA 5

#### Carteles

*Cada una agarra un cartel con el nombre de su empresa. Lo levanta y comienza a desplazarse por el espacio mirando alrededor. Están buscando a su grupo de turistas.*

### eSCeNA 6

#### Presentación / Yo soy

*Toman sus credenciales y se paran las tres frente al público.*

*Silvana Yo soy Silvana Bondanza. Soy guía del Jardín Botánico de la Ciudad de Buenos Aires "Carlos Thais". (Muestra su credencial y la deja en alto)*

*Micaela Yo soy Micaela Pereira. Soy guía del Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires. (Hace lo mismo con la credencial: la muestra y la deja en alto)*

*María Irma Yo soy María Irma Cavanna. Soy guía intérprete de la Ciudad de Buenos Aires. (Muestra un enredo de muchas credenciales y también las deja en alto)*

*Van a dejar las credenciales en la mesa. Las tres buscan regalos que recibieron en su trabajo.*

*María Irma Esta bola de cristal puro me la regaló un grupo de noruegos en el lobby del Sheraton Hotel. (Va a dejarlo a la mesa y vuelve con otro regalo. Hará lo mismo para mostrar todos sus regalos).*

*Este caballito de madera tallado a mano me lo regaló un grupo de escandinavos en el Alvear Palace Hotel.*

Este señalador me lo regaló un grupo de rusos en el Hotel de las Américas. Siempre reconocemos a los rusos porque todos usan zapatos grises.

Esta cajita de ónix blanco me la regaló el *coach* del equipo femenino de las campeonas del mundo de esquí de velocidad, de los Estados Unidos, en el Aeropuerto Internacional de Ezeiza.

Esta lira y esta corona me las regaló un grupo de argentinos en un crucero por las islas griegas.

Estas cinco mayólicas son del piso de la Catedral Metropolitana de Buenos Aires y me las regaló uno de los obreros que reparaba el piso. Estos aros (*señala los que tiene puestos*) me los regaló una turista americana de origen asiático como despedida, en el traslado de salida hacia el aeropuerto.

Micaela Este llavero me lo regaló un coreano que vino al Museo Etnográfico a hacer un documental, y yo lo ayudé en las gestiones para que lo hiciera.

Silvana Esta latita de caramelos de propóleo me la regaló un italiano en una guiada que hizo en el Botánico porque yo casi me muero de un ataque de tos. (*Abre la latita*) Los tres o cuatro caramelos que había adentro ya me los comí. Cuando me la dio estaba empezada.

El Botánico estuvo cerrado un mes.

Soy alérgica al polvo, al polen de las flores y a los gatos.

## eSCeNA 7

### Momento Silvana / Desgracia

*Silvana acomoda sus sillas en el medio y trae de la mesa sus materiales.*

Silvana (*Muestra una foto*) Esta soy yo a los dos años con la maestra de jardín de mi hermana. A mí no me correspondía ir. Yo lloraba porque mi hermana iba al jardín y yo no. Me mandaban con una bombacha de repuesto por las dudas. Después, cuando me tocó ir a mí, a los cinco

años, no quise, me escapé detrás de mi mamá un día que vino a colaborar con la cooperadora, y mi mamá decidió no mandarme más.

(*Muestra otra foto*) Acá tengo cuatro años. Están mi hermana y prima disfrazadas de italianas. Mi hermana Graciela y mi prima Mónica. Esta soy yo disfrazada de conejo. Yo quería ser animal. La cara que tengo es porque me picaba el traje, me molestaba, tenía calor, y teníamos que esperar al fotógrafo como una hora porque nosotros no teníamos cámara.

(*Muestra otra*) Esta es una foto que me saqué cuando quería ser actriz. (*Muestra una revista*) Después salí en la revista *Gente*, el 28 de noviembre de 1995. En la tapa está Valeria Mazza. (*Abre en la página doble*) Acá estoy yo. (*Se señala en la foto*) Y acá está Dora Baret. (*Señala a Dora Baret en la foto*) El título de la nota es “¿Qué tiene en común toda esta gente?”. Este es un grupo de gente que está muy mal y fue a la Escuela de vida. Es una nota sobre La escuela de vida, que era un lugar donde te enseñaban a vivir. Tenías que hacer ejercicios, escribir... Fui cuando se murió mi papá, y me hizo bien. En el 2000 nació Delfina, mi hija. En marzo del 2001 me separé del padre de mi hija.

En mayo llegó a mi casa un telegrama. (*Lo muestra y lo lee*).

Tablada, 14 de mayo de 2001

Notificámosle que por la grave situación económica y financiera a lo que se le adiciona importante caída de ventas, prescindimos de sus servicios a partir del 14/5/2001. En los términos del artículo 247, haberes e indemnización legal a su disposición...

(*acota*) Cosa que no era verdad.

Queda Ud. legalmente notificado.

Firma Francisco Espinosa, que era el dueño de la empresa y además mi tío.

(*Muestra una foto*) Este es Francisco Espinosa, el dueño de la empresa que me echó del trabajo cuando Delfina tenía un año y medio. Él es mi tío y este es mi papá dándole un beso.

En septiembre del 2001 me llega este “Mandamiento intimación de pago. Situación de remate” (*Lo muestra*) de la calle Helguera 67, piso segundo, departamento “B” de la Capital Federal, que era mi casa. Mi marido puso mi casa en garantía sin avisarme. Y la perdí.

Buscando trabajo, después de mucho tiempo de no tener, llega la posibilidad de ser guía del Botánico, y como yo no tenía capacitación botánica, me formé en la biblioteca y en un curso de la Escuela Hicken. En esta foto (*la muestra*) estoy recibiendo el diploma y estoy muy contenta, porque fue muy difícil.

(*Muestra otra foto*) Acá estoy haciendo una guiada a un grupo de ciegos. (*Muestra un dibujo*) Este es un dibujo que me hizo mi hija Delfina cuando se enteró de que yo iba a hacer esta obra. Soy yo cantando en el Botánico. Mezcló los dos trabajos. Y esta es una agenda que me hizo para que me organice mi tiempo y pueda tener tiempo para ella.

*Deja el dibujo y la agenda.*

Ahora tiene ocho años, pero cuando nació yo me volví loca. No sabía ser madre y era tanta mi desesperación que un día me perdí. Tomé un colectivo, me bajé y no sabía ni dónde estaba ni para qué lo había tomado. Entonces dije: “Si yo no me puedo controlar, si yo no me puedo manejar, ¿cómo me voy a hacer cargo de una beba? No me puedo hacer cargo de nada, porque a un hijo hay que cuidarlo, ¿no?”. No reconocí la iglesia, que me gusta tanto. Después supe que era Pompeya. Perderse es muy feo. Me dio mucho miedo. Tenía miedo de hacerle daño a mi hija, de no poder cuidarla. Ahora estamos bien.

(*Trae del fondo un disfraz de conejo grande, de su talle, y lo muestra*) Más o menos así es el disfraz de conejo que yo tenía en la foto.

(*Muestra la fotocopia de una foto*) ¡Ah, y tengo un admirador secreto! Me saca fotos furtivas. Esta es una fotocopia que me dejó el admirador secreto en la biblioteca del Botánico.

(*Describiendo la foto*) Atrás, lo que se ve, es uno de los árboles más lindos del jardín, que es el Ginkgo Biloba. El Ginkgo Biloba es la *vedette* del Botánico, todo el mundo quiere verlo y todo el mundo viene a verlo.

*Deja la foto en una de las sillas.*

*Comienza la descripción del Jardín Botánico. Cuando las sillas empiezan a molestar para recrear el Botánico, Silvana las pone a un costado. Deja el disfraz en la silla chiquita.*

Silvana El jardín tiene una forma medio triangular, (*forma un vértice con sus brazos*) si esta es la entrada que da a Plaza Italia, la Avenida Santa Fe corre así (*marcando una diagonal a su lado izquierdo*), la Avenida Las Heras, así (*marcando una diagonal a su lado derecho*), y la base de ese triángulo es Árabe de Siria. En la punta está Plaza Italia. (*Señalando el vértice*) Si entramos por esta entrada principal, nos vamos a encontrar con una fuente semicircular, francesa, muy bonita, y en el medio hay una escultura de mármol llamada “La Primavera” que la hizo Lucio Correa Morales, escultor argentino, y está más o menos así (*reproduce la pose, se recoge el pelo, adelanta el pie*) y la túnica va justo por abajo de la cola, así. (*Se apagan todas las luces, excepto una que alumbra a Silvana. Cuando abandona la pose de la estatua, vuelven las luces*).

Saliendo por el primer camino principal, hay muchos Ginkgo en todo el parque, pero uno de los más bonitos es el que se encuentra acá. (*Llama con un gesto a Micaela para que haga de árbol y la ubica en el centro del espacio*)

El Ginkgo es un árbol dioico. ¿Qué significa? Que hay un pie femenino, que es este de acá (*por Micaela*) y otro pie masculino. (*Llama con un gesto a María Irma para que haga del otro árbol. María Irma se levanta y se ubica junto a Silvana*) Entonces el pie masculino va a dar las flores con polen para poder fecundar las flores receptoras del femenino. (*Va de María Irma a Micaela, haciendo con las manos como si volara el polen del árbol masculino al femenino*) Cuando las flores receptoras se convierten en fruto, se transforman como en una ciruela amarilla de un olor inmundoso.

Es un árbol de gran porte, (*Acomoda los brazos de Micaela como si fuesen las ramas. Luego señala sobre su cuerpo las partes del árbol*) con ramas extendidas, con tronco apenas hendido y de color castaño claro. El mas-

culino es parecido, nada más que tiene el tronco más tortuoso. (*María Irma levanta los brazos imitando a Micaela*) Se lo llama también “el árbol de oro”. (*Busca una bolsa llena de hojas de Ginkgo. Muestra una de las hojas*) Porque las hojas se ponen de este color en mayo y tienen forma de abanico. Tienen una hendidura en el medio: son bilobuladas. Por eso “Ginkgo Biloba”, porque tiene dos lóbulos. Y en mayo está lleno todo el camino de hojas, (*Tirando hojas alrededor de Micaela y luego de María Irma*) por todos lados, y uno camina como en un colchón amarillo. Lo más importante es que el Ginkgo, además de ser el árbol de oro, se lo llama el “árbol de la vida”, porque es el único que sobrevivió a la bomba de Hiroshima.

*Micaela se queda. Silvana y María Irma se van a sentar.*

## eSCeNA 8

### Momento Micaela / Mi familia peronista

**Micaela** Yo vengo de una familia peronista. Militante fanática. En mi casa hay un reloj detenido a las 8.25, la hora en que murió Evita. En el jardín de mi casa hay un busto de Perón y otro de Evita. En el fondo de mi casa había una imprenta en la que se hacían todos los volantes y afiches para el partido. Siempre tuvimos Unidad Básica, la Carlos Mujica. Mi casa es una Unidad Básica.

Para navidad teníamos que hacer un pacto con mis hermanos para pedirles por favor a mis viejos que los militantes vinieran después de las 12. Y en los cumpleaños, en vez de cantar el “Feliz cumpleaños”, se canta la marcha peronista.

*Silvana y María Irma vienen al frente cantando la marcha peronista. Silvana tiene una matraca y María Irma, una corneta. Además, traen un bonete colorado para Micaela. Se lo dan.*

Los muchachos peronistas  
todos unidos triunfaremos  
y como siempre daremos  
un grito de corazón:  
¡Viva Perón! ¡Viva Perón!

*María Irma toca la corneta. Vuelven a sentarse. Micaela trae unos cuadros envueltos con papel de diario. Deja el bonete sobre la banqueta y comienza a arrancar el envoltorio de los cuadros. Muestra el primero.*

**Micaela** Mi mamá era pintora, y pintó estos cuadros para una exposición en el Salón de los Pasos Perdidos del Congreso de la Nación. Este es el de Evita Montonera. Es la única imagen que hay de Evita con el pelo suelto.

*Lo deja en una silla. Muestra el otro.*

**Micaela** Y este es de la misma serie, es de Perón y Evita. Este cuadro es raro, porque Perón nunca se reía.

*Lo deja en la banqueta del fondo. Quedan los dos a la vista del público, como en una exposición.*

**Micaela** Siempre me dijeron que me parecía a Evita.

*Micaela se sienta en una de las sillas blancas de estilo y se hace un rodete.*

El Evita *tour*

**María Irma** El Evita *tour* empieza así.

*María Irma acerca la silla con el cuadro de Evita Montonera.*

Maria Irma Evita nace un 7 de mayo de 1919, en Los Toldos. Era la menor de cinco hermanos.

Cuando muere su padre, Juan Duarte, se mudan a Junín.

Micaela (*Interrumpe con un comentario*) A Evita no la dejan entrar al velatorio porque era una hija no reconocida.

Silvana Pero tiene el apellido.

Maria Irma Tiene razón Micaela. Su madre se muda a Junín, donde pone un... digamos, un *Bed & Breakfast*. Evita conoce ahí a políticos y artistas. Ella quería ser actriz, quería ser famosa, era muy soñadora. Una noche Juancito, su hermano, le dice: "Vestite bien que viene Magaldi". Y lo conocen. Al poco tiempo, con sólo quince años, Magaldi la trae a Buenos Aires. Evita se muda a una habitación en la Avenida Callao, casi esquina con la Avenida Corrientes, "la calle de los teatros". Evita camina de teatro en teatro buscando trabajo. Hace pequeños papeles en teatro y luego trabaja en cine y filma películas. Evita era muy mala actriz.

Micaela ¿Quién dijo eso? Eso es una opinión personal. Además, está la historia de que en el rodaje de *La cabalgata del circo*, la envidiosa de Libertad Lamarque le pegó un cachetazo por llegar tarde.

Silvana Es un mito, no se sabe.

Maria Irma *La cabalgata del circo* no era una buena película, la cachetada existió. Pero volvamos. Lo cierto es que era muy mala actriz. Pero es la radio en donde se destaca: es un éxito rotundo. Al año ya tiene su propio programa. Cuando sucede el terremoto de San Juan, se organizan festivales en Buenos Aires y toda la Argentina para ayudar a las víctimas. Evita, con varias amigas, concurre a una de estas galas, donde casualmente también va Juan Domingo Perón. Eva y Juan se vieron y se enamoraron. Desde ese día ella se dedica a la política. Eva se hace mundialmente famosa por el musical *Evita* de Weber y Timothy Rice.

*Micaela vuelve al centro de la escena.*

Micaela Evita pasa a la inmortalidad el 26 de julio de 1952 a las 8 y 25.

## Mordisco

*Toma un disco de la mesa.*

Micaela En mi casa había muchas cosas escondidas. Entre ellas, este disco. (*Muestra el disco*) Una vez, haciendo arreglos en mi casa, lo encontramos entre las chapas del techo encontramos. La situación era más o menos así...

*Usa los cuadros para mostrar la situación en la que estaba el disco escondido. Pone un cuadro sobre el otro y el disco en el medio.*

Micaela (*Mostrando el disco*) Es La Biblia de Vox Dei. Pero al abrirlo, es este disco. (*Lo abre y muestra otro disco, que en la tapa dice "Montoneros". Saca el vinilo y señala que tiene las etiquetas arrancadas*) Las etiquetas están arrancadas para que no se sepa de qué es el disco. (*Señala que el disco está mordido*) Y acá está mordido, porque me daba furia que esto y todo lo demás fuera más importante que yo, entonces lo mordí.

*Las tres preparan el tocadisco y ponen el disco. Comienza a escucharse la Cantata Montonera. Ellas escuchan paradas alrededor del aparato.*

Multitud ¡Si Evita viviera, sería montonera! ¡Si Evita viviera, sería montonera! ¡Si Evita viviera, sería montonera!

*(Continúa escuchándose de fondo, mientras habla una voz en off)*

Voz en off Los que dan la vida y los que negocian. Los leales al general Perón y los que conciliaron durante tantos años. Ya lo decía Evita: "Los descamisados y los alcahuetes". El pueblo peronista y los que traicionan. Como si no lo supiéramos, compañeros.

¿De qué lado estuvieron Valle, Cogorno, Vallese, Mussi, Retamar, Capuano Martínez, Pujadas, Simona, Razzetti... ¿y dónde estuvieron los otros?

Comienza a sonar una guitarra.

*Micaela vuelve al frente y habla por encima de la grabación.*

Micaela Los actos, los homenajes, las celebraciones, la preparación de los afiches, de las banderas... Todo antes que yo, todo era más importante que yo... ¿Y yo?

*Frena el tocadisco.*

Micaela Justo ahora, que mi mamá había logrado su sueño y llegó a ser diputada del Frente para la Victoria, y que yo que había conseguido que apagara el celular y que tuviera tiempo para estar conmigo, poder salir con ella a comprar ropa o ir a la peluquería... Justo cuando yo estaba logrando todo esto, mi mamá se murió.

*María Irma y Silvana se acercan para consolar a Micaela. Se prende un ventilador que hace volar las hojas del Gingko y los restos de papel de diario que habían quedado en el piso. Se escucha "Hoy corté una flor" de Leonardo Favio. Micaela se sienta en la banqueta del fondo. Silvana vuelve a su silla.*

Hoy corté una flor (y llovía y llovía)  
esperando a mi amor (y llovía y llovía)

Presurosa la gente pasaba, corría  
y desierta quedó la ciudad pues llovía

Yo me puse a pensar tantas cosas bonitas  
como el día en la playa cuando te conocía  
cómo jugaba el viento con tu pelo de niña  
ay qué suerte, qué suerte tu mirada y la mía

Cuando llegues mi amor te diré tantas cosas  
o quizás simplemente te regale una rosa



Momento María Irma / *Playboy*

**María Irma** (*A público*) Yo me enamoré de un playboy. Y fue más o menos así la noche en que lo conocí.

(*Se sienta en una de las sillas de estilo*) Yo estaba en mi casa estudiando inglés.

*Va a buscar un megáfono y vuelve. A través del megáfono.*

This is May Square, the main civic center in the city. It is very important for the history of the country. Here the city was founded for the second time in 1518. Also, the first revolution of this country occurred here on the 25th of May, 1810, when the heroes of May Revolution asked the Spanish viceroy Cisneros to leave the government in the hands of the first local government.

*Apaga el megáfono*

De repente llegó Norita con una noticia. (*A Micaela*) Vení, hacé de Norita.

*Las dos van hacia la banqueta.*

**Micaela** (*Haciendo de Norita*) Vos me conseguiste un trabajo, yo te conseguí una cita.

**María Irma** Y me da esta tarjeta (*Lee*) “Directorio de Banco de Provincia. Te invito esta noche a Afrika que debuta Ringo Bonavena cantando Pío Pío”. Firmado: “Mario.”

**Micaela** Le dije que lo llamábamos a las 8. ¿Qué hora es?

**María Irma** ¡Son las 8!

*Las tres van al teléfono. Micaela marca el número que está en la tarjeta. Le pasa a María Irma.*

**María Irma** Hola ¿Directorio de Banco de Provincia? ¿Está el Sr. Mario?... ¡Mario, sos vos!... ¿Cómo?... ¡Sí, vamos!

**Silvana** (*Haciendo de la mamá de María Irma*) Vos hoy no salís.

**María Irma** (*Al público*) Sabía que mi mamá no me iba a dejar salir, pero como yo venía de estudiar dos años en Estados Unidos con una mente muy liberal, me acorté el vestido y salí.

*Entran a Afrika. Se escucha que está lleno de gente. Suena la canción de la película The Party (La fiesta inolvidable) de Henri Mancini. Las tres bailan. Luz magenta.*

**María Irma** (*Al público*) Estaba lleno de gente, y todos conocían a Mario.

**Silvana y Micaela** ¡Mario! ¡Mario!

**María Irma** (*Al público*) ¡Nos dieron la mejor mesa!

*Se sientan las tres en una mesa.*

**María Irma** Yo pedí langosta.

**Micaela** (*Haciendo de mozo*) Señora, su langosta. Mario ya viene, está en la barra.

**María Irma** (*Al público*) Al final Mario vino a la mesa, comimos, bailamos toda la noche, Bonavena cantó “Pío Pío”. Y luego Mario nos llevó a lo de Norita. Él no sabía que yo vivía en Quilmes.

**Micaela** Él dejó una novia porque vivía en Tigre.

**Silvana** Era muy lejos.

**María Irma** (*Trae un vestido turquesa*) Y este es el vestido que yo usé esa noche. Esa noche nos enamoramos. Después nos dejamos, volvimos, nos dejamos, volvimos y hoy es MI Mario.

*Se escucha "Las olas y el viento" de Donald. Las tres hacen una coreografía haciendo la mímica de lo que dice la letra de la canción.*

Las olas y el viento y el frío del mar,  
el frío de tu alma me hace tiritar  
el viento y la arena no me dejan ver  
eres una ola muy pronta romper.

Tiritando caminando por la playa  
veo la espuma de tu amor desvanecer

*Micaela y Silvana van bailando a buscar sus libros. María Irma guarda el megáfono y después toma su libro y un estuche con sus anteojos. Se paran las tres en el proscenio mostrando sus libros.*

## eSCeNA 10

### Ensayando *Medea*

Las tres (A público) Vamos a tratar de hacer *Medea*.

*Comienza el ensayo.*

Micaela ¿Qué hacemos?

María Irma A mí me gusta mucho el final, me parece muy fuerte, ¿no?  
Micaela ¿Probamos esa parte? ¿La que habíamos marcado? Página 86.  
Para ver quién hace de Medea. ¿Quieren que empiece yo?

María Irma Bueno, dale. Largá vos.

Micaela (Va al fondo y camina hacia el frente. Lee muy alto, sacada, tipo punk) "Es desde todo punto de vista una necesidad que mueran, y puesto que es necesario, yo, que los engendré, les daré la muerte".

Silvana Es muy violento.

María Irma Me parece que te salió un poquito exagerado.

Silvana (Lee con poca fuerza) "Es desde todo punto de vista una necesidad que mueran, y puesto que es necesario, yo, que los engendré, les daré la muerte". Me hace sufrir esto que dice. Yo no voy a poder hacer de Medea.

María Irma (lee) "Es desde todo punto de vista una necesidad que mueran, y puesto que es necesario, yo, que los engendré, les daré la muerte".

Micaela ¡Perfecto!

Silvana (A María Irma) Sí, hacelo vos. (A Micaela) Escuchame, si ella es Medea, nosotras qué somos: ¿el coro?

María Irma y Micaela ¡No! ¡Los hijos!

Silvana Pero no podemos estar así, (señala su ropa) tenemos que ponernos algo.

María Irma ¿Por qué no traemos el sillón para que se siente Medea?

*Las tres traen la banqueta. Con gran excitación, buscan elementos para la representación.*

Silvana Yo puedo estar de conejo. (Va a buscar el traje de conejo que mostró en la escena de la foto de carnaval)

María Irma Me pongo la corona que me regalaron los argentinos en el tour de las islas griegas.

Micaela (Trae una peluca rubia que está peinada con un rodete, al público) Con esta peluca nosotros jugábamos a Evita.

*María Irma y Silvana escuchan a Micaela y ven cómo se pone la peluca. Micaela ayuda a Silvana a ponerse el disfraz de conejo. Luego se maquillan con talco, que forma una nube en escena.*

Silvana (Señalando la banqueta) ¿A ustedes les parece que esto da griego? ¿No les da muy Cleopatra?

*Van a buscar más elementos fuera de escena. Se escuchan cosas que se caen. Gritan. Vuelven asustadas.*

Silvana Mejor nos arreglamos con lo que tenemos acá.

Micaela ¿Y cómo hacemos la muerte de los hijos?

Maria Irma Podemos usar estas uvas, que pueden tener veneno y las pueden comer los hijos. Y se van a desmayar. Y después los mato.

Silvana Y mientras podemos estar jugando a algo.

Maria Irma ¡A las escondidas!

Micaela Yo cuento.

*María Irma se recuesta en la banquetta. Micaela y Silvana juegan a las escondidas. Micaela cuenta hasta diez en la pared del fondo, Silvana corre a esconderse detrás de uno de los sillones blancos.*

Maria Irma (*Al iluminador*) ¡Por favor!, las luces como dijimos. (*A Silvana y Micaela*) Hijos míos, venid aquí, hijos míos. Os llaman mis uvas de Corinto, elixir supremo. ¡Comed! ¡Saciad vuestra sed, hijos míos!

*María Irma les ofrece uvas. Ellas comen. Se marean. Micaela y Silvana caen al piso.*

Maria Irma (*Lee mientras empuña el estuche rojo de los anteojos como si fuera un cuchillo*): “Amigas, mi curso de acción está decidido. Dar muerte a mis hijos para irme de esta tierra muy velozmente y mantener la tranquilidad. No entregaré a mis pequeños a otras manos más enemigas para que los maten. Es desde todo punto de vista una necesidad que mueran, y puesto que es necesario, yo, que los engendré, les daré la muerte. Adelante entonces, corazón, ¡preparate! ¡Vamos! ¡Oh, mano mía desdichada! Toma la espada, tómalala, comienza a moverte hacia la valla que resultará plena de dolor en tu vida”.

Silvana (*A María Irma*) Acá nos tenés que matar.

Maria Irma (*Mientras simula acuchillarlas con la caja de anteojos*) “No te acobardes ni te acuerdes de tus hijos, que han sido tus más cercanos y

amados, que les diste la vida, sino que en este corto día al menos olvídate de ellos, luego te lamentarás”. (*Mira la escena y, saliendo del personaje, dice*) Acá hace falta sangre. (*Se quita un pañuelo rojo que lleva alrededor de la cintura, lo mete hecho un bollito entre las chicas y lo despliega sobre cada una. Vuelve al personaje de Medea*) “Porque aunque les quité la vida, fueron mis seres más queridos. Ahora seré una desdichada mujer” (*Llora apoyada en la banquetta*)

*Silvana se levanta y canta “Naranja en flor”,<sup>4</sup> a capella, vestida de conejo.*

Primero hay que saber sufrir,  
después amar, después partir  
y al fin andar sin pensamiento.  
Perfume de naranja en flor,  
promesas vanas de un amor  
que se escaparon en el viento.

Después, qué importa del después  
Toda mi vida es el ayer  
que me detiene en el pasado  
Eterna y vieja juventud  
que me ha dejado acobardado  
como un pájaro sin luz.

*Apagón.*

*Música final. Se escucha “El ballo del matone” de Rita Pavone. Invitan al público a bailar y a disfrutar de una vianda.*

<sup>4</sup> Tango con letra de Homero Expósito, y música de Virgilio Expósito.

### Menú

Se entrega a cada uno una bandejita armada como el almuerzo en el micro de una excursión.

sandwiches de miga

galletitas crackers

caramelos Media Hora

paragüitas

Titas

En la mesa además hay:

Amargo Obrero

caña Legui

caldo de verdura, en termo

limonada

té

### Ficha Técnica

Intérpretes: Silvana Bondanza, Micaela Pereira y María Irma Cavanna

Coordinación de producción: María La Greca

Asistencia de dirección: Libertad Alzugaray

Documentación en video: Leticia El Halli Obeid

Diseño de sonido: Walter Rodríguez

Iluminación: Tato La Torre

Escenografía: Paolo Baseggio

Asistencia artística: Lalo Rotavería

Asesoramiento en dramaturgia: Mei Ludiccisa

Dirección: Vivi Tellas

Estreno: Teatro Sarmiento, Complejo Teatral de Buenos Aires, 2008.

### Texto de difusión del estreno

Tres mujeres guía comparten en voz alta los secretos de un trabajo especial: hacer de una ciudad un relato, una ficción, un espectáculo para extraños. Para ser una buena guía, ¿hay que ser una buena actriz? Mientras confiesan sus altibajos en el mundo guía, María Irma (especialista en *city tours*), Silvana (guía del Jardín Botánico) y Micaela (guía del Museo Etnográfico) se asoman a la intimidad de sus vidas. ¿Cómo se conquista a un *playboy*? ¿Una casa de familia puede ser un museo peronista? ¿Qué relación hay entre la tragedia de Medea, el flechazo de Evita y Perón y el árbol más glamoroso del Jardín Botánico?



## Relatos que guían. Sobre *Mujeres guía*

Federico Baeza

UNIVERSIDAD NACIONAL De LAS ARTES

“Cuando nació, yo me volví loca. No sabía ser madre. Era tanta mi desesperación que un día me perdí. Tomé un colectivo, me bajé y no supe dónde estaba, ni para que me había ido. Entonces dije: yo no me puedo controlar, si no me puedo manejar yo, ¿cómo me voy a hacer cargo de una beba? No me puedo hacer cargo de nada, porque un hijo hay que cuidarlo, ¿no?”. Así cuenta Silvana Bondanza, guía del Jardín Botánico de Buenos Aires, el punto más dramático de su vida, el momento en el que parecía definitivamente perdida, quebrada. Este evento se desencadenó después de separarse de su pareja, de ser despedida y perder su casa entorno a la crisis argentina de 2001, momento fundacional que da cauce a su nueva vida como guía. Narradora y personaje de su historia, no sólo refiere a un tiempo que ha pasado en el mismo presente de su relato, sino que reconfigura su vida, la escenifica, la actualiza. En la repetición de la anécdota, en la recurrencia de la narración, se entrelaza lo personal y un panorama cultural compartido en una *mise-en-scène* que otorga una particular inteligibilidad a la multitud de acontecimientos que ritman la propia biografía.

Como el resto de la serie Archivos, esta obra indaga en ese espacio inmediato y próximo que configura la vida cotidiana de sus intérpretes a partir de la edición dramaturgica de sus relatos. En este caso, tres mujeres que recorrerán distintos aspectos de su vida: las relaciones con sus hijos y padres, los disfraces de su infancia, los relatos que representan para sus guiados, los regalos que les hacen, entre otros múltiples eventos sin solución de continuidad. Se trata de explorar el potencial escénico de estas narraciones concretas, pero no se intenta reparar en el carácter excepcional de dichas experiencias. No se construye un espacio íntimo que se cierra dando lugar a un *hortus*

*conclusus* donde cultivar una personalidad individual y autosuficiente. En vez, se centra en un sustrato compartido, lugares comunes, un territorio de relatos que pueden emparentarse con los propios o con los que alguna vez hemos escuchado. Son personas “comunes” que exhiben imágenes autorreflexivas; son narradoras y protagonistas de su particular relato de vida que funciona como un hilo conductor que ilumina determinados pliegues culturales. Así la escena se convierte en un ámbito donde los recuerdos pueden museificarse, las herencias reinterpretarse, las narraciones constituirse como puestas en escena de la propia existencia.

La exploración que desembocaría en la investigación de las vidas de estas *mujeres-guía* comenzó con una experiencia de Vivi Tellas en el Perú. En este viaje durante varias jornadas tomó distintas visitas guiadas y se sintió en un festival de teatro. En este mundo laboral percibió el ejercicio de cierta actuación, una especie de “teatro menor” en sus propias palabras. Ella y su equipo comenzaron a tomar todos los tours disponibles en Buenos Aires: recorridos por el Jardín Botánico, el Congreso de la Nación, el barrio de Caballito, entre otros tantos. Desde el inicio estaba claro que el trabajo iba a realizarse con tres mujeres luego de la experiencia de Tellas con tres intérpretes masculinos en *Tres filósofos con bigote* (2004). Después de seleccionar a las tres participantes del proyecto por medio de varias audiciones, se inició la labor habitual: conocerlas, escuchar sus historias y detectar indicios de un ejercicio escénico que pueda rastrearse en estas biografías e intervenir los relatos, remarcarlos, enfatizarlos, ficcionalizarlos. Silvana Bondanza aceptó rápidamente la invitación, siempre se sintió actriz. María Irma Cavanna, guía-intérprete en la ciudad de Buenos Aires, también sentía que el teatro era una asignatura pendiente. A Micaela Pereira, guía del Museo Etnográfico de la UBA, también con vocación actuarial, le resultaba extraño trabajar sobre su propia historia, igualmente aceptó.

La escena se encuentra presidida por una hilera de zapatos que recuerda las incansables caminatas que marcan el oficio de las protagonistas. La primera vez que se dirigen al público, toman la palabra para

decir sus nombres y exhibir sus credenciales de guía. Una operación recurrente en la serie Archivos: la palabra se liga a la presentación de un objeto que sirve de testimonio, como en un museo: objeto y epígrafe. Lo mismo sucede con la presentación de un conjunto de regalos: María Irma sostiene una lira y una corona de laureles y cuenta que un grupo de argentinos se la obsequió en un viaje por las islas griegas; Micaela levanta un llavero y explica que se lo dio un coreano como recompensa por sus gestiones para realizar un documental en el museo; Silvana muestra un paquete vacío de caramelos de propóleo que le regaló un visitante italiano cuando vio que se estaba quedando sin voz. En la vida de estas mujeres hay huellas de intercambios, regalos, herencias, legados de imágenes y palabras, cosas elegidas, cosas que se les han impuesto. La escena da a ver unos silloncitos y mesas antiguas. Junto a estos muebles, como es habitual en la serie, se exhibe un cúmulo de objetos: fotografías familiares en blanco y negro, un disfraz de conejo, pinturas que retratan a Perón y Evita, una bolsa de hojas secas de ginkgo biloba, entre otras múltiples cosas que conforman un conjunto decididamente variopinto. Silvana, Micaela y María Irma recurrirán a ellos como disparadores de sus relatos y recreaciones.

Como es recurrente en las obras que conforman los Archivos, no se presenta una estructura dramática guiada por la sucesión causal o agonística de episodios. Partes de sus visitas guiadas por la ciudad o en el Jardín Botánico, las narraciones a veces acompañadas de recreaciones de ciertas anécdotas, la discusión y representación leída de *Medea*, coreografías al son de *Las olas y el viento*, canto a capela de *Naranja en flor*, baile acompasado al ritmo de *Garota de Ipanema*, son algunas de las situaciones que pueblan el periplo escénico de estas mujeres. No se produce el desarrollo de acciones en el que los “personajes” experimentan una transformación acontecida en un devenir narrativo integrador; en otras palabras: el *patchwork* de episodios fragmentarios es su matriz constructiva.

“Yo me enamoré de un playboy”, anuncia María Irma y entre las tres reconstruyen aquella salida a la disco *África* en la que desafió los mandatos de sus padres. “Vos de acá no salís”, la intimidaron, y aun

así se atrevió a una cita a ciegas. Acortó su vestido celeste, se dirigió a la *boite* donde tocaría Bonavena y se lanzó a la aventura en la que conoció a “su Mario”, con quien aún comparte sus días. Por su parte, Micaela rememora su historia, el hilo conductor es la militancia de sus padres: “yo vengo de una familia peronista, militante fanática”. Un reloj detenido a las ocho y veinticinco, hora en que murió Evita, un jardín con los bustos de los dos líderes históricos del justicialismo, la marcha peronista en los cumpleaños, los discos escondidos para escapar de la represión, una serie de pinturas iridiscentes con las que su madre diputada retrataba a la célebre pareja definen en pocos trazos su casa familiar. En este devenir tan idiosincrático se observa una nota disonante: el intento de la protagonista por separar los encuentros familiares de la actividad política de sus padres. En los últimos años Micaela recuerda que logró delimitar algunos momentos compartidos con su madre más allá de su rol público, “justo cuando yo logré esto, mi mamá se murió”, se clausura el relato. Finalmente, retomemos el duro trance de Silvana: perdió su casa, fue despedida de su trabajo por su propio tío, se separó de su pareja. En este difícil momento nació su hija. La angustia la indujo a una súbita pérdida en la calle, “¿cómo podrá cuidar a su bebé si no puede sostenerse ella misma?”, se preguntaba. Al tiempo consiguió trabajo como guía, en el Jardín Botánico pareció encontrar una inspiración, un símbolo de fortaleza, se trata de la “vedette” del parque, el árbol sobreviviente de Hiroshima, el ginkgo biloba que con sus hojas verdes en forma de abanico se recorta sobre la espesura del parque.

El universo que *Mujeres guía* convoca es claramente femenino. Se construye en la relación con los padres, con los hijos, con las parejas, con los momentos altos y bajos asociados a su rol de género. No es casual que aparezcan enhebradas en esta caótica trama las figuras de dos mujeres fuertes, mujeres que guían, como Eva Perón y Medea. En el retrato colorido de la madre de Micaela se ven los contornos de la Eva de pelo suelto, “Evita montonera”, ícono relacionado con la lucha, divisa del conflicto social. Otro emblema de fortaleza indómita femenina es la *Medea* de Eurípides, aquella mujer que quebró el mandato

reproductivo al matar a sus hijos y enfrentar a su marido y a su pueblo. En escena, estas tres mujeres se hacen cargo de lo que les tocó vivir, y lo hacen a partir de la palabra, del recuerdo, de un modo de decir particular que hace inteligible sus propias vidas ya que sus relatos las guían.

## *Emergency Exit*

Javier Guerrero  
PRINCETON UNIVERSITY

Salir de una obra de Vivi Tellas y sentir que el teatro se extiende más allá de sus fronteras inmediatas suele ser una experiencia compartida. Los ojos, aún desconcertados tras abandonar la sala, se detienen en las vidrieras que dejan ver a la repostera en acción, a la pareja que cena cerca de la puerta del restaurante, al señor que se arregla el saco antes de bajar al subte: cuerpos que hacen gestos ampulosos, que parecen a todas luces excesivos. Nos invade la sensación de que todo parece seguir un guión, que la rutina ha sido ensayada. El UMF (Umbral Mínimo de Ficción) del teatro de Tellas, muy explorado en esta edición, inexplicablemente se convierte en su gemelo fantasma: el UMF (Umbral Máximo de Ficción). Este nuevo UMF nos garantiza que aquello que hemos visto, previamente encuadrado en la sala de teatro, es menos ficcional que la realidad misma. En cierto sentido, la invención biodramática de Vivi Tellas desde *Mi mamá y mi tía*, y a lo largo de su incesante experimentación con el concepto, el biodrama, delata su insuficiencia. Es decir, ante la sensación que he descrito al principio, el descubrimiento de toda una realidad ficcional desconocida, Tellas ha comprendido lo que todavía parecía estar latente en su propuesta inicial: que el biodrama abre una nueva compuerta para explorar ya no lo documental en el espacio teatral, sino lo ficcional fuera del teatro, en el corazón de lo que hemos designado como realidad. De allí la radicalidad de su novel concepto, aún en etapa de experimentación, de 'Teatro Encontrado'. Esta nueva invención de Tellas busca devolver la autorreflexividad que le ha sido suprimida al estatuto de lo real. Es decir, el nuevo instrumento da cuenta de la profunda textura ficcional de la realidad como *objet trouvé*. Hacerse de un público o hacer visible el público de un espacio escénico despojado de su condición escenográfica lo confirma y, entonces, produce una

performatividad que le confiere teatralidad. Asimismo, evidenciar la pulsión teatral sobre la que está fundada la arquitectura de la ciudad moderna es consecuencia directa de esta nueva incursión.

No obstante, Vivi Tellas va más allá. Su teatro documental destituye el concepto de ficción. Y digo *destituye* y no inquieta porque colocar la realidad teatral en una instancia previa a lo real, haciéndola antecedente y no consecuencia, constituye una nueva ontología de la ficción; o, más bien, corrijo: una nueva ontología de lo real. Porque es la realidad la dimensión verdaderamente en disputa, la más cuestionada por Vivi Tellas. El biodrama, como se lee entre líneas a lo largo de este libro, no solamente descuadra la división del mundo, produciendo un conflicto irresoluble que extiende una estremecedora zona gris, capaz de suspender la oposición binaria realidad-ficción, sino que encuentra en esta disolución su urgente necesidad de materializar una nueva ontología. Por tal razón, el trabajo de Tellas ha incursionado en un más allá: el más allá teatral pero también en el *más allá*, a secas. En *La bruja y su hija* o en *Channeling Cage*, abordado por Graciela Montaldo en este libro, Tellas entiende que la incorporación de esta zona de intranquilidad funciona también como marcador del masivo deslizamiento de las fronteras propuesto por su trabajo. El *más allá* enfatiza la implosión sin vuelta atrás del perímetro teatral, de la celda dramática fuera o dentro del teatro. Porque el teatro de Tellas es un progresivo desconocimiento del propio concepto de teatro y aquí halla su materia, localiza la zona de continuo extrañamiento que produce su política teatral.

A propósito de esto, en la función inaugural de *Las personas*, llevada a escena en 2014 en el Teatro San Martín de Buenos Aires en el septuagésimo aniversario del teatro, se produjo un gesto que ahora me interesa resaltar, un gesto que encuentro presente de una u otra manera en su teatro. Se trata de lo que considero una figura fundamental de la experiencia biodramática de Tellas: el error. Y no me refiero al error de los cuerpos ajenos a la escena, el de esos “actores ocasionales”, que en todo caso no sería considerado como error dada la particularidad biodramática. Me refiero al error ubicado del

otro lado del escenario, dentro del espacio destinado al público. No resulta casual que al ingresar al teatro en el que se presentó *Las personas*, antes de producirse cualquier movimiento en el proscenio, ya la acción teatral tuviera lugar. De acuerdo con la propia directora, la función comenzaba con el ingreso del público a la sala, cuando los ocasionales acomodadores –en un tono de voz más alto del habitual, pero que no superara cierto nivel propio de lo cotidiano– hacían su trabajo. Luego de ubicar a los últimos espectadores, cuatro acomodadores subían al escenario. Ya allí, comenzaban sus relatos. En un momento, una de ellos, bañada por el chorro de luz de un seguidor, habla de su padre, también acomodador, refiriéndose a lo ocurrido al final de una función de cine en una de las salas del complejo teatral. El acontecimiento narrado es nada menos que la muerte de su padre, quien falleció allí cuando terminaba una película. Al relatar la historia, los espectadores aplauden, como han comenzado a hacerlo tras cada relato de la acomodadora y como seguirán haciéndolo a lo largo de todo el espectáculo, luego de experimentar cada momento teatral. Y es que, en cierto sentido, los espectadores de *Las personas* han inventado un nuevo manual de conducta teatral, desprendiéndose del tácito. En este caso, parecen darse cuenta del error. Es decir, el público aplaude al final de la historia, cuando la acomodadora acaba de relatar la muerte de su propio padre. El error produce un necesario e inmediato ajuste en los códigos de etiqueta, subsanado por el silencio y algún que otro grito ahogado. El error se convierte, entonces, en un momento de ajuste. En cierto sentido, Tellas altera la *hamartia* griega –ese error necesario del héroe trágico presente en el decálogo aristotélico–, la gira, la da vuelta. El error, ahora del espectador, provoca un extrañamiento a causa de su vacilación. Así, el momento que más me interesa destacar de este episodio no es el instante de incomodidad ni, mucho menos, la reactivación del manual de conducta teatral: más bien, se trata del momento de incertidumbre producido en ese umbral. Como en *Cozarinsky y su médico*, en el cual Cozarinsky le pide al público que guarde un secreto, y entonces revelar el secreto es extender la realidad teatral, pero también traicionarla. Estos momentos producen

una dimensión que trasciende la dialéctica realidad-ficción. Porque, ahora, en el más reciente trayecto de la directora, marcado por su concepto de Teatro Encontrado, paradójicamente el teatro ya no se encuentra, se ha perdido para siempre. En este sentido, *Las personas*, concebido como parte del aniversario del Teatro San Martín a partir de los biodramas de sus trabajadores, hace girar el escenario para ver su *backstage*, y el público gira con ellos. Por lo tanto, ya no se trata de la emancipación del público sino de su deconstrucción máxima del teatro y, con ella, aparecen las personas.

Pero además de la experiencia biodramática que ha llevado a escena en teatros y espacios no convencionales, fuera y dentro de la Argentina, Vivi Tellas ha trabajado con comunidades no teatrales universitarias. En el otoño de 2014, como *Belknap Fellow del Council of the Humanities* de la Universidad de Princeton, la directora llevó a cabo dos experiencias que me interesa discutir en este contexto. Durante su residencia, Tellas propuso la intervención de la ciudad de Princeton con su concepto de Teatro Encontrado. En esta oportunidad, el recorrido deshizo las sólidas fronteras entre universidad y ciudad y, en un par de horas, produjo el reconocimiento de una ciudad más compleja, abarrotada de *ready-mades* urbanos, antes inadvertidos. Ya no se producía el adentro y afuera, inevitable al habitar la sala teatral; el Teatro Encontrado, en definitiva, prescinde del dúo. Pero es sobre su segunda intervención, el biodrama titulado *Yo soy, I am*, estrenado en diciembre de 2014 en la Universidad de Princeton, sobre el que más me interesa reflexionar. En esta oportunidad, la obra incluía a los participantes de su taller de teatro documental. Al entrar en la sala, los acomodadores pedían al público que traspasáramos el marco de una puerta, un dintel que no ocultaba su constitución de objeto teatral. Es decir, luego de traspasar el pórtico que daba entrada al recinto, requerían que volviéramos a atravesar una puerta, innecesaria, que por supuesto nos daba la bienvenida a otra realidad. Ya en nuestro rol de público incorporado, todos sentados en muebles que rompían con la serialización de las butacas teatrales, y tras algunos minutos de espera, comenzaba el mosaico biodramático. Trece episodios se llevaron a

escena. Entre ellos, un participante afroamericano habló imaginariamente con su primo encarcelado. Sentado frente al público, conversó sobre las importantes diferencias de sus vidas: su familiar, interpretado por un participante blanco, se ubicó de espaldas a los espectadores. Otro episodio del biodrama lo protagonizó un participante que, tras relatar la muy temprana muerte de su mejor amigo, se desvistió en escena para mostrar el tatuaje que inscribía, para siempre, a su amigo muerto en su propio cuerpo. El biodrama de Princeton aborda una serie de problemas, entre ellos, el masivo encarcelamiento de las comunidades negras, a las puertas del movimiento *Black Lives Matter* en los Estados Unidos. Sin embargo, es precisamente la puerta lo que más me interesa a propósito de este volumen sobre el teatro de Vivi Tellas. Porque la puerta del biodrama de Princeton no es una puerta de entrada sino de salida. Salida que no tiene únicamente que ver con la ficción o la reducción a su umbral mínimo sino con *un más allá*. La entrada escenificada por Tellas es siempre una salida de emergencia.

La experiencia biodramática ya no busca entrar en realidades cerradas, trascender a su oponente, su hallazgo se produce precisamente en la salida constante, su emergencia hacia un desconcertante e incierto más allá. Ya no se trata de un espectador violentado o emancipado, como ha propuesto la teoría teatral de Artaud a Rancière. Aquí se busca convertir a los actantes teatrales en personas cuya misión es una salida incesante. La experiencia de Vivi Tellas constituye una intervención teórico-filosófica cuya relevancia dentro del pensamiento de la contemporaneidad visual debe tenerse muy en cuenta.

## Secuestrar la realidad

Una entrevista con Vivi Tellas por Alan Pauls<sup>1</sup>

Desde hace unos cinco años todo mi trabajo gira alrededor de una idea: buscar teatralidad fuera del teatro. Hice cuatro obras que prefiero llamar “archivos”: *Mi mamá y mi tía*, *Tres filósofos con bigotes*, *Cozarinsky y su médico* y *Escuela de conducción*. En todas he trabajado con personas comunes y con los mundos reales a los que pertenecen. Las protagonistas de *Mi mamá y mi tía* eran mi madre y mi tía verdaderas y ciertos mitos y rituales de mi propia historia familiar; en *Tres filósofos con bigotes* elegí a tres profesores de filosofía de la universidad para que expusieran las relaciones entre pensamiento y vida personal; en *Cozarinsky y su médico* trabajé con el escritor y cineasta argentino Edgardo Cozarinsky y su médico clínico, Alejo Florín, que le salvó la vida al detectarle a tiempo una enfermedad grave; en *Escuela de conducción*, hasta ahora el último archivo, trabajo sobre la relación entre autos y personas con dos profesores de la principal escuela de conducción de Buenos Aires y con la única empleada de toda la escuela que no sabe manejar.<sup>2</sup>

Mi premisa es que cada persona tiene y es en sí misma un archivo, una reserva de experiencias, saberes, textos, imágenes. El punto

<sup>1</sup> Nota de las compiladoras (NC): esta entrevista fue realizada en 2007 y editada por Alan Pauls para el libro de Carol Martin *Dramaturgies of the Real on the World Stage*, publicado por Palgrave Macmillan, en 2010. Se la incluye aquí con permiso de SCSC. Y por primera vez, en esta edición se presenta su versión completa y en español. Este texto recoge las reflexiones de Vivi Tellas en el momento de consolidación y formalización de su proyecto documental, al cabo de sus primeras cuatro experiencias.

<sup>2</sup> NC: fragmentos de este texto fueron publicados en el suplemento *Radar* del diario *Página 12*, en agosto de 2008. Para entonces, Tellas ya había estrenado dos nuevas obras, las cuales sumó en este punto con el siguiente agregado: “las protagonistas de *Mujeres guía* trabajan haciendo visitas guiadas en Buenos Aires; los de *Disc Jockey* son Carla Tintoré y Cristian Trincado, dos de los más experimentados DJ argentinos”, en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4788-2008-08-25.html>.

de partida es muy simple: veo algo o alguien que me entusiasma, me emociona, me despierta curiosidad, y muchas veces estoy sola y pienso: “Qué bueno sería poder compartir esto”. Por eso decido ponerlos en escena: porque tengo ganas de desplegar y compartir lo que descubro en cierta gente o ciertos mundos. De modo que tomo ese mundo, hago un procedimiento, le pongo mi mirada y después muestro la sustancia que resulta.

Mundos En todos los casos son mundos que he experimentado en persona. Esa es la primera condición para que puedan convertirse en archivos teatrales. La segunda es que tengan algún coeficiente de teatralidad. La zona de los mundos que me interesa es ese umbral en el que la realidad misma parece ponerse a hacer teatro: es lo que yo llamo Umbral Mínimo de Ficción (UMF). Hay UMF, por ejemplo, en la tendencia natural a la repetición que tiene el comportamiento humano.

A los tres filósofos, por ejemplo, los encontré en un curso de filosofía privado que tomé hace unos años. Me llamaron la atención dos cosas: primero, la disposición jerárquica del espacio, que distribuía unas cuarenta personas en el piso, en sillas, en sillones, en una escalera, alrededor de una mesa, según la antigüedad y la jerarquía que cada uno tenía en el grupo (yo, que era nueva, tuve que pasarme un año sentada en el piso); segundo, los ejemplos. No podía creer que para explicarse la filosofía tuviera que recurrir a ejemplos, personajes, lugares, objetos. Era como si no confiara en sí misma, en la capacidad de los conceptos y las ideas abstractas. Me parecía decepcionante que usaran “escenas”. Y a la vez sentía que ese era un poco mi terreno. ¡Lo decepcionante de la filosofía era el teatro!

*Cozarinsky y su médico* nació de un “retrato”, de la fascinación teatral que me produjo Edgardo Cozarinsky apenas lo conocí. Su forma de contar historias y su expresividad me convirtieron inmediatamente en una espectadora. Era como si siempre estuviera contándome leyendas y yo nunca pudiera saber si eran verdaderas o no. Después conocí a su médico, vi la relación que tenían (la relación es siempre un

factor importante para el coeficiente de teatralidad de los mundos), me contaron la historia del diagnóstico salvador del médico y me pareció que ahí, en ese episodio dramático, había teatro. Me pregunté cómo viviría Cozarinsky esa historia, si estaría agradecido, si se sentiría en deuda, cómo sería todo eso.

Y *Escuela de conducción* nació de un curso de manejo que tomé hace dos años. (Lo terminé, pero nunca di el examen para obtener el registro). De entrada, las instalaciones de la escuela –una ciudad en miniatura, con calles, puentes, señales de tránsito– me parecieron un espacio teatral evidente, un campo de simulación totalmente ficcional. Y después está el simulador con el que se aprende a manejar, que obliga a “actuar”, a “hacer de cuenta” que uno maneja... Todo en la escuela parecía remitir a las formas más bajas del teatro.

Actuación Los intérpretes siempre tienen que tener algo en ellos, alguna forma de actuación espontánea. En el caso de mi madre y mi tía era la capacidad de repetir ciertas historias, siempre las mismas, a través de los años. Ese era su saber; ese era el modo en que representaban algo para alguien. Los filósofos daban clase en la universidad y estaban acostumbrados a tratar con un público. En *Cozarinsky y su médico* estaba la relación médico-paciente, que siempre plantea “escenas”, roles, conductas, guiones, y por otro lado todos los médicos saben lo que es simular. La teatralidad de la pedagogía también aparece en los intérpretes de *Escuela de conducción*, que son profesores, pero aquí además es la escuela misma la que se convierte en teatro de la simulación. Creo que en todo no actor hay una “actuación”, pero es una actuación siempre amenazada; está signada por el azar, el error, la falta de solvencia. Lo que los archivos ponen en escena es una *tentativa* de actuar; por eso, porque es esencialmente inocente, la actuación del no actor produce incertidumbre: no hay garantías, de modo que el espectador nunca sabe qué va a pasar, si la obra saldrá bien o si simplemente llegará a su fin, si no la interrumpirá antes algún accidente.

Secuestro Los abordo y les digo: “Quiero hacer una obra de teatro con ustedes”. Y les doy una tarjeta que dice que soy directora de teatro. Es el momento del “secuestro”. Los filósofos, por ejemplo, aceptaron enseguida. Con los de *Escuela de conducción* fue más complicado: el profesor que más me interesaba, de hecho, se negó a participar. A partir del momento en que aceptan deben empezar a confiar en mí, porque no tienen la menor idea de lo que va a pasar. No los obligo a nada: trabajamos con elementos de sus vidas personales, pero son ellos los que deciden qué van a mostrar en público y qué no. Uno de los profesores de conducción, por ejemplo, contó en un ensayo una historia de derrumbe económico que después no quiso contar en escena. A mí me parecía buenisima, pero la tuve que sacar. Y también les digo siempre que existe la posibilidad de fracasar. Que puede que nos juntemos y que no pase nada, que no sea interesante, que a mí no se me ocurra ninguna idea. Es como un experimento científico: el fracaso siempre está en el horizonte. “Puede fallar”, como decía un famoso mentalista de la TV argentina antes de cada prueba.

Método Entonces empezamos a ensayar. Mi asistente toma notas todo el tiempo: anota qué hacemos, qué decimos, anota anécdotas, detalles de ropa, los chistes que se cuentan. Lleva un registro escrito de absolutamente todo. En realidad, el ensayo empieza cuando los intérpretes cruzan la puerta del estudio. Trato de conocerlos bien y los tengo mucho en observación. Al principio, durante el trabajo de mesa, no busco nada en particular. Más bien veo qué traen ellos, qué es lo que cuentan primero, cómo eligen presentarse. Tengo algunas pautas, como unas boyas que me sirven para ir buscando cosas: documentos escritos (cartas que hayan escrito o recibido, por ejemplo), fotos, imágenes, objetos que sean importantes para ellos, cosas que los obsesionen. Me interesan mucho los accidentes que puedan haber sufrido. Y también cualquier contacto que hayan tenido con el cine, el teatro, la música; con el arte y los medios, digamos. Lo que más me interesa, por supuesto, es si tuvieron alguna relación con la escena, si hicieron teatro. Ese primer momento es muy extraño, porque la gente

no le da valor a nada de lo que trae. Es como si nada tuviera importancia para ellos. Yo soy la que pone el valor. En un ensayo, por ejemplo, uno de los filósofos contó que de joven, siendo estudiante, un militante político le dio tres bombas molotov para que las llevara en una bolsa a una manifestación, y lo contó como algo totalmente intrascendente. Claro que los filósofos son un caso especial: son los que mejor saben que nadie es nada y que todo es efímero.

En algún momento del trabajo empiezo a necesitar cosas. La obra misma empieza a pedir cosas precisas. Pienso: “Me falta algo de violencia”; o: “Me falta cuerpo, quiero verles el cuerpo”. A veces privilegio los documentos, a veces lo que los intérpretes cuentan sobre los documentos. Uno de los intérpretes de *Escuela de conducción* no reunía del todo las condiciones que yo necesitaba para la obra: había entrado en la escuela hacía un año, no tenía la suficiente experiencia, el trabajo no era lo que realmente lo constituía. Pero un día, investigando su relación con los autos, me dijo esta frase: “Yo en Entre Ríos viví siete años arriba de un auto”. Era vendedor, viajaba por la provincia vendiendo. Y otro día cuenta que vendía fósforos. Al ensayo siguiente hago la asociación fósforos-fuego –sabía también que era de Leo, un signo de fuego– y sin mencionar los fósforos le pregunto si tuvo alguna relación con el fuego, y me dice: “Sí, un día se me prendió fuego el auto con mi familia adentro”. Él jamás había asociado los fósforos, el fuego y el auto. Y a mí ya me parecía que tenía el relato de una tragedia: él, vendedor de fósforos, prendiéndoles fuego a su mujer y sus dos hijos adentro del auto. Eso es algo que también hago mucho en el trabajo: le pongo intención a todo. Convierto un accidente en algo intencional. Digo: él *quiso* prenderle fuego a su familia. Y sin explicitarlo busco ahí a ver si se arma algo.

Forma Desde *Tres filósofos* vengo trabajando en una estructura espacial y de objetos más o menos estable. Una forma con componentes muy simples: una mesa, un reloj, distintos tipos de sillas. En el caso de *Escuela de conducción*, son sillas-auto; en *Tres filósofos*, unas sillas universitarias, de aula; en *Mi mamá y mi tía* eran unas sillas como de living de

casa de abuela; en *Cozarinsky y su médico*, la silla de director de cine y la de consultorio, la posibilidad de estar sentado y moverse a la vez. La mesa es siempre la misma: una mesa donde se exhiben evidencias. Trabajamos mucho sobre la relación entre *souvenir* y evidencia. Los personajes siempre van a la mesa a buscar la evidencia que pruebe la verdad de lo que acaban de contar o de lo que contarán en un rato. Y después está el reloj, que es muy importante por el sentido de realidad que da. Es muy lindo poder mirar el reloj durante la obra. Si te aburrís, el tiempo pasa muy lento. Y de golpe te perdiste, mirás el reloj de nuevo y ves que pasó una hora sin que te dieras cuenta. O tal vez te pasás cinco minutos sin sacarle los ojos de encima. Para la gente funciona como una especie de registro de cómo está pasando el tiempo. Es un elemento que heredé de Cage, de cuando monté *Europa* en el teatro Colón. Sólo que en Cage era un signo que funcionaba para los intérpretes; en mis archivos funciona para el público.

Lo menos pensado Los archivos son mi manera de “hacer” ciertos mundos. No aprendí filosofía en el curso donde secuestre a los filósofos, pero *Tres filósofos con bigotes* es mi manera de “hacer” filosofía. Podía aburrirme conversando con mi mamá y mi tía, pero *Mi mamá y mi tía* fue mi manera de “hacer”, de ejercer la familia. El secuestro es una manera rápida de hacer. Cada vez que monto un archivo organizo a mi gusto un mundo ajeno, pongo en escena lo que me gustaría que pasara con esos materiales. Y a la vez me convierto en espectador. Hago con eso otro mundo y lo vuelvo a mirar. Es un proceso de deconstrucción. Pero no me interesa “corregir” nada. El principio es teatral: me gusta poner en contacto cosas inadecuadas. Cuando uno de los filósofos me cuenta que tiene un antepasado paraguayo, por ejemplo, a mí se me enciende una luz, la luz que sólo brilla cuando se unen cosas que no encajan del todo. ¿Paraguay + filosofía? ¿Los filósofos tienen que venir de Alemania, no del más sudamericano de los países sudamericanos! Algo anda mal, dice la alarma, y ahí es cuando la cosa me interesa y se pone en marcha. Porque después el filósofo me confiesa que a los 6 años escuchaba música de arpas paraguayas, y las arpas son muy pa-

recidas a los arcos, son arcos convertidos en instrumentos musicales, y en la obra los tres filósofos se la pasan tirando al blanco con arco y flecha, y en un momento el filósofo paraguayo saca a bailar a otro profesor, al profesor menos pensado, y baila con él una canción paraguaya en pleno mundo de hombres de la filosofía... Hay dos categorías artísticas que en este momento son muy importantes para mí: una es lo *menos pensado*, que combina azar, inadecuación e imprevisibilidad; la otra es *hazmerreír*.

Extinción Creo que, sin proponérmelo, todos los archivos rozan el problema de la extinción de un mundo, una sensibilidad, una manera de vivir. Son obras sobre “los últimos que...”, sobre “lo que queda de...” *Escuela de conducción* es sobre las ruinas de un mundo donde la relación entre hombres y mujeres funciona como una oposición tajante, nítida, ultra binaria. Una dialéctica blanco/negro, hecha de antagonismos, que a la vez construye una teatralidad muy fuerte, porque como el binarismo es falso, los que se empeñan en sostenerlo se ven obligados a sobreactuarlo. Hay que actuar de Hombre, hay que actuar de Mujer. Hay que defender un modelo que desaparece, y para eso hay que insistir y subrayarlo. Es dramático. Porque si esa gente deja caer ese modelo, ¿qué les queda? Me doy cuenta de que cuando un mundo se extingue cae en una especie de desuso y puede volverse increíblemente poético. A mí, esa ineficacia me lleva inmediatamente al teatro. En mi familia se decía que mi tía nunca supo cocinar, por eso en *Mi mamá y mi tía* ella se esforzaba tanto en contar –¡después de 30 años!– cómo había hecho su primera torta y cómo había empezado a venderlas en el barrio, caminando. Ese esfuerzo mostraba su deseo de ser convincente y era la prueba misma de que estaba actuando. Lo mismo me pasó cuando en el curso de conducción me pidieron que manejara marcha atrás alrededor de una rotonda que no iba a ningún lado. Era un delirio. Lo hice, di la vuelta a la rotonda en marcha atrás, pero pensaba: ¿para qué hago esto, si en la calle real nunca va a pasar? Era un sinsentido: el mundo auto en estado poético. Hay algo desactivado en esas experiencias que se extinguen, y lo desactivado

siempre se vuelve poético. La extinción es un UMF. Es lo que pasa con los objetos exhibidos en un museo. O lo que decía Thomas Bernhard de los diarios “de ayer”, que pierden su eficacia, su razón de ser, y pasan a formar parte de un mundo poético.

## Sobre los autores

Vivi Tellas Directora de teatro, con un trabajo de gran influencia en la escena teatral argentina y en el mundo. Sus proyectos están marcados por la exploración de los límites de la práctica teatral. Es la creadora de Biodrama, un proyecto revolucionario sobre biografías escénicas. La búsqueda de la teatralidad se ha convertido en el centro de su trabajo, y su singular concepción del teatro documental ha dado lugar a una serie de archivos vivos con intérpretes no profesionales que incluyen las seis piezas reunidas en esta edición (*Mi mamá y mi tía*, *Tres filósofos con bigotes*, *Cozarinsky y su médico*, *Escuela de Conducción*, *Mujeres Guía y Disc Jockey*) y otras obras como *Rabbi Rabino* (Nueva York), *O Rabino e seu Filho* (San Pablo), *La bruja y su hija*, *Maruja enamorada*, *Las personas* (una obra multitudinaria con empleados del Teatro San Martín, de Buenos Aires) y *El niño Rieznik*. Momentos destacados de su carrera previa como directora teatral incluyen una producción de *Europera V* y *Conferencia sobre nada* de John Cage en el Teatro Colón, así como la producción de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, realizada en colaboración con Guillermo Kuitca. También son reconocidos sus proyectos Teatro Malo, con el que inició su carrera de dirección, y Proyecto Museos, con el que abrió el camino de la curaduría teatral cuando era directora del Centro de Experimentación del Centro Cultural Ricardo Rojas. En 2014, fue distinguida como Belknap Fellow del Concejo de Humanidades de la Universidad de Prin-

ceton. En 2009 fue profesora visitante en el programa de Escritura Creativa, Universidad de New York (NYU). Ha recorrido el mundo con sus obras y seminarios, trabajando en Londres, La Habana, Amsterdam, San Pablo, Dublin, Guadalajara, Vancouver, Bogotá y Barcelona, entre otras ciudades, además de ponerlas en escena en Buenos Aires, su ciudad de residencia. Es oradora TedxRioDeLaPlata 2013 por ser un referente central del teatro de Buenos Aires. Desde 2016, es la Directora Artística del Teatro Sarmiento, espacio de investigación del Complejo Teatral de Buenos Aires que también dirigió entre 2002 y 2008. En 2015, fue nombrada Personalidad Destacada de la Cultura por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Federico Baeza (Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina) Investigador y curador especializado en arte contemporáneo. Doctor en Historia y Teoría de las Artes y Licenciado en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Ha recibido becas del CONICET, la UBA y el FNA. Obtuvo el primer premio en el Programa Jóvenes Curadores arteBA 2014 y en el Concurso Curadores 10° Aniversario MACRO 2014. Algunas de sus curadurías recientes son *Oasis* (arteBA, Sección Dixit, Buenos Aires 2016), *Hacer con lo hecho* (MAMM, Cuenca, 2015), *Soberanía del uso* (Fundación OSDE, Buenos Aires, 2014), *Construcción de un museo* (MACRO, Rosario, 2014) y *El fin del arte* (arteBA, Buenos Aires, 2014). Actualmente es Director de Extensión Universitaria, Profesor de grado y posgrado en Crítica de Artes de la Universidad Nacional de las Artes. Es coautor de libros, publica artículos en revistas y catálogos, participa en charlas y conferencias en el país y en el exterior. Editor de la sección Artes Visuales en *Otra parte semanal*.

Pamela Brownell (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Investigadora, docente y crítica teatral. Licenciada en Artes (UBA) y en Periodismo (UNLZ). Es doctoranda de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (Área Historia y Teoría de las Artes). Su investigación doctoral se titula "Lo real como utopía en el teatro argentino contemporáneo. Prácticas biográficas y documenta-

les: productividad del trabajo de dirección y curaduría de Vivi Tellas, en el marco de su proyecto Biodrama (de 2002 al presente)", y para desarrollarla recibió una beca del CONICET. Integra la cátedra de Análisis y Crítica del Hecho Teatral. Ha participado de diversos proyectos de investigación ligados a temas de teatro contemporáneo y de arte y política. Coordinadora académica del Observatorio de Políticas Culturales del Centro Cultural de la Cooperación.

Nicolás Goldberg (Fotografías) Artista visual. Vive y trabaja en Buenos Aires, Argentina. Desde 2004, ha documentado ininterrumpidamente los procesos de trabajo de los Biodramas de Vivi Tellas. Hace más de una década desarrolla, junto a Guillermo Faivovich, el proyecto *Una Guía a Campo del Cielo*, exhibiendo *Meteorit El Taco* en Portikus, Frankfurt (2010), editando *The Campo del Cielo Meteorite - Vol. 1: El Taco*, editado por dOCUMENTA (13) y Hatje Cantz. En 2012, con motivo de su comisión para dOCUMENTA (13), se publicó *The Campo del Cielo Meteorites - Vol. 2: Chaco*. En 2014, publican *La caza del Snark*, editado por Polígrafa, Barcelona. Otras exposiciones colectivas incluyen *The Inaccessible Poem*, curada por Simon Starling en la Fondazione Merz, Torino (2011); la 9a. Bienal del Mercosur, en Porto Alegre (2013); *Bellos Jueves*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos. Ha realizado conferencias en el MIT, Massachusetts (2011); Dia Art Foundation, Nueva York (2013); y en la Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Viena (2017) entre otros.

Jean Graham-Jones (Graduate Center, The City University of New York, EEUU) Profesora Titular en el Programa de estudios doctorales de teatro, al que dirigió entre 2009 y 2016. Ha trabajado como actriz y directora en Argentina, EEUU e Inglaterra. Ha traducido al inglés más de veinte obras de dramaturgos argentinos y publicado las monografías *Exorcising History: Argentine Theatre under Dictatorship* y *Evita, Inevitably: Performing Argentina's Female Icons Before and After Eva Perón*, tres volúmenes de obras teatrales argentinas traducidas, y unos cuarenta ensayos editados en revistas y libros de varios países ameri-

canos y europeos. Durante 2004-2007 dirigió la revista *Theatre Journal* y actualmente es la presidenta de la International Federation for Theatre Research.

Javier Guerrero (Princeton University. EEUU) Es PhD. en estudios latinoamericanos de la Universidad de Nueva York. Profesor asistente de Estudios latinoamericanos, y autor del libro *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina* (Iberoamericana, Vervuert 2014). Editor de la antología *Relatos enfermos* (Conaculta, 2015), coeditor de *Excesos del cuerpo: relatos de contagio y enfermedad en América Latina* (Eterna Cadencia, 2009, 2012) y de los *dossiers Cuerpos enfermos/ Contagios culturales* (Estudios, 2011) y *Vulgaridad Capital. Políticas de lo vulgar y desafíos del 'buen gusto' en América Latina* (Taller de Letras, 2015). También ha publicado los libros *Mauricio Walerstein* (FCN, 2002), estudio crítico del cineasta mexicano-venezolano y la novela *Balnearios de Etiopía* (Eterna Cadencia, 2010). Se desempeñó como presidente de la Cinemateca Nacional de Venezuela en el período 2000-2004. Posteriormente fue vicepresidente de la Red de salas de cine de arte *Gran Cine*. Curador de numerosas muestras internacionales de cine.

Paola S. Hernández (University of Wisconsin-Madison. EEUU) Profesora Asociada de Letras hispanas y estudios latinoamericanos. Sus áreas de investigación y enseñanza son el teatro latinoamericano, los estudios de *performance*, los espacios de la memoria, con un énfasis en el teatro documental y la etnografía urbana en Argentina, Chile, Colombia, México y Perú. Es autora de *Teatro de Argentina y Chile: Globalización, resistencia y desencanto* (Corregidor, 2009) y co-editora (con Brenda Werth y Florian Becker) de *Imagining Human Rights in the Twenty-first Century Theatre: Global Perspectives* (Palgrave, 2013). Ha publicado artículos en revistas y libros académicos. Es editora de reseñas para *Latin American Theatre Review*, como también editora en el área de literatura dramática en el *Handbook of Latin American Studies*.

Graciela Montaldo (Columbia University. EEUU) Profesora especializada en culturas latinoamericanas modernas y contemporáneas. Autora, de numerosos textos sobre escritores de la Independencia, el *fin-de-siècle* latinoamericano, la modernización en la cultura, literatura contemporánea, industria cultural e instituciones en América Latina. Entre sus libros se destacan su *Museo del consumo. Archivo de la cultura de masas en Argentina* (2016), *Zonas ciegas* (2010), *A propriedade da Cultura* (2004), *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina* (1999), *La sensibilidad amenazada* (1995) y *De pronto el campo* (1993). Editora en 2013 de las crónicas de Rubén Darío: *Viajes de un cosmopolita extremo* y co-editora de *The Argentina Reader* (2002), *Esplendores y miserias del siglo XIX* (1996) e *Yrigoyen entre Borges y Arlt* (1989).

Alan Pauls (Entrevista y asesoramiento literario) Escritor, periodista, guionista y crítico de cine. Licenciado en Letras, fue profesor de Teoría Literaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y fundador de la revista *Lecturas Críticas*. Fue jefe de redacción de la revista *Página/30* y subeditor de *Radar*, suplemento dominical de *Página/12*, con el que sigue colaborando periódicamente. En la actualidad escribe columnas de tema cultural para el diario brasileño *Folha de Sao Paulo* y presenta el ciclo de cine independiente "Primer Plano" en la señal de cable I-Sat. Entre sus obras se destacan los ensayos *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth* (1988), *La infancia de la risa* (sobre Lino Palacio) (1994), *Cómo se escribe un diario íntimo* (1998), *El factor Borges* (2000) y *La vida descalzo* (2006). Ha publicado las novelas: *El pudor del pornógrafo* (1985), *El coloquio* (1989), *Wasabi* (1994, reeditada en 2005), *El pasado* (2003, Premio Herralde de Novela), *Historia del llanto* (2007), *Historia del pelo* (2010) e *Historia del dinero* (2013). Sus libros han sido traducidos a diversas lenguas.

María Fernanda Pinta (Universidad Nacional de las Artes - Universidad de Buenos Aires. Argentina) Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Se desempeña como Profesora de grado y posgrado en la Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes, y la Universidad Nacional de La Plata. Sus investigaciones de doctorado y posdoctorado han contado con el apoyo de la Universidad de Buenos Aires, CONICET y el Fondo Nacional de las Artes. Es autora de *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en la década del sesenta* (Biblos, Buenos Aires, 2013), como así también de estudios sobre teatro publicados en libros y revistas de la especialidad. Forma parte del consejo editor de *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, publicación electrónica sobre temas teatrales de la Universidad de Buenos Aires.

Beatriz Trastoy (Universidad de Buenos Aires. Argentina) Doctora en Letras (UBA). Profesora Titular de Análisis y crítica del hecho teatral, y de Historia del teatro latinoamericano y argentino, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Dicta cursos de posgrado en diferentes universidades nacionales de la Argentina y del exterior. Directora de proyectos de investigación sobre temas teatrales en la UBA. Integrante de comisiones evaluadoras en distintos espacios académicos. Ha recibido becas y apoyos de importantes instituciones nacionales e internacionales. Publicó *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina* (2002), *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino* (1997) y *Lenguajes escénicos* (2006), estos dos últimos en colaboración con Perla Zayas de Lima. Ha publicado más de un centenar de estudios sobre teatro, en libros y revistas especializadas del país y del exterior. Es fundadora y directora de *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* ([www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org)).

Julie Ann Ward (University of Oklahoma. EEUU) Se doctoró en Letras y Lenguas hispánicas en la Universidad de California, Berkeley, en 2013. Becaria de la University of California Institute for Mexico and the US (2013-14) y desde 2014 es Profesora de literatura latinoamericana contemporánea. Su investigación se enfoca en las representaciones literarias y teatrales de lo real en Latinoamérica. Sus publicaciones han aparecido en *Latin American Theatre Review*, *The Rutledge Companion to Dramaturgy*, *Paso de Gato*, y *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*. En la actualidad desarrolla un libro sobre la representación documental de las historias personales, familiares y nacionales en el teatro latinoamericano contemporáneo.

Brenda Werth (American University. EEUU) Es Profesora Asociada de estudios latinoamericanos. Sus áreas de investigación incluyen el teatro latinoamericano, la *performance*, el cine documental, traducción, y estudios sobre el género, la memoria. Es autora de *Theater, Performance, and Memory Politics in Argentina* (Palgrave 2010) y co-editora (con Paola Hernández y Florian Becker) de *Imagining Human Rights in Twenty-First Century Theatre: Global Perspectives* (Palgrave, 2013). En su proyecto actual explora formas emergentes de lo auto/biográfico en el teatro y el cine documental de Argentina.

## PAPELES TEATRALES

asume la puesta en página del texto  
y considera el vínculo con la poesía escénica  
que caracteriza las producciones contemporáneas.

La colección rescata la función distintiva  
de la tipografía, su uso permite diferenciar  
los géneros, voces, textos, canciones, ficciones  
y metaficciones que los autores proponen,  
sosteniendo las apuestas y juegos de los papeles  
teatrales del siglo XXI.

